



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

“Tesoros de piedra. La colección mexicana del Museo del Tesoro dei Granduchi y el Museo Archeologico de Florencia, Italia”.

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
Laura Carrillo Márquez

TUTOR PRINCIPAL  
Dra. Clara Bargellini  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES  
Dra. Ana Díaz Álvarez  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Dra. Lia Markey  
Center for Renaissance Studies, The Newberry Library

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2018.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi abuelita Eva.

## Agradecimientos.

Este trabajo fue posible gracias al apoyo de CONACYT a través del Programa Nacional de Becas. Agradezco también a la Coordinación de Estudios de Posgrado que por medio del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado obtuve el apoyo para realizar mi viaje a Florencia, Italia, donde se llevó a cabo este estudio. Asimismo, agradezco al proyecto PAPIIT IN402117.

Agradezco a la Dra. Clara Bargellini, mi directora de tesis, cuyo conocimiento sobre la historia de los Medici me guio a través de este trabajo. A la Dra. Ana Díaz, mi maestra y colega, quien me mostró otra forma de ver las imágenes de nuestro México Prehispánico. A la Dra. Lia Markey, quien desde lejos siempre me ofreció su apoyo y me abrió las puertas al mundo de los Medici en la Toscana.

Agradezco también a la Dra. Reyna Beatriz Solís y al Dr. Emiliano Melgar por compartirme su visión antropológica en el desarrollo de esta investigación. Las sesiones junto a los integrantes del Taller de Arqueología Experimental en el Museo Templo Mayor enriquecieron mi apreciación del arte.

El estudio de la colección del Tesoro de los Granduques no habría sido posible sin la colaboración de la Professoressa Valentina Conticelli, curadora del Museo del Tesoro dei Granduchi, y el gran apoyo del Dr. Davide Domenici, cuyo interés en la colección de los Medici aportó en gran medida a este trabajo. Asimismo, agradezco el apoyo del Dr. Mario Iozzo, director del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, por permitirme el estudio de la *maschera azteca*.

A mi mamá, Laura y mi hermano, Mario, mis mejores amigos.

## Índice

1. Introducción	5
2. México y los Granduques de la Toscana en el siglo XVI.	10
2.1 El dilema de los inventarios.	15
3. Análisis de la colección mexicana del Tesoro de los Granduques.	21
3.1 Un ancestro de La Mixteca.	21
3.2 Una cabeza ancestral mixteca.	25
3.3 La máscara de Teotihuacán.	27
3.4 El colibrí de jade azul.	30
3.5 El enano de jadeíta.	35
3.6 El rostro de jadeíta.	40
3.7 La máscara Della Rovere.	44
4. Tesoros prehispánicos, objetos híbridos y arte manierista.	50
5. Bibliografía.	55
6. Listado de figuras.	60
Anexo. Imágenes de los estudios con Microscopía electrónica de barrido (MEB).	

## Introducción

El siglo XVI en Italia transcurrió como un período en el que el descubrimiento de América, la herencia del paganismo antiguo y la afición a lo maravilloso alimentaron la curiosidad del intelectual humanista. Fue el período cuando múltiples y diversos objetos del Nuevo Mundo comenzaron a incorporarse a las colecciones de las cámaras de maravillas o *Wunderkammern* en diferentes lugares de Europa, estos espacios donde se materializaba el pensamiento del hombre del Renacimiento.<sup>1</sup> En la ciudad de Florencia, las curiosidades del Nuevo Mundo formaron parte del Tesoro Granducal. Entre las joyas, antigüedades y obras de arte que se exhiben actualmente en el Palazzo Pitti, la antigua sede del poder florentino, existe una colección de objetos mexicanos que es el objeto de este ensayo.

Desde el momento en que estos objetos dejaron su lugar de proveniencia, una parte de su significado se perdió, y en cada momento en que los objetos se encontraban con un nuevo poseedor adquirieron nuevos significados. La historia de cada objeto se recreó en las manos de cada uno de los diversos individuos que lo poseyeron, y su apariencia también se modificó con el paso del tiempo. Las fuentes históricas, como los inventarios y escritos de sus coleccionistas, a menudo nos permiten esclarecer la historia de su procedencia, pero también su vida cultural se puede ver expresada a través de las modificaciones que la pieza sufrió como las incrustaciones, los daños, las monturas sobre basamentos o marcos de cobre.

Mi interés en este texto es aportar un punto de partida para reescribir la historia de siete objetos que pertenecieron al tesoro de las colecciones de Cosme I de Medici y sus hijos,

---

<sup>1</sup> Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, trans. Enrique Folch González (Barcelona: Paidós, 2007), 195.

Francesco I y Ferdinando I de Medici<sup>2</sup>; estos son un par de objetos de origen mixteco, una máscara teotihuacana, un pendiente de colibrí, un “ídolo” maya, un rostro de piedra verde y la máscara conocida como Della Rovere. Todos tienen en común su carácter lítico y aparentemente provienen de diversas culturas del México antiguo; no obstante, las modificaciones que sufrieron con el paso del tiempo ponen en duda algunos de los supuestos lugares de origen.

Estos objetos aparecieron por primera vez—en tiempos modernos--en el libro del historiador Detlef Heikamp *Mexico and the Medici*, de 1972, quien ofreció una primera aproximación en torno a su proveniencia; años más tarde, en 1980, Laura Laurencich Minelli ofreció la descripción más completa que existe hasta el momento sobre los objetos en el catálogo de exhibición *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. Ambos académicos ofrecen una interpretación de los objetos desde una perspectiva occidental y se aproximan a los objetos a partir de un análisis estilístico. Laurencich Minelli ofrece así mismo una descripción de su materia y manufactura. Yo pretendo en este estudio actualizar los datos que han sido abordados por ambos estudiosos y complementar esta descripción con los estudios de *Technological Style* y *Material Culture*, como lo proponen Heather Lechtman y Heather Margaret Louise Miller<sup>3</sup> desde una perspectiva antropológica. De acuerdo con Miller, la

---

<sup>2</sup> Detlef Heikamp comenta que, salvo algunos objetos que se ubican en los museos estatales, de ningún objeto de proveniencia florentina se puede decir con certeza que formaba parte de las colecciones de los Medici. Aunque este dato significativo quede por esclarecerse, yo sostengo que los objetos mexicanos forman parte de esta colección granducal por el hecho de encontrarse actualmente en el Museo del Tesoro dei Granduchi de Florencia, Italia. Detlef Heikamp, “American Objects in Italian Collections,” en *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, ed. Fredi Chiapelli (Berkeley, 1976), 472.

<sup>3</sup> Heather Lechtman, “Style in Technology, Some Early Thoughts”, en *Material Culture: Styles, Organization and Dynamics of Technology. Proceedings of the American*

tecnología abarca todos los procesos y prácticas asociados con la producción y consumo de objetos – y también de “no objetos”-, por lo tanto, la tecnología es parte integral de una cultura. La cultura material no solo se refiere al estudio de la información “encodificada” en los objetos, sino también en las interacciones entre las personas y éstos<sup>4</sup>. De acuerdo con Lechtman, el estilo tecnológico es la elección de un tipo de materia prima y las herramientas empleadas en su manufactura, lo cual caracteriza a un grupo cultural. Es en estas decisiones tecnológicas donde subyacen patrones de comportamiento y sistemas ideológicos que forman parte de una cultura. *If systems of beliefs are reflected in objects of art, they ought also to be reflected in the process by which art objects are produced*<sup>5</sup>. Desde esta perspectiva tecnológica, el estilo se sujeta no solo a un grupo cultural sino también a un tiempo o período específico<sup>6</sup>. Estos estudios materiales aunados a los análisis de estilo e iconografía propuestos por Heikamp y Laurencich-Minelli se complementan para conocer la proveniencia cultural de un objeto determinado, y aportan datos importantes cuando se trata de objetos que aparecen fuera de su contexto arqueológico como es el caso de la colección mexicana del Tesoro *dei Granduchi*.

En el campo de la Historia del Arte, de acuerdo con Barbara E. Mundy y Dana Leibsohn, los estudios en torno a la materialidad de los objetos y obras de arte permite descubrir nuevos caminos de interpretación de los mismos y nuevas lecturas de la historia y

---

*Ethnological Society*, ed. H. Lechtman and R. Merrill (New York: West Publishing, 1977); Heather Miller, *Archaeological Approaches to Technology* (San Diego: Elsevier-Academic Press, 2007). Sobre este tema, ver también el trabajo de Pierre Lemonnier, “The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems,” *Journal of Anthropological Archaeology* 5 (1986): 147-186.

<sup>4</sup> Heather Miller, *Archaeological Approaches to Technology*, 7.

<sup>5</sup> Heather Lechtman, “Style in Technology,” 14.

<sup>6</sup> Gordon R. Willey y Phillip Phillips, *Method and Theory in American Archaeology* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2001), 42.

los hechos. *The study of material world, the social, cultural and economic meanings of materials chosen and used in the fashioning of objects, and the implications of those choices enables us to think beyond “indigenous” visual motifs as the main, or sole marker of presence* (de lo indígena en el arte)<sup>7</sup>. Para Mundy y Leibsohn, el interés en una imagen u obra de arte no solo se encuentra en el rol que tuvieron en el momento de su creación y uso, sino también en cómo éstos cargan la evidencia física de su interacción con el mundo a través del tiempo. La cuestión que expresan las historiadoras es cómo un objeto de arte puede ser “leído”.

Los desgastes, modificaciones y accidentes de un objeto son las evidencias físicas que ilustran el largo recorrido que éste tuvo desde que dejó su lugar de origen hasta su ubicación actual en el museo. Por ello, el estudio que realicé de la colección mexicana del Tesoro de los Granduques comprendió un análisis microscópico de las características físicas de estos objetos, además de un análisis material y formal. Con el apoyo del Museo del Tesoro dei Granduchi y del Museo Archeologico de Florencia, pude tomar diversas muestras de los detalles de manufactura – cortes, incisiones, superficies, perforaciones – de cada uno de los objetos siguiendo una técnica utilizada recientemente en los estudios en Arqueología Experimental<sup>8</sup>. Esta consiste en la aplicación de pequeños trozos de polímero humedecidos con acetona que adherí a las piezas. Las huellas de manufactura quedan impresas en estos pequeños polímeros que después analicé en el Laboratorio MEB (microscopio electrónico de barrido) del Instituto de Física del INAH (las imágenes de dichas muestras aparecen en el

---

<sup>7</sup> Barbara E. Mundy y Dana Leibsohn, “History form Things: Indigenous Objects and Colonial Latin America,” *World History Connected* 9: 2 (2012): 5.

<sup>8</sup> Emiliano Melgar Tízoc, *La lapidaria del Templo Mayor: estilo y tradiciones tecnológicas* (México: Archivo del Museo del Templo Mayor, 2011).

Anexo de este trabajo). A través del estudio de estas huellas y su comparación con los resultados obtenidos en otros estudios<sup>9</sup> realizados en objetos arqueológicos prehispánicos fue posible observar la historia de la manipulación de los objetos y las diversas herramientas empleadas. Estos análisis los realicé en el Taller de Arqueología Experimental con sede en el Museo del Templo Mayor, que forma parte del proyecto “Estilo y tecnología de los objetos lapidarios en el México Antiguo”. En el taller se han reproducido diversas modificaciones (más de 500 experimentos) presentes en piezas de lapidaria por medio del empleo de materiales e instrumentos de trabajo que, de acuerdo con las fuentes históricas y propuestas de otros investigadores, se infiere que fueron utilizadas por los grupos prehispánicos (Figura 1)<sup>10</sup>.

He decidido partir de este tipo de análisis puesto que cada una de estas piezas presenta características formales y materiales muy diversas; sus particularidades, como incrustaciones, monturas especiales, perforaciones y modificaciones impiden que estos objetos puedan ser descritos simplemente como “objetos prehispánicos” o “indígenas”.

En los siguientes apartados de este ensayo analizaré cómo ha sido abordada la historia del coleccionismo de estos objetos por diversos historiadores del arte. Ellos parten del texto fundamental de Heikamp siguiendo diferentes líneas de investigación como las de teorías de adquisición de objetos del Nuevo Mundo y el estudio de las fuentes documentales como

---

<sup>9</sup> Algunos de estos estudios se pueden consultar en el artículo de Laura Filloy Nadal, “Mineralogy and manufacturing technique in a group of archaeological greenstone mosaics from Classic period Mesoamerican sites,” en *Turquoise in Mexico and Northamerica*, ed. J.C.H. King et al. (London: Archetype Publications Ltd. and The British Museum, 2012). En México, destacan los estudios realizados en las colecciones del Museo del Templo Mayor: Emiliano Melgar Tízoc, *La lapidaria del Templo Mayor...* Referencias a otros estudios se abordarán en la sección dedicada al análisis de cada uno de los objetos de este trabajo.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 10.

inventarios y crónicas antiguas. Posteriormente, analizaré cada uno de los objetos de esta colección haciendo énfasis en su estudio material y formal para conocer su origen, y así establecer el punto de partida para reescribir su historia.

## 2. México y los Granduques de la Toscana en el siglo XVI.

La relación de los Medici con el Nuevo Mundo fue abordada por el historiador alemán Detlef Heikamp en su texto *Mexico and the Medici*, publicado en 1972. Esta fuente retoma y complementa lo que el investigador escribió en un artículo publicado en la revista *L'Oeil* de 1964. El texto de 1972 ha sido fundamental en la investigación académica de las décadas posteriores en torno al coleccionismo de los Medici y su interés en América. Entre las temáticas más importantes que aborda el historiador en este texto están las teorías referentes a la adquisición de ciertos objetos del Nuevo Mundo. Las complejas redes de intercambio entre la nobleza española y los Medici, así como el envío de estos objetos por parte de embajadores florentinos desde su lugar en las cortes de España son las principales formas de adquisición que expone. Otra de las temáticas más importantes – y centrales para este estudio – es el interés que motivó la colección, adquisición y exhibición de estas piezas en las salas destinadas específicamente para ello, como el *Guardaroba Nuova* en el *Palazzo Vecchio*, sede del poder florentino, y la *Tribuna* y la *Sala dell'Armeria* en la *Galleria degli Uffizi* en las últimas décadas del siglo XVI. Heikamp afirma que el interés en *mexicana*, como se refleja en las colecciones florentinas, es un aspecto característico del Alto Renacimiento<sup>11</sup>. Estas piezas llegaron en algún momento del siglo XVI a manos de los duques de Medici, y

---

<sup>11</sup> Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici* (Florence: Editrice Edam, 1972), 26.

su presencia en los museos florentinos es testimonio físico de este interés en el Nuevo Mundo.

Hugh Honour sostiene que no solo el gusto por “lo curioso” era el motivo que guiaba a los coleccionistas del siglo XVI, como los Habsburgo y particularmente los Medici, para adquirir objetos provenientes del Nuevo Mundo. Sobre el coleccionismo de *curiosa* prevalecía un interés científico y humanístico. De acuerdo al historiador, no existía un interés en el objeto como obra de arte pues en aquella época el europeo había desarrollado una obsesión tal por su pasado clásico que no podía responder de la misma manera hacia las producciones materiales de culturas tan distintas de la suya, como la Maya, la Azteca y la Inca<sup>12</sup>. Los objetos provenientes del Nuevo Mundo eran apreciados por su materia prima y técnica de manufactura por lo cual *hard stone carving were eagerly welcomed as much as featherwork*<sup>13</sup> en los *Wunderkammer*. Por otra parte, Adriana Turpin sostiene que los objetos de la colección Medici de origen “indiano” podían ser asociados con lo maravilloso *as it pertained to material or manufacturing skill, rather than geographical origin, arranging them in such a way as to make these comparisons obvious to the viewer*<sup>14</sup>. En los *Wunderkammer* tenían lugar “maravillas de la creación, así como trabajos del hombre”<sup>15</sup> cuyo material pétreo les agregaba valor ya que les asociaba con la antigüedad romana<sup>16</sup>. Fascinados por su material y trabajo, además de los Medici y los Habsburgo, otros

---

<sup>12</sup> Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (New York: Pantheon, 1975), 30.

<sup>13</sup> *Ibid*, 30.

<sup>14</sup> Adriana Turpin, “The New World Collections of Duke Cosimo I de Medici and their role in the creation of a Kunst and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio,” in *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. Robert John Weston Evans (Alderson: Ashgate, 2006), 84.

<sup>15</sup> Hugh Honour, *The New Golden Land*, 30.

<sup>16</sup> Adriana Turpin, “The New World Collections...,” 73.

distinguidos naturalistas conservaban *americana* en sus gabinetes de curiosidades, como Ulisse Adrovandi en Bologna, Worm y John Tradescant, cuya colección pasó a formar parte del Ashmolean Museum en Oxford en 1683.

El libro de Lia Markey *Imagining the Americas in Medici Florence* publicado en 2016 es el estudio más exhaustivo sobre el gran interés de los Medici en México<sup>17</sup>. Cada una de las ideas que expone Heikamp en su texto de 1972 son exploradas a fondo en este libro. El gran interés en *mexicana* es abordado desde la perspectiva de cada uno de sus coleccionistas, Cosme I y sus hijos Francesco I y Ferdinando I, cuyas motivaciones se desprenden de intereses personales muy diversos. El propósito de la autora es explicar cómo la existencia de estos objetos encajó en el entorno cultural, humanístico e intelectual de sus coleccionistas, lo cual a su vez influyó en la forma en que estos objetos eran catalogados y organizados en el palacio granducal y posteriormente en la Galería de los Uffizi. Markey demuestra que los objetos mismos fueron agentes en la concepción de los espacios pensados para su exhibición y resguardo.

El matrimonio de Cosme I de Medici con Eleonora de Toledo es una de las principales formas en que el duque de Toscana adquirió algunos objetos del Nuevo Mundo como parte de la dote real. Por otra parte, Cosme también mantenía comunicación con el historiador Paolo Giovio, que también era un ávido coleccionista. Markey refiere que, a través de su correspondencia, se conoce que existió un intercambio de objetos del Nuevo Mundo entre ambos. El interés de Cosme en el Nuevo Mundo también se descubre a través del mapa con información de navegación que el duque florentino mandó a hacer a Bernardo Baroncelli,

---

<sup>17</sup> Lia Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016).

quien desde el puerto de Livorno mantenía informado al Granduque, y posteriormente a su sucesor, Francesco I, sobre las importaciones que arribaban desde América.

En 1563, Giorgio Vasari diseñó un espacio particular en el Palazzo Vecchio donde tendrían lugar las colecciones de Cosme I. Denominada como *Sala delle Carte Geografiche*, este espacio muestra un total de 53 mapas del mundo conocido hasta entonces diseñados por Egnazio Danti y Stefano Buonsignori<sup>18</sup>. Detrás de los paneles de cada uno de los mapas, las colecciones etnográficas se resguardarían de acuerdo a su lugar de proveniencia. De acuerdo a Markey, esto implica que en la corte de Cosme I había un interés más humanístico por el coleccionismo de objetos no europeos. Esta concepción del mundo simbolizada en el espacio físico del *Guardaroba*, por tanto, fue motivada por un interés intelectual que fue más allá del propósito de las llamadas cámaras de maravillas o *Wunderkammern*.

Francesco I de Medici sucedió a su padre a su muerte en 1574. El nuevo duque de Toscana tenía un mayor interés por los minerales y especímenes naturales lo que motivó a solicitar, a través de su correspondencia con el viajero Filippo Sassetti, “cosas raras y extraordinarias” del Nuevo Mundo<sup>19</sup>. Así mismo, a través del embajador Leonardo de Nobili, Francesco obtenía presentes de América. El interés científico del *Granduca* fomentó la correspondencia con el naturalista y coleccionista Ulisse Aldrovandi con quien también intercambiaba objetos de *naturalia*, e incluso buscó documentar la naturaleza a través de las ilustraciones que el artista Jacopo Ligozzi realizó para el duque. De acuerdo a Markey, este intercambio y representación artística de *naturalia* impulsó el conocimiento del Nuevo

---

<sup>18</sup> Ibid., 39.

<sup>19</sup> Ibid., 48.

Mundo; a su vez, impulsó el rol del artista como ilustrador<sup>20</sup>. Francesco buscó fortalecer las relaciones políticas a través del obsequio de objetos de las Indias como se advierte en la correspondencia con Alberto V de Bavaria, a quien el duque de Toscana hizo llegar 11 cajas con presentes; en las cartas, Francesco refería la función y la materialidad de cada uno, lo que demuestra el conocimiento que el duque tenía sobre el Nuevo Mundo<sup>21</sup>.

El interés por la naturaleza y los minerales determinó el diseño y la concepción de un espacio físico conocido como lo *Studiolo* en el Palazzo Vecchio, de menor dimensión que el *Guardaroba* de Cosme I, donde se organizó la colección de Francesco de acuerdo a su material<sup>22</sup>. Actualmente, en este “pequeño estudio” se puede apreciar las pinturas al óleo ejecutadas por diversos artistas cuya temática representa, de manera mítica y un tanto etnográfica, la obtención de las piedras preciosas y minerales, así como el trabajo del hombre sobre la naturaleza<sup>23</sup>.

Por su parte, el príncipe Ferdinando I de Medici se interesó de manera especial en los objetos de *pietre dure* que provenían tanto de las excavaciones arqueológicas como de los que arribaban desde América. Aprovechó sus relaciones políticas como Cardenal durante su estancia en Roma para adquirir objetos del Nuevo Mundo, particularmente de pluma. Sus secretarios en la corte española Giulio Battaglini y Augusto Tizio le informaban sobre lo que

---

<sup>20</sup> Lia Markey, “The New World in Renaissance Italy: A vicarious conquest of art and nature at the Medici Court,” Ph.D. diss., (Chicago: University of Chicago, 2008)

<sup>21</sup> Jessica Keating, Lia Markey, “Indian objects in Medici and Austrian-Habsburg Inventories. A case study of the Sixteenth Century term,” *Journal of the History of Collections* (2010): 7.

<sup>22</sup> En 1586, media docena de obras de arte fueron removidas del *Studiolo* y colocadas en la Tribuna de los Uffizi. Larry Feinberg, “The Studiolo of Francesco I Reconsidered,” en *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, exh. cat. The Art Institute of Chicago, November 9, 2002- February 2, 2003 (New Haven: Yale University Press, 2002).

<sup>23</sup> Lia Markey, *Imagining the Americas...*, 67.

acontecía en España y en las Indias, y ocasionalmente enviaban objetos al Cardenal. En la Villa Medici que adquirió en 1576, situada sobre una de las colinas de la ciudad romana, el príncipe ordenó a Jacopo Zucchi la decoración de los muros de su *Stanzino* donde el príncipe resguardó sus colecciones de *artificialia*<sup>24</sup>. Todos estos objetos preciados fueron transportados a Florencia cuando, a la muerte de su hermano Francesco, Ferdinando debió sucederle en el trono en 1587. Es evidente que las predilecciones e intereses personales de los duques de Medici durante el siglo XVI, así como las relaciones políticas que entablaron con embajadores, coleccionistas y viajeros, intervinieron directamente en la recepción y adquisición de objetos mexicanos para sus colecciones.

## 2.1 El dilema de los inventarios

Del texto *México and the Medici* se desprende otro punto fundamental para el presente estudio: las referencias en los inventarios antiguos para conocer las colecciones *mediceas*. Heikamp propone que existe una correspondencia entre las cabecillas de animales que se mencionan en los inventarios del *Guardaroba Medicea* y aquellas que se exhiben actualmente en el Museo de Mineralogía de Florencia. Este ejercicio ha sido seguido también por Laura Laurencich Minelli y Davide Domenici<sup>25</sup> referente a las máscaras con incrustaciones de turquesa que se exhiben actualmente en el Museo Prehistórico y Etnográfico Luigi Pigorini en Roma. Estos autores no solo se basan en la existencia material de los objetos y su correspondencia con los inventarios, sino también en las crónicas antiguas que narran la llegada de estas piezas a Italia, como el relato del dominico Leandro Alberti en

---

<sup>24</sup> Ibid., 79.

<sup>25</sup> Davide Domenici y Laura Laurencich Minelli, “Domingo de Betanzos’ Gifts to Pope Clement VII in 1532-1533: Tracking the early history of some mexican objects and codices in Italy,” *Estudios de Cultura Náhuatl* 47 (2014).

*Historie di Bologna* (1548). El manuscrito titulado *Descrittione dell'India occidentale chiamata il mondo novo...*, obra recientemente analizada por Domenici<sup>26</sup>, es otra fuente documental donde se describe de manera general diversos objetos traídos a Europa por un misionero anónimo entre los que se cuentan ídolos, libros, armas y prendas de vestir, así como sus usos y funciones. Por lo tanto, los inventarios y las crónicas antiguas son necesarios para alcanzar una aproximación a la historia del coleccionismo, la organización de las colecciones y su contenido.

En esta línea de investigación destaca el trabajo de Christian Feest sobre las colecciones mexicanas en Vienna<sup>27</sup>. Este autor sostiene la importancia de los objetos de tradición prehispánica en los estudios de estética e historia del arte del período Posclásico (900 – 1521) puesto que entre ellos se ubican piezas que presentan estilos y técnicas de manufactura no del todo preservadas en contextos arqueológicos. Una de las razones por las que se dificulta su identificación, documentación y evaluación es el hecho de que aquellos fueron removidos de su contexto cultural indígena sin la atención a su relación con otros aspectos de la cultura. Feest emplea la metodología de *Upstreaming* propuesta por William Fenton en 1957 para los estudios etnohistóricos. Este método parte del objeto presente y su contexto reciente para interpretar el pasado, es decir, parte de las menciones más recientes encontradas en los inventarios y las busca entre los documentos más antiguos para descubrir la llegada de los objetos a las colecciones del Castillo de Ambras, o bien para rastrear su procedencia de los llamados “regalos de Moctezuma”.

---

<sup>26</sup> Davide Domenici, “The Descrittione dell’India occidentale, a Sixteenth Century Source on the Italian Reception of Mesoamerican Material Culture,” *Ethnohistory* 64:4 (2017).

<sup>27</sup> Christian F. Feest, “Vienna’s Mexican Treasures. Aztec, Mixtec and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections,” *Archive fur Volkerkunde* 44 (1990). Reprinted.

Las descripciones en los inventarios no son precisas por lo cual es difícil sustentar que efectivamente las menciones que aparecen en ellos correspondan con los objetos de la colección mexicana que ha perdurado hasta la actualidad. No obstante, conforme con las investigaciones más recientes de los inventarios del *Guardaroba Mediceo* (las cuales se abordarán más adelante), se puede tener una idea de cuándo llegaron los objetos mexicanos a la colección de los duques de Toscana. El pendiente de colibrí pudo haber llegado en las primeras décadas del siglo XVI, que en compañía de otros pequeños objetos aparece por primera vez en el inventario del *GM* de 1530<sup>28</sup>. El rostro de piedra verde podría corresponder con la mención de la *maschera igiada* del inventario de la muerte de Antonio de' Medici, hijo de Francesco I, de 1623, la cual había sido relacionada con la máscara teotihuacana<sup>29</sup>. En 1732 ingresó el “ídolo” de jade a las colecciones de Anna Maria Luisa de' Medici<sup>30</sup> mientras que en el inventario de 1765, recuperado a la muerte de Leopoldo de' Medici, aparece la descripción de una máscara que comparte las características de la teotihuacana<sup>31</sup>. Por último, la máscara della Rovere aparece en el inventario de piedras y objetos preciosos de 1781<sup>32</sup>. Las dos piezas provenientes de La Mixteca aún no han sido identificadas en los inventarios.

---

<sup>28</sup> Lia Markey, “The Riches of the Indies: Francesco and Ferdinando de' Medici and the Americas,” en *The Grand Ducal Medici and their Archive (1537 – 1743)*, ed. Alessio Assonitis and Brian Sandberg (Medici Archive Project: Harvey Miller Publishers, 2016), 70.

<sup>29</sup> Domenici, “Maschera lítica da Teotihuacan,” en vía de publicación.

<sup>30</sup> Riccardo Gennaioli, “La collezione medicea di sculture preziose,” en *Splendida Minima. Piccole Sculture Preziose nelle Collezioni Medicee dalla Tribuna di Francesco I al Tesoro Granducale*, ed. Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli y Fabrizio Paolucci (Firenze: Sillabe, 2016) 113.

<sup>31</sup> Domenici, “Maschera lítica da Teotihuacan,” en vía de publicación.

<sup>32</sup> Sabine Du Crest, “Fluidity of Meaning: The Elusive “Aztec” Mask in the Medici Collection,” *Fragmenta* 5 (2011): 184.

Algunas historiadoras como Alessandra Russo y Adriana Turpin abordan la historia del coleccionismo de objetos americanos aproximándose a los inventarios, no como listados de objetos, sino como fuentes para conocer la visión europea del Nuevo Mundo, así como los propósitos e intereses de sus coleccionistas. Russo comenta que los inventarios se convierten en textos que refieren espacialidades remotas no antes vistas por el hombre europeo a través de los objetos foráneos descritos en ellos. Los objetos físicos conforman las muestras materiales de estos espacios<sup>33</sup>.

Turpin comenta que no debemos asumir que estos inventarios reflejen la visión personal de sus colectores, pues ellos se rodearon de un círculo importante de eruditos y *artistic advisors* cuyos recuentos al interior de la vida de corte son también necesarios para entender los propósitos de sus coleccionistas, como fue el caso de Giorgio Vasari durante el ducado de Cosme I<sup>34</sup>. La percepción europea del Nuevo Mundo, de acuerdo a la autora, queda reflejada en los inventarios y la categorización de las colecciones, y argumenta que estas categorías cambian en los textos a lo largo del siglo XVI lo que representa las formas variables en que el Nuevo Mundo era percibido a lo largo del tiempo. Turpin concluye que entre más se acercaba el término de siglo, los objetos americanos se volvían más familiares al ojo europeo y por tanto se precisaba cada vez menos su lugar de proveniencia.

Heikamp menciona también que en estos inventarios se utilizan términos como *moresco* o *indiano* para describir objetos foráneos. El autor explica que esto dificulta ubicar

---

<sup>33</sup> Alessandra Russo, "Cortés's objects and the idea of New Spain. Inventories as spatial narratives," *Journal of the History of Collections* (2011). En este texto, la autora toma como referencia la Carta de Cabildo y los Memoriales que contienen un inventario de los objetos enviados por Cortés a Carlos V en 1519.

<sup>34</sup> Adriana Turpin, "Curiosity and Wonder...", 64.

la proveniencia de dichos objetos. Sobre estas ideas, Jessica Keating y Lia Markey han elaborado su investigación<sup>35</sup> en la que discuten las implicaciones de basarse en las definiciones de objetos como “indianos”, “de las Indias” o “a la indiana” para ubicar correspondencias entre los objetos inventariados y los objetos físicos, así como el reto de los redactores de los inventarios al acercarse a los objetos foráneos y describirlos a partir de su propia percepción – con la carga histórica, social y cultural que ello implica -. Keating y Markey demuestran cómo el término *indiano* empleado indiscriminadamente en los inventarios para describir algo no europeo puede contener distintos significados ya que puede indicar tanto un lugar de procedencia como un estilo particular; esto a su vez puede implicar la atribución de un objeto particular a una cultura distinta. El término moderno *indiano* connota no solo objetos de las Américas y la India, sino también de África, China, Japón y el Levante<sup>36</sup>. Comentan además que la ambigüedad de las descripciones en los inventarios redactados a largo del siglo es una característica general que no siempre corresponde con un desinterés o ignorancia sobre la proveniencia de los objetos.

De acuerdo con Keating y Markey, la ambigüedad de los términos empleados en los inventarios y las breves descripciones de los objetos induce a los investigadores a pasar por alto la mención de “objetos híbridos”<sup>37</sup>, es decir, objetos foráneos que han sido modificados, sea ya con incrustaciones o con monturas de materiales distintos. Heikamp ya había anotado que esta complejidad material de los objetos dificulta el conocimiento de su datación y proveniencia<sup>38</sup>. Dentro de esta categoría de objetos, también cabría situar a aquellos cuya

---

<sup>35</sup> Jessica Keating y Lia Markey, “Indian Objects in Austrian-Habsburg collections...”.

<sup>36</sup> *Ibid*, 1.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*, 26.

materia prima pudiera provenir de sitios foráneos pero cuya manufactura sea europea. Algunos de los objetos de la colección del Tesoro dei Granduchi podrían pertenecer a esta categoría, como abordaré en mi análisis más adelante.

Por último, las autoras concluyen que el tema de los objetos híbridos no ha sido abordado a profundidad por los historiadores y que es necesario ahondar en el estudio de los inventarios, cartas y escritos de coleccionistas y naturalistas para descubrir la existencia de objetos que presentan características materiales y formales de dos o más culturas, así como los juicios estéticos que se formaban a partir de ellos.

El artículo del historiador Davide Domenici es uno de los textos que sigue esta línea de investigación a través del análisis de inventarios y correspondencia de coleccionistas de la ciudad de Bologna. El autor aborda la historia y proveniencia de un *omichicahuaztli* desde el área de La Mixteca en el actual estado de Oaxaca de México hasta su llegada a las salas de exhibición del Museo Prehistórico y Etnográfico Luigi Pigorini en Roma<sup>39</sup>. Se trata de una osamenta humana con la cual se diseñó un instrumento musical o idiófono. La historia de este objeto, desde su “salida” del reino de Tututepec, pasando en posesión de una serie de coleccionistas bologneses, se ve reflejada en los manuscritos e inventarios de sus antiguos propietarios, como el Cardenal Flavio Chigi y su museo en Roma, hasta la adquisición de este objeto por parte de Luigi Pigorini en el siglo XIX. El objeto tuvo diferentes etapas de vida en que pasó de ser un instrumento ritual hasta convertirse en la materialización de los aspectos más inquietantes de la “otredad”.

---

<sup>39</sup> Davide Domenici, “The wandering leg of and india king. The cultural biography of a friction idiophone now in the Pigorini Museum in Rome,” *Journal de la société des americanistes* (2016).

A pesar del dilema que enfrenta la investigación académica en el estudio de los inventarios y crónicas antiguas para descubrir la historia de las colecciones, siempre debemos dirigirnos al objeto mismo y cuestionarlo. Su testimonio histórico está en su presencia material, y es a partir de ella que podemos comenzar a estudiar un objeto, lo que nos dice su forma, su materia prima, sus incrustaciones, su color, sus modificaciones, sus daños. A partir de su presencia material se puede comenzar a escribir su historia.

### 3. Análisis de la colección mexicana del Tesoro de los Granduques.

#### 3. 1 Un ancestro de La Mixteca.

El Museo del Tesoro dei Granduchi conserva una figura de piedra verde en forma de prisma de pequeñas dimensiones (7.15 x 2.55 cm). Aparece en el *Inventario delle Gemme* de 1921 no. 868 (Figura 2). La figura posee algunos diseños incisos que le dan a su apariencia geométrica ciertos rasgos antropomorfos. Es posible identificar tres secciones del cuerpo como la cabeza, el tronco con los brazos cruzados al frente y un par de extremidades inferiores en su parte más baja. El artesano lapidario ha diseñado por medio de incisiones circulares y rectas los rasgos faciales como ojos cerrados y boca y nariz. Ha sabido aprovechar la parte frontal más pronunciada para dar tridimensionalidad al rostro. Las incisiones inclinadas que se juntan hacia el centro de la figura permiten identificar los dedos de las manos e igualmente por medio de líneas se puede distinguir los dedos de los pies en la parte inferior. Se trata de una figura antropomorfa con rasgos geométricos. Estas características corresponden con los llamados “penates<sup>40</sup>” mixtecos.

---

<sup>40</sup> Este término fue acuñado por Barbro Dahlgren y Eduardo Noguera como referencia a las deidades domésticas grecorromanas. Citado en Emiliano Ricardo Melgar Tísoc y Reyna

En el texto de Heikamp de 1972 aparece la primera descripción de esta figura que pareciera “la efigie de un indio vencido sedente, con sus muslos pegados a sus piernas como era la costumbre entre los mixtecos”. El autor atribuye esta pieza a la cultura Mixteca-Puebla y comenta que este tipo de figuras eran ofrendadas en los entierros y que son particularmente comunes en las colecciones especializadas.

En el catálogo de exhibición de 1980 del Palazzo Vecchio aparece la descripción más completa elaborada por Laurencich Minelli, quien la denomina como *statuetta di antenato*. La autora ubica su procedencia del México Central y que corresponde al Período Posclásico (900-1520). La descripción formal de la pieza es detallada a pesar de que no se reproduce su imagen en el texto. Laurencich nota las características antropomorfas de la figura y observa en su superficie ciertas incisiones que parecieran hechas “por error” como la que se aprecia en el costado izquierdo de la pieza, donde la línea del brazo se prolonga hacia atrás. Comenta la autora que por la asimetría de la parte posterior de la figura se podría adivinar que ésta fue reciclada o reelaborada sobre una forma precedente, lo cual es un dato relevante de su factura. Sugiere que la materia prima es un jade. Acerca de la filiación cultural de la pieza, Laurencich sostiene que la figura no pertenece a un estilo claramente definido, sin embargo, no quita la posibilidad de que pertenezca a la tradición artística de la Mixteca-Puebla, como sugiere Heikamp.

Cecilia Urueta sostiene que los llamados penates mixtecos corresponde a una categoría de objetos de lapidaria de forma rectangular o prismática elaboradas en piedra

---

Beatriz Solís Ciriaco, “Características tecnológicas de los objetos lapidarios de “estilo mixteco” en el Templo Mayor de Tenochtitlan,” documento en vía de publicación, 4.

jaspeada. Estos representan a seres antropomorfos o deidades en posición sedente y cruzados de brazos, cuya manufactura se atribuye a los artesanos mixtecos<sup>41</sup>. Este tipo de objetos se han localizado en contextos funerarios antiguos en el actual estado de Oaxaca donde se sentó la cultura Mixteca, lo cual fundamenta la idea más aceptada de que representen figuras ancestrales.

La figura de *antenato* podría sugerir una postura sedente, como plantea Heikamp, como es el caso de la mayor parte de los penates ubicados en contexto arqueológico. Las dimensiones de estas figuras no rebasan los 10 cm de altura y generalmente son elaboradas en cuarzo verde<sup>42</sup>. Sin embargo, la característica más distintiva de los penates de La Mixteca es la incisión en forma de cuña que sugiere los ojos cerrados, por lo cual se trataría de la figura de un difunto. Este rasgo define el estilo mixteco de estos penates<sup>43</sup>.

Es importante notar que los penates generalmente se caracterizan por la presencia de dos perforaciones en la parte trasera para que éstos se utilizaran como pendientes; sin embargo, la pieza estudiada no las presenta. En su lugar, la parte posterior tiene adherida una etiqueta moderna que describe un número de inventario anterior (Figura 2a). Es probable que esta etiqueta no permita la visibilidad de las perforaciones en el caso de que la figura las tuviera. Es probable también que la pieza haya sido desgastada por la parte de atrás para eliminar este rasgo y por tanto la superficie posterior presente la deformación que Laurencich ha descrito.

---

<sup>41</sup> Ibid., 4.

<sup>42</sup> Ibid., 4.

<sup>43</sup> Emiliano Melgar Tízoc (Comunicación personal, 2017).

Cabe notar que, hacia el final del análisis que ofrece Laurencich de la figura de *antenato*, la autora describe las técnicas de manufactura de los antiguos lapidarios prehispánicos. Comenta que aquéllos utilizaban perforadores obtenidos de osamentas de ave, fibras vegetales y de cuero animal, y abrasivos de silicatos y cuarzos para horadar y cortar diversos tipos de piedras duras<sup>44</sup>. Se puede observar que la autora se refiere al trabajo de Adrian Digby<sup>45</sup> cuyas teorías sobre las técnicas lapidarias antiguas han sido ampliamente discutidas y debatidas por los nuevos estudios de la arqueología experimental<sup>46</sup>.

De acuerdo con el estudio de Emiliano Melgar Tízoc y Reyna Beatriz Solís Ciriaco<sup>47</sup>, entre los lapidarios mixtecos prehispánicos existía una tradición tecnológica para la ejecución de los penates. Se utilizaba como herramienta principal el basalto para desgastar la materia prima y con lascas de obsidiana se realizaban los diseños de las incisiones; finalmente, la pieza era pulida con nódulo de pedernal. Los análisis de las huellas de manufactura realizados sobre la pieza del Tesoro dei Granduchi demuestran el empleo de estas mismas herramientas líticas para su manufactura (ver Anexo, Figura 1). Diversos ejemplares que comparten esta

---

<sup>44</sup> “*Usavano tali trapani per rotazione. Come sega un laccio di cuoio o di fibra, su cui era fatta aderire polvere abrasiva, con movimento avanti-indietro che permetteva di incidere linee rette*”, Laura Laurencich Minelli, “Arte Azteca,” en *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento*, vol. 2, ed. Paola Barocchi (Florenca: Electa, 1980), 166.

<sup>45</sup> Algunas de sus teorías se mencionan en Brigitte Kovacevich, “La tecnología del jade. Explotación, técnicas de manufactura y talleres especializados,” *Arqueología Mexicana* 133 (2015).

<sup>46</sup> La bibliografía sobre el tema es extensa. Entre los estudios más recientes aplicados a piezas prehispánicas en México destaca el de texto arriba citado de Melgar Tízoc, *La lapidaria del Templo Mayor...*; sobre piezas de “estilo mixteco” destaca el texto arriba citado de Melgar Tízoc y Solís Ciriaco “Características tecnológicas...,” en vías de publicación.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 8.

misma tradición tecnológica se pueden localizar en el Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor en la Ciudad de México<sup>48</sup> (Figura 3).

La figura de *antenato* coincide con todos los atributos que caracterizan a estos ejemplares lapidarios de La Mixteca: la materia prima, las dimensiones, rasgos estilísticos y tecnología empleada. Su proveniencia mexicana y pertenencia a las colecciones granducales se puede argumentar por la existencia de figuras similares conservadas en el Museum für Volkerkunde de Berlín que, de acuerdo a Heikamp<sup>49</sup>, formaron parte de la colección de Ferdinand II de Austria Tirol.

### 3.2 Una cabeza ancestral mixteca

Entre los tesoros de la colección mexicana se encuentra una pequeña cabeza elaborada en piedra de tonalidades verde y gris de aproximadamente 3.7 x 3.1 x 2.2 cm. Aparece en el *Inventario delle Gemme* 1921 con el no. 866. Su diseño remite a un rostro antropomorfo con grandes ojos cerrados formados por un par de incisiones ovaladas; se percibe su boca diseñada mediante una incisión lineal. El artesano ha sabido aprovechar la forma de la piedra poco trabajada para dar volumen y forma a la nariz que sobresale, y también lo logra en la parte superior del rostro sobre el que se aprecia un tocado. Llama la atención el par de círculos elaborados a los lados del rostro, muy similares a los que presenta el penate mixteco revisado anteriormente. Por la parte posterior se observa un par de perforaciones conectadas a través de las cuales se observa un pedazo de cordón roto, lo que sugiere que la figura pudo funcionar como pendiente (Figura 4 y 4a).

---

<sup>48</sup> Ibid., 9.

<sup>49</sup> Heikamp, *Mexico and the Medici*, 26.

En su texto de 1972, Heikamp hace la primera mención de esta figura de cabeza antropomorfa en piedra verde y sugiere que podría representar a la deidad de la lluvia y del rayo Dzahui de los mixtecos<sup>50</sup>. De la misma manera que observó para el penate, el autor sugiere que esta figura es una producción de la cultura Mixteca-Puebla.

La descripción más detallada de la figura la ofrece Laurencich en el catálogo de 1980. La autora coincide con la propuesta de Heikmap sobre su procedencia cultural. Señala que la materia prima es probablemente obsidiana y argumenta su elaboración *poco curata* como se puede observar por las líneas que presenta la pieza a sus costados y que probablemente se debieron a un descuido de mano del artesano. Acerca del diseño de la parte superior, la autora sugiere que se trata de un tocado de par de plumas.

Después de una observación cuidadosa de la pieza y el análisis de las huellas de manufactura se puede determinar que la tradición tecnológica y estilística que caracteriza a los penates mixtecos se repite en esta pequeña cabeza antropomorfa, como el uso de una herramienta de obsidiana para la ejecución de las incisiones circulares y en forma de cuña y el desgaste con pedernal (Anexo Figuras 2 y 3).

La materia prima con que fue elaborada la pieza es jadeíta y su trabajo “poco cuidado” que comenta Laurencich probablemente corresponde a su forma inacabada de manera intencional. Algunas cabecillas de penate que se han localizado en contexto arqueológico presentan esta forma aparentemente sin terminar. De la misma forma que los penates, estas figuras se localizan en contextos funerarios por lo cual podrían también representar ancestros. Diversos ejemplares se ubican en el Museo de Antropología de la Ciudad de México (Figura

---

<sup>50</sup> Ibid., 26.

5), como también en el Museo Etnográfico de Berlín como menciona Heikamp en su texto referido.

### 3.3 La máscara de Teotihuacan.

Este ejemplar aparece en el *Inventario delle gemme* de 1921 con el no. 824. El primero de los textos que se refiere a su presencia en las colecciones italianas es el de David I. Bushnell de 1906<sup>51</sup>, como habían notado Heikamp y Domenici y Laurencich en sus textos antes referidos. En el texto de Bushnell se identifica la procedencia de la máscara de la antigua ciudad de Teotihuacan (150 a.C. – 650 d.C.), en el Altiplano Central de México (Figura 6). Llama la atención que el autor reproduce una imagen de la máscara cuando ésta aún presentaba un par de ojos de concha y obsidiana.

Anna Guarnotta ofrece una descripción más detallada de la máscara en el catálogo de 1980. Sugiere que los ojos pudieron ser diseñados con pintura blanca dado que la boca semiabierta presenta restos de pintura roja y blanca para sugerir la dentadura; sin embargo, no descarta la idea de que los ojos pudieran ser incrustaciones de concha y discos de obsidiana para sugerir las pupilas. La máscara presenta algunos daños materiales, como la incisión horizontal perceptible a la vista que aparece a lo largo de la frente y la falta de la “oreja izquierda”; esto, sugiere la autora, puede deberse a un descuido en el manejo de la pieza, como también pudo deberse a una mutilación previa efectuada a consciencia. La oreja restante de forma rectangular presenta una perforación circular.

---

<sup>51</sup> David I. Bushnell, “North American Ethnographical Material in Italian Collections,” *American Anthropologist* 8 (1906), 245.

El texto más reciente sobre la máscara del Tesoro dei Granduchi elaborado por el historiador Davide Domenici<sup>52</sup> expone de manera concreta las características de la pieza y señala que fue elaborada en travertinito, un tipo de piedra traslúcida, con lo cual yo coincido. Domenici sostiene la teoría de Maria Sframeli<sup>53</sup> de que es más probable que la mención de *una mezza testa di alabastro verde con occhi bianchi* del inventario redactado a la muerte de Leopoldo de Medici en 1675 coincide más con las características de la máscara teotihuacana y no así con la que sugiere Heikamp mencionada en el inventario de la muerte de Antonio de Medici de 1623.

Después de un análisis material de la máscara observé que ésta presenta un par de perforaciones situadas a los lados, arriba de las orejas, que se conectan con la cara posterior de la máscara; esto también sucede con las perforaciones laterales debajo de las orejas. Este tipo de perforaciones son características de las máscaras teotihuacanas ubicadas en contextos arqueológicos<sup>54</sup>. Una máscara con estas mismas modificaciones se puede localizar en la colección de Dumbarton Oaks en la ciudad de Washington, aunque esa fue realizada en piedra caliza<sup>55</sup>. Resulta también interesante el hecho de que ambas máscaras presentan la misma incisión longitudinal en la parte superior.

De acuerdo a los análisis de las huellas de manufactura que realicé sobre la superficie de la máscara, la cavidad de la boca y el corte superior de la máscara, se pudo comprobar que

---

<sup>52</sup> Davide Domenici, “Maschera litica da Teotihuacan,” en vía de publicación.

<sup>53</sup> Citado por Domenici.

<sup>54</sup> Emiliano Melgar Tízoc, Reyna Beatriz Solís Ciriaco, “The Manufacturing Techniques of the Teotihuacan Style Masks from the Great Temple of Tenochtitlan,” *Materials Research Society* 1618 (2014): 115.

<sup>55</sup> “Mask. Teotihuacan, Precolumbian Collection,” Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Acceso Agosto 30, 2017, <http://museum.doaks.org/Obj23038?sid=1739&x=10586&port=2655>.

la pieza fue elaborada siguiendo la tradición tecnológica en lapidaria de los antiguos artesanos teotihuacanos: para realizar las cavidades de la boca y los ojos se utilizó un buril de pedernal como perforador y se utilizó polvo del mismo material como abrasivo (Anexo Figura 4); la superficie de la máscara muestra huellas de desgaste con andesita y fue pulida con un nódulo de pedernal (Anexo Figura 5); por último, para realizar el corte superior de la máscara se pudo comprobar el uso de una herramienta de pedernal (Anexo Figura 6). Es probable que la cavidad de la boca haya sido diseñada perforando primero las “comisuras” y uniéndolos en estos dos puntos desgastando el material en línea recta. Estas huellas de herramientas líticas son las mismas que presentan las máscaras halladas en el sitio de Teotihuacan<sup>56</sup>. Cabe señalar otro dato relevante sobre la manufactura de la máscara del Tesoro dei Granduchi: su cara posterior es ligeramente cóncava y poco trabajada (Figura 6a) como es el caso de la mayoría de las piezas recuperadas en contexto arqueológico.

La factura de esta máscara de piedra verde, sus dimensiones y características estilísticas demuestra que se trata de una pieza originaria de Teotihuacan. Su presencia dentro de las colecciones mediceas me parece muy representativa de esta gran cultura antigua del período Clásico, cuyas máscaras de piedra fueron valoradas por otros grupos culturales en los siglos posteriores. Ejemplo de ello es la ubicación de máscaras teotihuacanas en las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan, capital de los mexicas en el siglo XV<sup>57</sup>. Al respecto, Domenici concluye en su texto arriba citado que la máscara podría provenir de este lugar específico en el cual la pieza habría sido ofertada como reliquia de una cultura

---

<sup>56</sup> Melgar Tízoc, Solís Ciriaco, “The Manufacturing Techniques...,” 117.

<sup>57</sup> Ibid., 117.

ancestral<sup>58</sup>. La presencia de incrustaciones en los ojos que se advierte en la imagen del texto de Bushnell arriba citado es un indicio de su autenticidad. Un ejemplo de esta técnica de manufactura se puede apreciar en la máscara de Malinaltepec (Figura 7) que consiste en una máscara teotihuacana recubierta con teselas de piedra verde e incrustaciones de concha<sup>59</sup>.

### 3.4 El colibrí de jade azul

Esta pequeña figura de piedra verde (2.2 x 4.2 x 13.2 cm) aparece en el *Inventario delle gemme 1921* con el no. 846. Se trata de la figura de un colibrí (Figura 8). Si se observa detenidamente, se puede ubicar la sugerencia de alas a los costados de la figura y sobre ellas, los ojos, diseñados con un par de formas circulares. La pieza tiene una perforación transversal sobre la hendidura que divide la cabeza del ave y el resto del cuerpo, más pequeño en proporción. Detrás y por debajo de la figura, es posible observar una incisión en forma de “X” (Figura 8a).

En el inventario del *Guardaroba* de 1559 de Cosme I de Medici se describe “*otto teste di vari animali grandi come nocciuole di varie pietre et gioie di mano de Benvenuto Cellini*”<sup>60</sup>. Este comentario en particular ha llamado la atención de Heikamp y de Adriana Turpin<sup>61</sup> quienes sugieren que Cellini debió realizar algún trabajo con estas cabecillas; éstas

---

<sup>58</sup> Acerca de las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan cabe mencionar el trabajo de Leonardo López Luján, *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano* (México: INAH, 1989).

<sup>59</sup> Emiliano Melgar Tízoc, Reyna Beatriz Solís et al., “Análisis tecnológico de la máscara y el collar de Malinaltepec,” en *La máscara de Malinaltepec*, ed. Sofía Martínez del Campo Lanz (México: INAH, 2010). En este texto se exponen resultados similares a los de este estudio que comprueban la proveniencia de la máscara de la antigua Teotihuacan.

<sup>60</sup> Heikamp, *Mexico and the Medici*, 13.

<sup>61</sup> Adriana Turpin, “The New World Collections of Duke Cosimo I de Medici and their role in the creation of a Kunst and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio,” en *Curiosity and*

no podrían ser “de mano del artista” como se describe en el inventario, ya que no existe un registro textual de ello en su autobiografía<sup>62</sup>. Sin embargo, Heikamp menciona que aquella que aparece en este inventario como “de plasma” se podría relacionar con el colibrí de la colección del museo del Tesoro dei Granduchi<sup>63</sup>. El autor se refiere al uso del término “plasma” en el siglo XVI para referirse a una piedra de ágata de color verde oscuro<sup>64</sup>. En el inventario también se describe una cabecilla “de perro” de amatista y otra de onix que el autor relaciona con las que se ubican actualmente en el Museo de Mineralogía de Florencia. Heikamp atribuye estos tres ejemplares a la cultura azteca.

Lia Markey aclara que ya desde el inventario de 1553 aparecen listadas en el gabinete no. 12 del *Guardaroba segreta* de Cosme I “*animal heads of various types, Indian ones, one of amethyst and two of agate*”. En los inventarios de 1554-55, las cabecillas aparecen junto con dos máscaras de turquesas listadas entre las joyas<sup>65</sup>. Estas referencias a las cabecillas de animales también se pueden encontrar en un inventario del *Guardaroba Mediceo* aún más anterior fechado en 1530<sup>66</sup>.

La descripción más completa que se ha realizado hasta el momento sobre la pieza es la que ofrece A. Guarnotta en el catálogo de exhibición de 1980 en el Palazzo Vecchio, mencionada anteriormente. En aquel texto, la autora describe la figura como *piccolo uccello*

---

*Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. Robert John Weston Evans (Alderson: Ashgate, 2006), 72.

<sup>62</sup> Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*, 13.

<sup>63</sup> En el texto el autor se refiere a su ubicación anterior en el Museo Etnográfico de la ciudad de Florencia desde 1927.

<sup>64</sup> Heikamp rectifica que solo se trata de una piedra verde oscuro y no de ágata en su texto posterior “American Objects in Italian Collections,” 480.

<sup>65</sup> Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, 34.

<sup>66</sup> Lia Markey, “The Riches of the Indies: Francesco and Ferdinando de’ Medici and the Americas,” 70.

y sugiere que se trata de un pendiente en forma de colibrí. Describe su pico alargado, sus ojos circulares y alas, y observa también el par de incisiones en forma de “X”. Sostiene además que la pieza fue elaborada en ágata verde y, como Heikamp, la atribuye a la cultura azteca.

En el caso de esta figura de piedra verde, las incisiones y la materia prima ofrecen una clara referencia de que la pieza no corresponde a la cultura Azteca, sino a la llamada cultura Olmeca. El motivo en X es recurrente en su producción lapidaria. Peter David Joralemon lo describe como motivo de bandas cruzadas o Cruz de San Andrés<sup>67</sup> (Figura 8a). De acuerdo con este autor, este motivo es visible en la escultura portátil de piedras verdes como las hachas de serpentina y jadeíta; se puede apreciar también en la pintura rupestre de una cueva en Oxtotitlán, Guerrero, donde se representa a un soberano sentado sobre un altar vestido con indumentaria de pájaro<sup>68</sup>. Sobre su pecho, se puede apreciar el mismo motivo de bandas cruzadas.

La materia prima del colibrí sugiere que se trata de una reliquia olmeca. Heikamp y Guarnotta afirman que se trata de una piedra de ágata verde oscura, sin embargo, sus características ponen en duda esta afirmación. Su color corresponde con un verde azulado propio del “jade olmeca”<sup>69</sup>, llamado así ya que las piezas elaboradas en este material se han localizado en el área que ocupó este grupo cultural en las costas del Golfo de México como el sitio de El Manatí en el estado de Veracruz.

El acabado lustroso y la superficie vítrea del colibrí, que se puede apreciar a simple vista, son característicos de los jades. La coloración de este mineral es muy variable debido

---

<sup>67</sup> Peter David Joralemon, *Un estudio en iconografía olmeca* (México: Universidad Veracruzana, 1990), 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>69</sup> Henri Noel Bernard (Comunicación personal, 2017).

a la diversa composición química que puede presentar, por lo cual sus tonalidades van desde el blanco y el verde hasta el verde azulado como es el caso de esta figura. Las jadeítas se pueden hallar también en tonalidades cafés e inclusive violáceas<sup>70</sup>.

Los únicos yacimientos de jade conocidos en la actualidad en Mesoamérica se ubican en Guatemala, en la denominada zona de la Falla del Motagua que abarca la cuenca del Río Motagua y las regiones montañosas circunvecinas<sup>71</sup>; sin embargo, los yacimientos de jade azul no fueron descubiertos – o redescubiertos – sino hasta en 1998, cuando el Huracán Mitch deslavó un área hacia el sur del Valle del Río Motagua de acuerdo a los estudios de R. Seitz<sup>72</sup>. Este autor sostiene que la circulación del jade azul se detuvo a finales del Preclásico, hacia el 200 a.C, lo cual puede ser un indicio de que el material con que fue elaborado el colibrí fue obtenido en estos yacimientos en alguna etapa del Formativo (1500 – 900 a.C.), período en donde tuvo lugar la llamada cultura Olmeca; posteriormente, la pieza fue elaborada por sus artesanos lapidarios. Esto es un ejemplo de que la materia prima de un objeto prehispánico no siempre corresponde con el lugar en donde fue creado. En este caso, el diseño y los motivos complementan la información del objeto para identificar la filiación cultural.

Ajuares funerarios y pendientes de jade se han recuperado en contextos de ofrendas en zonas tan lejanas del Golfo de México como Copán en Honduras. De acuerdo a Mary Ellen Miller, ello plantea la posibilidad de que se produjera una amplia diseminación de la cultura olmeca<sup>73</sup>. De esta cuestión no solo se desprende la idea de que los olmecas habrían

---

<sup>70</sup> Laura Filloy Nadal, “El jade en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana* 133 (2015): 30.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>72</sup> R. Seitz, G.E. Harlow, V.B Sisson, K.E. Taube, “Olmec Blue and Formative jade sources: new discoveries in Guatemala,” *Antiquity* 75 (2001): 687.

<sup>73</sup> Mary Ellen Miller, *El arte de Mesoamérica*, trad. Ferran Meler (Barcelona: Destino, 1999), 22.

ocupado un territorio tan vasto. El valor de esta piedra era tan grande para los antiguos que el material era recuperado por grupos posteriores y renovado – a diferencia del término reutilizado<sup>74</sup> – para formar parte de nuevas ofertas votivas. El jade trabajado por los antiguos maestros lapidarios conformaba ya desde el mundo prehispánico una reliquia en sí.

Un hecho que confirma esta “renovación” de piezas de jade provenientes de lugares remotos es el descubrimiento de piezas de jade azul olmeca en la Ofrenda 82 del Templo Mayor de Tenochtitlan (Figura 9), la capital mexicana durante el período Posclásico. El estudio reciente de Emiliano Melgar y Hervé V. Monterrosa destaca que estas figuras son productos foráneos cuya manufactura coincide con las técnicas lapidarias utilizadas por los antiguos olmecas para trabajar el jade<sup>75</sup>, como el uso de lascas de obsidiana para realizar incisiones y polvo de pedernal como abrasivo para hacer perforaciones. La figura del colibrí presenta estas mismas huellas de manufactura sobre la incisión en forma de cruz y la perforación tubular que atraviesa la figura (Anexo Figura 7 y 8). Este descubrimiento en la ofrenda del Templo Mayor sugiere que el colibrí de jade azul no necesariamente proviene de las costas del Golfo, pues podría provenir de otro sitio de México donde las figuras de jade azul eran valoradas como reliquias.

---

<sup>74</sup> Sobre esta distinción del uso del jade, John Clark y Arlene Colman ofrecen una interpretación importante en “Olmec things and identity: a reassessment of offerings and burials at La Venta Tabasco,” *Archaeological papers of the American Anthropological Association* 23 (2014).

<sup>75</sup> Hervé V. Monterrosa Desruelles y Emiliano Melgar Tísoc, “Reliquias mayas y olmecas de jadeíta en el Templo Mayor de Tenochtitlan,” *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (2016). El estudio de Henri Noel Bernard, “Análisis tecnológico de la escultura portátil en piedra olmeca,” en preparación (2018), destaca resultados similares.

Después de analizar las características del colibrí del tesoro de los Medici pongo en duda que ésta guarde alguna relación con las “cabecillas de animales” que se han señalado en los inventarios de Cosme I puesto que no son similares en forma y manufactura. Las dos piezas diminutas que se resguardan en la actualidad en el Museo de Mineralogía están elaboradas en amatista y ónix, y presentan incrustaciones en los ojos. Es probable que el autor del inventario las haya reunido bajo la misma referencia por sus pequeñas dimensiones aunque no compartan otra característica.

El Museo del Tesoro dei Granduchi conserva como uno de sus tesoros un objeto que ya conformaba un tesoro desde tiempos prehispánicos. A pesar de la larga historia del objeto, que comprende desde su manufactura hace un millar de años antes de la era cristiana, su recuperación por los conquistadores, hasta su llegada a las manos de Cosme I de Medici, el pendiente de colibrí de jade azul conservó su función como tesoro. Sin embargo, su significado varió a los ojos de cada uno de sus portadores: como ofrenda preciosa, como curiosidad digna de admiración por su diseño, o como objeto simbólico del Nuevo Mundo.

### 3.5 El enano de jadeíta

Esta pieza aparece en el *Inventario delle gemme* de 1921 con el no. 693. Se trata de una figura antropomorfa de aproximadamente 5.5 cm de altura elaborada en jadeíta de tonalidades que van del verde al café. Se encuentra fija sobre un pequeño pedestal de forma oval con el cual se incrementa su altura arriba de los 8 cm. Sobre el pecho de la figura aparece grabado un pendiente en forma de “T” decorado con una incisión de la misma forma. Se puede apreciar el diseño de un paño que se sostiene alrededor de la cadera y cuelga sobre el frente de la figura. Sobre su cabeza se aprecia lo que podría sugerir su cabellera dividida en dos partes y un tocado central que se extiende hasta la nuca. La figura conserva un par de pendientes en

las perforaciones de las orejas formados por aros metálicos de los que penden pequeñas piedras de rubí. Se aprecia una forma metálica en forma de luna creciente fijada en la perforación superior de la cabeza. La figura tiene una perforación longitudinal a la altura del cuello que la atraviesa, y se aprecia una perforación más en su parte baja, entre sus extremidades inferiores, las cuales con respecto al resto del cuerpo parecen más pequeñas en proporción (Figura 10).

Sobre la historia de esta figura de jade se conoce que formó parte de la colección de Mario Piccolomini en Roma, como se atestigua por una imagen que aparece en el texto de Genaioli de un grabado de la pieza realizado por el artista Arnold van Weterhout bajo el título de “*Idolo egiziaco in plasma di smeraldo*”, y que fue reproducido en un texto de Scarfó de 1739<sup>76</sup> (Figura 11). Llama la atención que no se trata de una representación fiel del objeto en cuestión, sino más bien de una interpretación del artista que logra darle a la figura rasgos naturalistas. Parece que van Weterhout ha tratado de evidenciar las características antropomorfas de la pieza al lograr una clara ejecución de las manos y orejas del individuo. Este documento gráfico es importante para conocer que la figura de jade portaba una cadena con un pendiente, además de una piedra preciosa en forma de media luna sobre su cabeza.

La figura pasó a formar parte de la colección de Anna Maria Luisa de´ Medici, e ingresó al *Guardaroba* en 1732 con registro en el inventario No. 1288 de objetos preciosos de la última heredera dinástica<sup>77</sup>. Gennaioli destaca que en dicho documento<sup>78</sup> la figura

---

<sup>76</sup> Mencionado en nota de Riccardo Gennaioli, “La collezione medicea di sculture preziose,” 113.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>78</sup> La descripción completa que aparece en la nota del texto es la siguiente: “*Un idolo cinese in plasma di smeraldo alto soldi 3 in circa di tutto rilievo, con catenuzza d’oro al collo, da*

aparece descrita como *ídolo cinese in plasma di smeraldo*, lo cual demuestra cómo la procedencia de la pieza – aunque errónea – del anterior Museo Piccolomini se perdió. A partir de 1732, el registro de la pieza continúa en los inventarios posteriores de la Galleria degli Uffizi<sup>79</sup>.

En el texto de Heikamp de 1972 se describe a esta figura como un ídolo de piedra verde atribuido a la Cultura Maya de la región de los Altos de Guatemala y se sitúa estilísticamente en el Período Posclásico (700-800). El autor afirma que los ornamentos de la figura, tanto los pendientes de sus orejas y de la cadena hoy perdida como del pedestal de ágata, corresponden a una adición tardía por parte de los talleres florentinos. En este texto se reproduce una foto de la figura cuando aún conservaba la cadena con pendiente y la piedra de luna creciente sobre la cabeza. Heikamp afirma en su texto sobre las colecciones italianas<sup>80</sup> que los “ídolos” tenían una gran demanda en el siglo XVI, y propone la teoría acerca de que éstos debieron ser recuperados por “buscadores de tesoros” españoles, razón por la cual estas figuras se adjudicaron a culturas ancestrales remotas; esto explicaría su descripción como ídolo *egiziaco o cinese* en los inventarios del siglo XVIII.

Por último, en el catálogo de 1980 aparece la descripción más completa de la pieza donde ya se le da una interpretación como *pendente antropomorfo*. Laurencich propone que el diseño de los pendientes corresponde a una factura de orfebrería indígena que se puede reconocer por el trabajo del metal y el corte de las gemas, en cambio, solo atribuye el diseño del pedestal a la orfebrería europea.

---

*cui pende piccola pietra rossa, che si crede un balascio, con due pietre simili agl'orecchi, e sopra la testa tiene altra pietra simile, lavorata a foggia di mezza luna*”, Ibid., 112.

<sup>79</sup> Ibid., 113.

<sup>80</sup> Detlef Heikamp, “American Objects in Italian Collections,” 458.

Esta pieza de jade color verde esmeralda con manchas cafés fue elaborada por lapidarios mayas como ha notado Heikamp en su texto citado. Proviene de la región del Petén Central de Guatemala. Esta conclusión se puede desprender de los resultados realizados sobre las huellas de manufactura, en los cuales se observa el uso de una herramienta de obsidiana para el diseño de la incisión del glifo *ik* que se aprecia sobre el pendiente grabado en forma de “T” y el uso de piedra caliza para desgastar la materia prima (Anexo Figura 9 y 10). Estas características tecnológicas se repiten en las pequeñas esculturas lapidarias de jadeíta provenientes del área maya. Un ejemplo del uso de estas técnicas entre los mayas se observa en una placa de jade de las mismas tonalidades que la figura antropomorfa que fue recuperada en una ofrenda del Templo Mayor de Tenochtitlan; de acuerdo con los análisis de su materia prima y huellas de manufactura, proviene de aquella área cultural<sup>81</sup>.

A través del análisis de sus características formales también es posible demostrar que se trata de una pieza de origen maya. Esta figura antropomorfa corresponde a la de un enano ya que presenta sus extremidades más cortas en proporción al resto del cuerpo. Existen esculturas en el arte maya donde se representan enanos acompañando a la figura de los gobernantes, como puede observarse en un ejemplar en piedra caliza del Museo Arqueológico de Campeche Fuerte de San Miguel. En éste se observa a la Señora Ix Baah Pak´ en su altar acompañada de un enano (Figura 12). Estos personajes formaban parte de la corte maya y fungían como confidentes de los reyes<sup>82</sup>. Su relación con el contexto del arte de

---

<sup>81</sup> Melgar Tízoc, Emiliano y Solís Ciriaco, Reyna, “Objetos mayas de jadeíta en el Templo Mayor de Tenochtitlan,” *Arqueología Mexicana* 140 (2015), 84.

<sup>82</sup> Mary Ellen Miller, *Arte y Arquitectura Maya* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 148.

las cortes mayas hacía del enano un personaje muy apreciado, por ello, el trabajo de esta figura en una piedra preciosa como el jade representa el gran valor que ostentaba.

Otro ejemplo relevante para el análisis del enano de jade se trata de una máscara recuperada del sitio de Palenque elaborada en jade cuyo complemento es un collar de cuentas de piedra verde del que pende una placa de jade color verde esmeralda con el diseño de un rostro humano y es muy similar al rostro de la figura de jade del Tesoro dei Granduchi (Figura 13).

En este caso resulta muy interesante la conclusión de Laurencich Minelli acerca de la función de la pieza como pendiente con la cual yo concuerdo. Es muy probable que la perforación cilíndrica del cuello hubiera servido para atravesar un cordón. Considero que otros análisis sobre las huellas de manufactura de esta perforación podrían servir para conocer si esta modificación a la pieza fue prehispánica.

Por otra parte, difiero de las conclusiones de la autora donde comenta que la manufactura de los pendientes de amatista y de la cadena es indígena. Después del análisis que realicé sobre la figura encontré que las perforaciones de las “orejas” del enano son muy abiertas o grandes por lo cual yo propondría que el enano conservaba anteriormente – tal vez desde la época prehispánica – unos pendientes de otro material y que estos fueron sustituidos por el par de arillos metálicos con gemas que presenta actualmente. La huella de abrasión que se advierte en las mejillas de la figura son un rasgo hecho por la fricción de la herramienta lítica utilizada para perforar. Por esta razón, concluyo que los pendientes, tanto de la cadena como de los aretes, y el pedestal son modificaciones modernas, así como la gema en forma de luna creciente incrustada sobre la cabecilla.

Todos estos análisis formales y morfológicos, así como las primeras descripciones que realizaron Heikamp y Laurencich sobre el objeto en cuestión, sustentan la idea de que el pendiente antropomorfo es un objeto híbrido<sup>83</sup> de acuerdo con el concepto propuesto por Keating y Markey. Éste conserva características formales y materiales del arte lapidario de los mayas, pero al mismo tiempo, sus modificaciones nos hablan de la función que tuvo en una época posterior, ya no como pendiente sino como un tesoro que fue embelezado para el gusto de su colector. En esta pieza se ejemplifica la práctica habitual en los talleres florentinos de retocar o modificar piezas antiguas para su reutilización con fines decorativos<sup>84</sup>. El estudio de la manufactura del objeto es lo que en este caso permite observar cómo el objeto dejó su función como pendiente para comenzar otra etapa de su historia como objeto de colección integrado a otro contexto cultural. El pendiente de jadeíta del Tesoro dei Granduchi es un tesoro que fue descontextualizado y recontextualizado dentro del gusto estético de otra época. No obstante, su función como tesoro se conservó.

### 3.6 El rostro de jadeíta.

Esta pieza es la única del grupo de objetos estudiados que se ubica en el Museo Archeologico de Florencia. Se trata de un pequeño rostro antropomorfo de pequeñas dimensiones (4 x 3.2 cm) elaborado en jade color verde esmeralda, montado sobre un marco con fondo de tela. Posee dos piedras de rubí incrustadas en los ojos y adheridas con una sustancia blanca perceptible a la vista. El rostro tiene la boca abierta, ligeramente curva hacia los lados, rodeada por lo que parece ser una nariguera de forma curva grabada desde los foros de la

---

<sup>83</sup> Keating y Markey, “Indian objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories...,” 11.

<sup>84</sup> Mariarita Casarosa Guadagni, “Le gemme dei Medici nel Quattrocento e nel cinquecento,” en *Tesori dalle Collezioni Medicee* (Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1997), 90.

nariz y termina en pico al nivel de la barbilla. Además de la superficie lustrosa y la forma de sus facciones bien trabajadas, se pueden apreciar tres glifos incisos que abarcan toda el área de la frente. Esta pieza, conservada anteriormente en el Museo di Antropologia ed Etnologia, aparece en el *Inventario glittica* no. 15892 (Figura 14).

El rostro de jadeíta aparece en la portada del texto de Heikamp *Mexico and the Medici*, donde el autor la describe brevemente. Destaca una nota al final del texto en la que el autor se refiere a los comentarios de la Dra. Elizabeth Easby del Metropolitan Museum of Art en una carta fechada en septiembre de 1968. En esta, ella compara esta “máscara azteca de jade” con la figura sedente de un “Tezcatlipoca” del Musée de l’Homme<sup>85</sup>, así como con una figura femenina en cuclillas del American Museum of Natural History. Easby compara la técnica utilizada para diseñar la boca por medio de perforaciones tubulares que se aprecia tanto en la máscara Medici como en la del museo norteamericano. Easby interpreta que el rostro humano pareciera europeo por la presencia de la barba.

La máscara también aparece en el catálogo de 1980 donde se describe como *maschera di giada (1430-1520), Arte Azteca*. La autora del texto, Laurencich-Minelli, ofrece una descripción completa sobre el diseño y función de la pieza. Observa que los glifos de la frente o *particolari* refieren la identidad del personaje retratado, como puede ser un sacerdote de la nobleza de Tenochtitlan, *nell’atto di svolgere le sue mansioni sacerdotali*<sup>86</sup>. Los rubíes incrustados como ojos corresponden a una factura moderna europea, así como el marco de la pieza. Comenta también que habría tenido otra piedra incrustada en la perforación debajo de

---

<sup>85</sup> Figura 304. *Before Cortés: Sculpture of Middle America*, exh. cat. Metropolitan Museum of Art Septiembre 30, 1970 – Enero 3, 1971 (The Metropolitan Museum of Art: New York Graphic Ltd, 1971).

<sup>86</sup> Laurencich Minelli, “Arte Azteca,” en *Palazzo Vecchio...*, 167.

la boca como parte de la nariguera. Sugiere que la pieza tuvo una función como pendiente a decir por las perforaciones laterales que presenta, a través de las cuales se pasaba un cordón o una cadena. Continúa comentando acerca del uso propiciatorio y fúnebre de este objeto como una especie de amuleto que se podía portar en vida o podía ser depositado con el difunto. Mediante su uso, el portador aseguraba la eternidad y felicidad de la persona que se retrataba en este objeto, ya que el jade simboliza la felicidad y la vida, así como la fertilidad<sup>87</sup>.

Las interpretaciones tanto de Easby citada por Heikamp como de Laurencich tienen en común que abordan la pieza desde una perspectiva occidental. Por un lado, la simulación de una “barba” que comenta Easby, como si se tratara de un rostro de un hombre de edad adulta, pero que después Laurencich define como “nariguera”; este motivo relaciona a esta mascarilla de jade con el dios del pulque mexicana. Por otro lado, Laurencich se refiere a la “expresión del rostro del sacerdote”, lo cual es una interpretación acorde al arte occidental sobre la expresión de los sentimientos a través del rostro.

Tras el estudio material del rostro de jadeíta pude observar que la máscara presenta ocho perforaciones en distintos puntos: dos que atraviesan la pieza al nivel de las sienes, dos frontales muy próximas a las primeras; dos perforaciones a los lados en la parte inferior de la pieza que la atraviesan, una perforación debajo de la barbilla y una más justo debajo de la boca abierta. Estas perforaciones no son de las mismas dimensiones y forma, por lo cual es posible que no se haya utilizado la misma herramienta para trabajarlas. El número de perforaciones y modificaciones de la pieza sugiere que ésta tuvo usos y funciones diversos

---

<sup>87</sup> Ibid., 167.

para su portador, lo cual también indica que tuvo múltiples significados a lo largo de su historia.

Conforme al análisis de las huellas de manufactura de la pieza se pudo identificar que la piedra fue desgastada con basalto y su pulió con un nódulo de pedernal (Anexo Figura 12). Las incisiones de los glifos y la nariguera se realizaron utilizando lascas de obsidiana (Anexo Figuras 11 y 13). Estas características tecnológicas corresponden con las piezas elaboradas por lapidarios mexicas y también de La Mixteca<sup>88</sup>. Esto se confirma por el uso de polvo de pedernal como abrasivo y un punzón, como carrizo, para realizar perforaciones (Anexo Figura 14 y 15). La boca fue diseñada con un punzón de punta hueca como se aprecia visiblemente en la huella de forma circular; el artesano debió de utilizar la misma herramienta para formar los foros de la nariz.

El hecho de que esta pieza provino del Nuevo Mundo se refuerza por la presencia de los glifos sobre la frente del rostro que corresponden con los motivos iconográficos del llamado estilo internacional Mixteca-Puebla<sup>89</sup>. El glifo de en medio se asemeja al tocado de doble plumón asociado con Huitzilopochtli, deidad mexicana del sol y de la guerra. Este tocado singular relaciona a la máscara con la escultura de jadeíta de aquella deidad que se ubica en el Musée du Quai Branly<sup>90</sup> que porta el mismo tocado. A los extremos, el glifo izquierdo

---

<sup>88</sup> Emiliano Melgar Tízoc (Comunicación personal, 2017).

<sup>89</sup> El significado de los glifos fue tomado del estudio de Pablo Escalante Gonzalbo, *Los Códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

<sup>90</sup> Esta pieza, que Easby ha confundido con Tezcatlipoca, aparece en Fauvet-Berthelot, Marie France y López Luján, Leonardo, *Azteques: La collection de sculptures du Musée du Quai Branly* (Musée du Quai Branly: París, 2005). Es relevante mencionar que López Luján señala en este texto que esta escultura de la deidad mexicana es única en su tipo, ya que Huitzilopochtli solo ha sido identificado en imágenes de los códices posclásicos.

indica una humareda emergiendo de un círculo con cuatro puntos cardinales marcados por círculos; se trata del glifo que identifica la ciudad de Chalco. El glifo derecho se asemeja al motivo de plumón de sacrificio<sup>91</sup>.

Entre los objetos mexicanos del Tesoro dei Granduchi, el rostro de jadeíta conforma una pieza que presenta características de dos tradiciones lapidarias. Por un lado, la materia prima indica que proviene de los yacimientos de jade del área maya, donde existen las únicas fuentes conocidas de este mineral en México; los glifos de la pieza nos hablan de una escritura antigua que se propagó hacia finales del período Clásico. Por otra parte, las incrustaciones y la montura en un marco especial son una manufactura europea. Por lo tanto, se puede decir que esta pieza particular es un “objeto híbrido” conforme al concepto propuesto de Keating y Markey<sup>92</sup>. Las perforaciones múltiples y en diferentes partes del objeto nos dicen que tuvo una función como pendiente pero que tuvo otros usos también en las manos de diversos portadores, sean indígenas o europeos. Finalmente, la pieza fue colocada en un marco especial, lo que sugiere su uso como objeto de colección. Aunque se necesite conocer la historia de este objeto a través del estudio de fuentes documentales, descubrir cómo llegó a Florencia y dónde se resguardó, la materialidad de la pieza nos muestra su lugar de origen y las distintas etapas de su vida.

### 3.7 Máscara della Rovere

La última pieza que abordo en este estudio es un rostro pequeño antropomorfo elaborado en piedra azulada, montada sobre un soporte metálico en forma de tronco de árbol y rodeada de ramas. El rostro parece sonreír y mirar al espectador con sus ojos de cuarzo (Figura 15).

---

<sup>91</sup> Pablo Escalante, *Los Códices Mesoamericanos...*, 40.

<sup>92</sup> Keating y Markey, “Indian objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories...,” 11.

Llama la atención del visitante porque se exhibe justo en medio de una vitrina donde tienen lugar otras pequeñas piezas en forma de ánforas y jarrones miniatura elaborados en piedras preciosas, con ornamentos de piedra y metal. Se ubica en la *Sala dei Cammei* del museo del Tesoro dei Granduchi, en el extremo opuesto del museo donde se ubican las piezas mexicanas en la *Sala Esotica*. A pesar de que varios historiadores adjudican la pieza a alguna cultura remota<sup>93</sup>, la curaduría del museo permite observar que, de entre los tesoros del Nuevo Mundo, el estilo de la máscara della Rovere se distingue pues se asemeja más a aquel de las miniaturas de *pietre dure* de los talleres florentinos.

Heikamp describe a esta pieza como una “máscara sonriente”<sup>94</sup> cuyo soporte se asemeja a un pequeño árbol de roble, rodeada por un par de ramas y sostenida por una base elaborada en la misma piedra verde de la máscara. A juzgar por su estilo, comenta el autor, el marco fue elaborado en la primera mitad del siglo XVII. El roble hace alusión a la familia Della Rovere cuya última descendiente, Vittoria, se unió en matrimonio al príncipe Francesco II en 1634, por lo tanto, la máscara debió llegar a Florencia como parte de la dote.

La máscara Della Rovere fue transferida del *Guardaroba* ducal a los Uffizi en 1781<sup>95</sup>. A diferencia de los objetos mexicanos antes analizados, que probablemente se dispusieron en la Sala de Armería junto a otros objetos etnográficos<sup>96</sup>, la máscara se colocó en la Tribuna, la sala octagonal de la Galería de los Uffizi diseñada por Bernardo Buontalenti en 1588 donde

---

<sup>93</sup> Hugh Honour, *From the New Golden Land*, 32; Edward J. Sullivan, *The Language of Objects in the Art of the Americas* (Yale University Press, 2007), 15; Mario Scalini, “Delizie Private dell’età di Ferdinando II,” en *Tesori dalle Collezioni Medicee* (Firenze: Octavo Franco Cantini Editore, 1997), 165

<sup>94</sup> Heikamp, *Mexico and the Medici*, 22.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 22.

tuvo lugar al lado de los tesoros reales y obras del arte clásico. Aparece representada en el dibujo de Eugenio Pieraccini “Prima vetrina del Gabinetto delle Gemme” de la segunda mitad del siglo XIX, el cual aparece reproducido en el texto de Gennaioli<sup>97</sup>. Como se aprecia en esta ilustración, su colocación dentro del gabinete de gemas y no dentro de la Sala de Armería convierten a este peculiar objeto en una de las joyas del Tesoro dei Granduchi.

Acerca de sus cualidades, Heikamp sostiene lo siguiente:

*Obviously, the intention was to imitate an exotic idol, since the latter had in the meantime become much sought after by collectors. A number of fake “heathen idols” also found their way into some of the earlier Kunstkammers. The modelling of this mask is very unpronounced and bears little resemblance to ancient Mexican images of deities. The stone is certainly of Mexican origin, but this does not exclude the possibility of its having been carved in Europe to satisfy the prevailing taste for the so-called “stile rustique”<sup>98</sup>.*

En estas breves ideas se encuentran diversos puntos de partida para el análisis de esta pieza en particular. Se menciona la intención de imitar un ídolo exótico para complacer el gusto manierista de la época, “a taste for the bizarre<sup>99</sup>”.

Las máscaras formaron parte del estilo *bella maniera*, como la llamó Giorgio Vasari, cuyo máximo exponente fue Agnolo Bronzino, el artista más influyente de mediados del siglo XVI en Florencia. Los frescos de la Capilla de Eleonora de Toledo, esposa de Cosme I, conforman el primer trabajo ejecutado en este estilo<sup>100</sup>. La difusión de este estilo en la

---

<sup>97</sup> Riccardo Gennaioli, “La collezione medicea di sculture preziose,” 106.

<sup>98</sup> Heikamp, *Mexico and the Medici*, 22.

<sup>99</sup> Heikamp, “American Objects in Italian Collections,” 458.

<sup>100</sup> Janet Cox-Rearick, “Art at the Court of Duke Cosimo I de Medici (1537-1574),” en *The Medici, Michelangelo, and the Art of Late Renaissance*, 39.

ornamentación de frescos es evidente en el palacio del Granduque de Toscana, como también en el arte decorativo realizado en *pietre dure* que se puede apreciar en los ejemplares exhibidos del Museo del Opificio delle Pietre Dure en la ciudad de Florencia.

Honour sostiene que la máscara Della Rovere *was acclimatized by being set in an Italian silver mount*<sup>101</sup>, como si de esta forma la pieza pudiera formar parte del tesoro granducal y distinguirse de entre los objetos etnográficos exhibidos en la Sala de Armería. Por su parte, Edward Sullivan la considera como una “antigüedad mexicana” que ha sido modificada en los talleres europeos<sup>102</sup>. A diferencia de Heikamp, ambos autores se refieren a esta figura como un objeto proveniente del Nuevo Mundo, no obstante ninguno de ellos explica cómo han llegado a esta conclusión.

La historiadora Sabine Du Crest desarrolla una interesante y reveladora interpretación de la máscara della Rovere ante la incertidumbre sobre su procedencia. Por un lado, explora la teoría de la máscara como una *instance of americanerie* que habría llegado a las colecciones de la familia Della Rovere durante el ducado de Francesco Maria II (1549-1631), abuelo de Vittoria y conocido coleccionista de “exótica”. Siguiendo esta línea, la montura habría sido realizada por artistas franceses de la corte de Urbino; su forma recuerda a la producción de estilo rústico de Wenzel Jamnitzer, famoso entre las cortes europeas en el siglo XVI. Por lo tanto, además de que la montura ancla la máscara a un período determinado y contexto decorativo específico, implica su pertenencia a una noble familia<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Honour, “The New Golden Land”, 32.

<sup>102</sup> Edward Sullivan, *The Language of the Objects*, 15.

<sup>103</sup> Sabine Du Crest, “Fluidity of Meaning,” 180.

La segunda teoría que explora Du Crest en torno a la máscara es la que sostiene que se trata de una *Italian forgery* fabricada en los talleres del Granduque de Toscana, para la cual se tomó como modelo la “máscara azteca” de jadeíta del Museo Archeologico de Florencia. En este caso, la materia prima habría sido importada de Sudamérica. La autora comenta que los artistas italianos que la fabricaron absorbieron las “formas mexicanas” y demostraron, a través de la materialidad de esta pieza, el grado de contacto con lo foráneo más allá de lo ornamental<sup>104</sup>. La pieza habría sido ofrecida a Vittoria della Rovere por parte del Duque Francesco II como regalo de bodas en 1634. Du Crest sostiene que este objeto de estudio podría considerarse como un *token* de la grandeza de la Toscana de los Medici a través de los mares<sup>105</sup>.

Heikamp ya había notado la proveniencia de la materia prima de la máscara de algún lugar de México, sin embargo es probable que haya llegado a esta conclusión tomando como característica referencial el color de la pieza. Después de un análisis cuidadoso de su manufactura se puede apreciar que el material con que fue elaborada presenta las características que distingue a la piedra de amazonita del resto de las otras piedras verde-azules como la turquesa o la malaquita, y ello es su transparencia. Entre los zapotecas y mayas sí se llegó a utilizar este tipo de piedra, sin embargo, no se ha ubicado la presencia de rostros en el arte indígena trabajados en este material. En México, existen yacimientos de amazonita al norte del país, específicamente en Peñoles, estado de Chihuahua, pero también

---

<sup>104</sup> Du Crest, “Fluidity of Meaning,” 184.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 184.

existen yacimientos en Teller, Colorado, en los Estados Unidos y en América del Sur como Brasil<sup>106</sup>.

La herramienta empleada para el trabajo del mineral es moderna de acuerdo al resultado de los análisis de las huellas de manufactura. Para desgastar la materia prima se observa el uso de arena (Anexo Figura 16 y 17); este material no era utilizado en el México antiguo, pero es un material ampliamente utilizado en la joyería moderna<sup>107</sup>, por lo tanto, se puede decir que, si bien el material de la máscara es foráneo, su factura es europea, lo cual no solo es evidente en el marco enramado con baño de plata sino también en el trabajo de la piedra azul.

La “intención de imitar un ídolo exótico” que sostiene Heikamp o su identificación como una *Italian forgery* que menciona Du Crest conforman dos argumentos que presentan nuevas cuestiones en torno a la originalidad de las piezas, sobre su autenticidad como obras creadas en el Nuevo Mundo o creadas a imagen e imitación de las primeras; en cualquiera de estos casos, la máscara guarda un contenido y significado diverso. La pieza debe analizarse dentro del contexto cultural del que formó parte, un medio donde la curiosidad y el exotismo eran integrados al gusto de la época. Durante el Renacimiento, la historia natural y el lenguaje ornamental se prestaban para integrar lo exótico, lo extraño o el más allá, lugar de una alteridad inaccesible y a menudo demoníaca, en representaciones que concilian la sorpresa con la armonía<sup>108</sup>. El resultado de este pensamiento, de acuerdo con Serge Gruzinski, es el

---

<sup>106</sup> Notas de Conferencia “Derroteros y rutas de circulación de bienes preciosos entre Mesoamérica, el Suroeste de los Estados Unidos y el Área Andina,” impartida por Dr. Emiliano Melgar Tísoc, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, Agosto 29, 2017.

<sup>107</sup> Emiliano Melgar Tísoc (Comunicación personal, 2017).

<sup>108</sup> Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, 213.

grutesco, como aquel del pintor Ludovico Buti en el techo de la Sala de Armería<sup>109</sup>, donde convergen máscaras y seres fantásticos o exóticos – como la fauna americana – con ornamentos de estatuaria y flora de occidente. Pareciera una obra de arte carente de sentido, pero armoniosa a la vez. El pensamiento del hombre del Renacimiento se materializa en los espacios de los *Wunderkammern* europeos, donde convergen especímenes naturales con objetos etnográficos de plumaria, estatuaria y obras de arte. La máscara Della Rovere también es una forma en que se materializa este pensamiento. Está elaborada en un material foráneo trabajado en los talleres europeos y estilizado al gusto manierista. A diferencia de los objetos como el enano y la máscara de jadeíta cuya manufactura es indígena y europea, este objeto no es un híbrido, sino una creación nueva producto del contexto cultural en que fue creado, *a context not only particularly fond of exotica from the Indies but also able to give them a second life as artworks*<sup>110</sup>. En este objeto no existe una “hegemonía de un mundo sobre otro que determine su aspecto físico”<sup>111</sup>. Encuentro en esta idea el origen de la confusión que existe entre los historiadores del arte de describir a este objeto como antigüedad mexicana o inspirado en el otro mundo.

#### 4. Tesoros prehispánicos, objetos híbridos y arte manierista.

De la larga historia del coleccionismo de los Medici, han permanecido en el Museo del Tesoro de los Granduques de Toscana cuatro objetos del México prehispánico: una máscara originaria de la ciudad sagrada de Teotihuacan, una figura de un ancestro de La Mixteca y

---

<sup>109</sup> Ibid., 211.

<sup>110</sup> Du Crest, “Fluidity of Meaning,” 183.

<sup>111</sup> Sullivan, *The Language of the Objects...*, 30. Sullivan analiza la materialidad de un zemi y lo determina como un objeto propio del mestizaje cultural y visual. Cuestiona la idea de hegemonía de un lugar sobre otro que determina el estilo de este objeto de arte.

una pequeña cabeza de jade de la misma área cultural, y por último, una reliquia olmeca de jade azul tan poco común como su forma de colibrí. El tesoro también comprende dos objetos híbridos, pues consisten en dos figuras de jade, un pendiente de enano proveniente del área maya y un pequeño rostro de jade verde esmeralda, creación probable del período Posclásico. Aunque esta pieza se localiza actualmente en el Museo Archeologico, se atribuye también como parte de la misma colección. Por último, el museo resguarda un objeto que alude al manierismo renacentista como es la máscara della Rovere, producto del contexto cultural en que fue creado.

En este trabajo abordé las técnicas de manufactura que dieron forma a cada uno de estos objetos para descubrir si su factura corresponde a alguna técnica lapidaria antigua y así conocer su lugar de proveniencia además de lo que el estilo y la iconografía permitan comprender. El caso del “rostro sonriente” della Rovere es un ejemplo de que los estudios iconográficos y de estilo no son suficientes para determinar la proveniencia de una pieza supuestamente prehispánica, puesto que solo a partir del estudio de su manufactura se pudo eliminar la idea de que se trata de una máscara mexicana. El análisis estilístico permitió proponer su creación dentro del contexto cultural del Renacimiento italiano.

Los objetos prehispánicos que se encuentran fuera de su contexto cultural pueden ser analizados a través del análisis de sus huellas de manufactura por medio de las tecnologías en microscopía, como los análisis que llevé a cabo, de manera que éstas se puedan comparar con los estudios realizados a objetos arqueológicos similares. Así se pudo comprobar que la máscara teotihuacana, las figuras de piedra verde de La Mixteca y el colibrí de jade azul son manufacturas indígenas cuyas huellas son similares a los objetos arqueológicos. El rostro de jadeíta y el pendiente antropomorfo de enano son objetos que tienen una manufactura

indígena, que se pudo comprobar por comparación de sus huellas con las de otros objetos arqueológicos; la combinación de manufacturas indígena y europea complica su definición en los inventarios, pero los resultados de esta investigación pueden esclarecer su identidad cultural específica. La metodología que seguí en este trabajo podría servir al estudio de otros objetos prehispánicos e híbridos que se ubiquen en colecciones europeas cuya mención en los documentos históricos aparezca bajo la definición genérica *delle Indie*.

El estudio material de los objetos me permitió conocer cómo el rostro de jadeíta y el pendiente de enano de jade fueron transformados físicamente, incrustados de otros materiales preciosos o colocados sobre marcos y pedestales para lograr el aspecto o la funcionalidad que el colector deseaba, al gusto de la época. Sullivan sostiene que muchas de las vicisitudes de la interacción humana pueden ser explicadas mediante el examen de cómo los objetos llegaron a sus manos y cómo fueron recibidos<sup>112</sup>. Yo agregaría a esta idea que también debe considerarse cómo estos objetos fueron producidos y transformados. A través del estudio de las modificaciones del objeto se puede “leer” su historia, y más allá de éste, los gustos y motivaciones de su colector. Lechtman sostiene que “*the history of the manipulation of those materials is locked into their physical and chemical structure; the methods of materials science can interpret that technical history*”.<sup>113</sup> Los daños, desgastes, perforaciones, incrustaciones, monturas, incisiones, ornamentos pueden indicar cómo el coleccionista veía al objeto del Nuevo Mundo y cómo lo adecuó conforme a sus deseos y aspiraciones.

En los apartados correspondientes, determiné que estos dos últimos conforman ejemplos de “objetos híbridos” por su singular manufactura y materialidad que combina la

---

<sup>112</sup> Edward Sullivan, *The Language of the Objects...*, 7.

<sup>113</sup> Heather Lechtman, “Style and Technology, Some Early Thoughts,” 14.

estética de la cultura occidental y la tradición lapidaria indígena. La abundante bibliografía que existe con respecto a este término<sup>114</sup>, y las implicaciones que trae consigo su uso me induce a explicar lo que yo entiendo por “híbrido”: desde mi perspectiva como estudiosa del arte indígena, el estudio del proceso de manufactura, *the labor of art* que refieren Carolyn Dean y Dana Leibsohn<sup>115</sup>, es lo que me llevó a determinar el origen de un objeto y establecer su calidad de híbrido. Este proceso de manufactura puede ser tan perceptible a la vista - como son las incrustaciones y monturas de un objeto, inclusive el color de la piedra - como invisible, como el trabajo de desgaste de su materia prima. Comparto la conclusión de las autoras de que, en los estudios académicos, la característica híbrida de un objeto siempre viene determinada por la visibilidad de sus características, y más aún, por las formas de ver y de aproximarse a este. Esto es lo que Dean y Leibsohn llaman *the deception of visibility*<sup>116</sup>.

Para ilustrar esta cuestión, quisiera mencionar una idea de Du Crest acerca de la máscara Della Rovere como una falsificación. La autora comenta que los artistas italianos que la fabricaron absorbieron las “formas mexicanas” y demostraron, a través de la materialidad de esta pieza, el grado de contacto con lo foráneo más allá de lo ornamental<sup>117</sup>. El resultado de ello es un objeto híbrido. De esta conclusión a la que llegó se desprende su percepción del objeto como una inspiración cuyo modelo es el rostro de jadeíta; no obstante, para un estudioso del arte indígena, el rostro sonriente no tiene referente en la producción lapidaria prehispánica. A diferencia de la autora, yo comparo la pieza con el estilo *bella*

---

<sup>114</sup> Una revisión historiográfica concreta sobre este tema puede leerse en Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America,” *Colonial Latin American Review* 12:1 (2003).

<sup>115</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>117</sup> Du Crest, “Fluidity of Meaning,” 184.

*maniera* de Vasari, como mencioné en el apartado correspondiente. Por tanto, la definición de un objeto híbrido tiene que ver más con la perspectiva y percepción del estudioso para aproximarse al arte “no europeo”.

En la categoría de híbridos como la definen Keating y Markey<sup>118</sup> no solo cabrían los objetos que fusionan la manufactura, el material y estética de dos o más culturas, sino también aquellos que tuvieron más de una función y significados. Así, el enano de jadeíta dejó de ser un pendiente y se convirtió en un tesoro montado en un pedestal, atendiendo a los deseos de su creador y posteriormente de su coleccionista. El rostro de jadeíta pudo haber tenido una historia similar. Los objetos híbridos como éstos con cada modificación pierden un significado y se les da uno nuevo.

Hablar sobre los múltiples significados de estos objetos no fue uno de los objetivos de este trabajo, sino señalar un punto de partida para conocer su historia. Pero después de estos estudios, uno de los múltiples significados que obtuvo cada uno de estos objetos es evidente y probablemente sea el más importante. Las piezas de La Mixteca, la máscara Teotihuacana y el colibrí de jade azul dejaron de ser piezas prehispánicas al momento de ser extraídas de México y al llegar a Europa se convirtieron en “antigüedades” dignas de formar parte de un tesoro granducal; por su parte, el enano de jade y el rostro de jadeíta por medio de su transformación física y su inserción dentro del contexto cultural europeo se convirtieron en “obras de arte” de colección.

---

<sup>118</sup> Jessica Keating y Lia Markey, “Indian objects...”, 11.

## 5. Bibliografía

Barocchi, Paola, ed. *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, vol. 2. Florencia: Electa, 1980.

*Before Cortés. Sculpture of Middle America*, exh. cat. The Metropolitan Museum of Art, Septiembre 30, 1970 – Enero 3, 1971. New York: Graphic Society, 1970.

Conticelli, Valentina, Gennaioli, Riccardo, Paolucci, Fabrizio, ed. *Splendida Minima. Piccole Sculture Preziose nelle Collezioni Medicee dalla Tribuna di Francesco I al Tesoro Granducale*. Firenze: Sillabe, 2016.

Du Crest, Sabine. “Fluidity of Meaning: The Elusive “Aztec” Mask in the Medici Collection.” *Fragmenta* 5 (2011): 177-188.

Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los Códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Fauvet-Berthelot, Marie France, López Luján, Leonardo. *Azteques: La collection de sculptures du Musée du Quai Branly*. París: Musée du Quai Branly, 2005.

Filloy Nadal, Laura. “Mineralogy and manufacturing technique in a group of archaeological greenstone mosaics from Classic period Mesoamerican sites.” En *Turquoise in Mexico and Northamerica*, ed. J.C.H. King, Max Carocci, Caroline Cartwright, Colin McEwan y Rebecca Stacey. London: Archetype Publications Ltd. and The British Museum, 2012.

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*, trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2007.

Heikamp, Detlef. "American Objects in Italian Collections." En *First Images of America: the Impact of the New World on the Old*, ed. Fredi Chiapelli. Berkeley: University of California Press, 1976.

\_\_\_ *Mexico and the Medici. Quaderni d'Arte, Studies in Art History*, ed. Enzo Carli. Florence: Editrice Edam, 1972.

Honour, Hugh. *The European Vision of America*, exh. cat. The Cleveland Museum of Art, Abril 28 – Agosto 8, 1976. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975.

\_\_\_ *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. New York: Pantheon Books, 1975.

Joralemon, Peter David. *Un estudio en iconografía olmeca*. México: Universidad Veracruzana, 1990.

Lechtman, Heather. "Style in Technology, Some Early Thoughts." En *Material Culture: Styles Organization, and Dynamics of Technology*, Proceedings of the American Ethnological Society, eds. H. Lechtman and R. Merrill, 3-20. New York: West Publishing, 1977.

Markey, Lia. "The New World in Renaissance Italy: A vicarious conquest of art and nature at the Medici Court." Ph. D. diss., University of Chicago, 2008.

\_\_\_ *Imagining the Americas in Medici Florence*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2016.

\_\_\_ "The Riches of the Indies: Francesco and Ferdinando de' Medici and the Americas." En *The Grand Ducal Medici and their Archive (1537 – 1743)*, ed. Alessio Assonitis and Brian Sandberg. Florence: Harvey Miller Publishers, 2016.

Martínez del Campo Lanz, Sofía, coord. *La máscara de Malinaltepec*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Melgar Tísoc, Emiliano Ricardo. *La lapidaria del Templo Mayor: estilo y tradiciones tecnológicas*. México: Archivo del Museo del Templo Mayor, 2011.

Melgar Tísoc, Emiliano Ricardo, Solís Ciriaco, Reyna Beatriz. “Características tecnológicas de los objetos lapidarios de “estilo mixteco” en el Templo Mayor de Tenochtitlan.” En vía de publicación (2017)

Miller, Heather Margaret-Louise. *Archaeological Approaches to Technology*. San Diego: Elsevier-Academic Press, 2007.

Miller, Mary Ellen. *Arte y arquitectura maya*. Trad. Mariano Xavier Santos Ventura y Blanco. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_*El Arte de Mesoamérica*. Trad. Ferran Meler. Barcelona: Destino, 1999.

Sullivan, Edward J. *The Language of Objects in the Art of the Americas*. Yale University Press, 2007.

*The Medici, Michelangelo and the Art of the Late Renaissance Florence*, exh. cat. The Art Institute of Chicago, November 9, 2002- February 2, 2003. New Haven: Yale University Press, 2002.

Turpin, Adriana. “The World collections of Duke Cosimo I de’ Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammern in the Palazzo Vecchio.” En *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. John Weston Evans, 63-85. Aldershot: Ashgate, 2006.

## Journal articles

Bushnell, David I. "North American Ethnographical Material in Italian Collections." *American Anthropologist* 8 (1906): 243-255.

Clark, John, Colman, Arlene. "Olmec Things and Identity: a reassessment of Offerings and Burials at La Venta Tabasco." En *Archaeological papers of the American Anthropological Association* 23 (2014): 14-37.

Domenici, Davide, Laurencich Minelli, Laura. "Domingo de Betanzos' gifts to Pope Clement VII in 1532-1533: Tracking the early history of some mexican objects and codices in Italy." *Estudios de Cultura Náhuatl* 47 (2014): 169-209.

Domenici, Davide. "The Descrittione dell'India occidentale, a Sixteenth Century Source on the Italian Reception of Mesoamerican Material Culture." *Etnohistory* 64:4 (2017): 497-527.

\_\_\_ "The wandering leg of and india king. The cultural biography of a friction idiophone now in the Pigorini Museum in Rome." *Journal de la société des americanistes* (2016): 79-104.

\_\_\_ "Maschera littica da Teotihuacan." En vía de publicación.

Du Crest, Sabine. "Fluidity of Meaning: The Elusive "Aztec" Mask in the Medici Collection." *Fragmenta* 5 (2011): 177-188.

Feest, Christian F. "Vienna's Mexican Treasures. Aztec, Mixtec and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections." *Archive fur Volkerkunde* 44 (1990): 1-57.

Filloy Nadal, Laura. "El jade en Mesoamérica." *Arqueología Mexicana* 133 (2015):

Keating, Jessica, Markey, Lia. "Indian objects in Medici and Austrian-Habsburg Inventories. A case study of the Sixteenth Century term." *Journal of the History of Collections* (2010): 1-18.

Kovacevich, Brigitte. “La tecnología del jade. Explotación, técnicas de manufactura y talleres especializados.” *Arqueología Mexicana* 133 (2015):

Melgar Tísoc, Emiliano Ricardo, Solís Ciriaco, Reyna Beatriz. “The Manufacturing Techniques of the Teotihuacan Style Masks from the Great Temple of Tenochtitlan.” *Materials Research Society* 1618 (2014): 109-119.

— “Objetos mayas de jadeíta en el Templo Mayor de Tenochtitlan” *Arqueología Mexicana* 140 (2015): 80-85.

Monterrosa Desruelles, Hervé H., Melgar Tísoc, Emiliano Ricardo. “Reliquias mayas y olmecas de jadeíta en el Templo Mayor de Tenochtitlan.” *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (2016): 905-910.

Mundy, Barbara, y Leibsohn, Dana. “History form Things: Indigenous Objects and Colonial Latin America.” *World History Connected* 9: 2 (2012): 1-24.

Russo, Alessandra. “Cortés’s objects and the idea of New Spain. Inventories as spatial narratives.” *Journal of the History of Collections* (2011): 1-24.

Seitz R., Harlow, G.E., Sisson, V.B., Taube, K.E. “Olmec Blue and Formative jade sources: new discoveries in Guatemala.” *Antiquity* 75 (2001): 687-8.





Figura 1a. Experimento realizado en el Taller de Arqueología experimental: desgaste de piedra de amazonita con arena y basalto.



Figura 2. Figura de ancestro.

Cultura Mixteca (ca. 900-1531)

Inventario *delle gemme* 1921 No. 868, cuarzo verde, montura moderna, 7.15 x 2.55 cm

Museo del Tesoro dei Granduchi, Florencia, Italia.



Figura 2a. Ancestro de La Mixteca (lado posterior)



Figura 3. “Penate” mixteco.

Cultura Mixteca (ca. 900-1531)

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

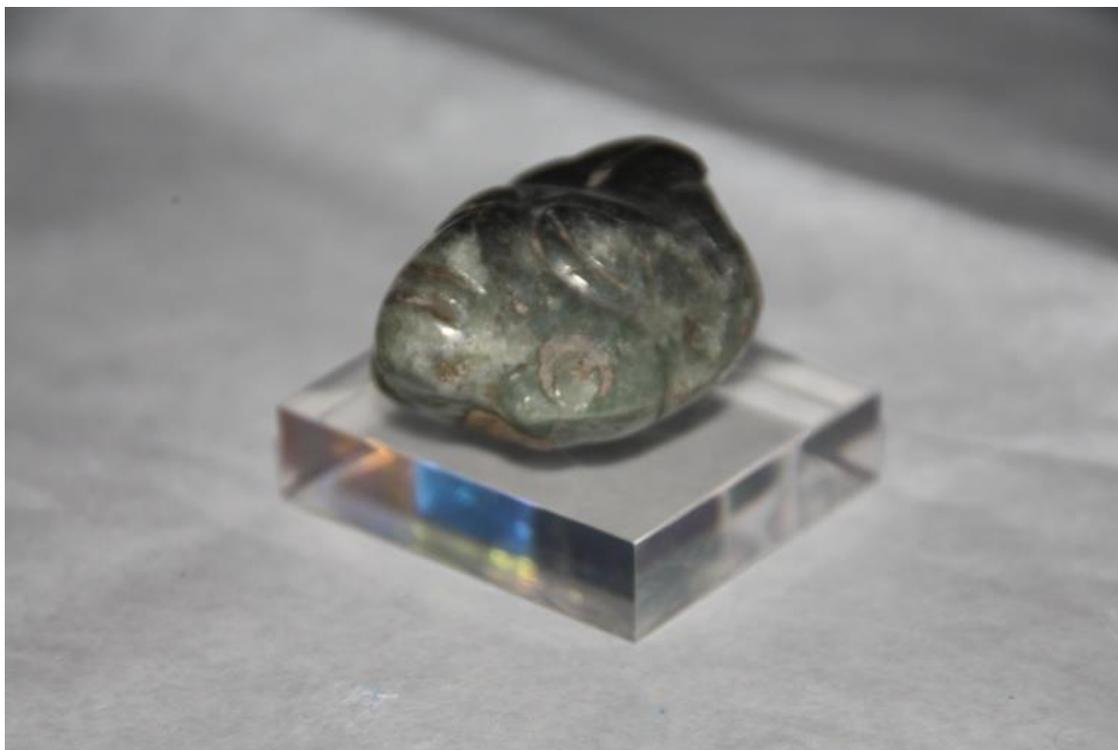


Figura 4. Cabeza ancestral.

Cultura Mixteca (ca. 900-1531)

Inventario *delle gemme* 1921 No. 866, jadeíta, 3.71 x 3.1 x 2.2 cm.

Museo del Tesoro dei Granduchi



Figura 4a. Cabeza de ancestro (reverso).

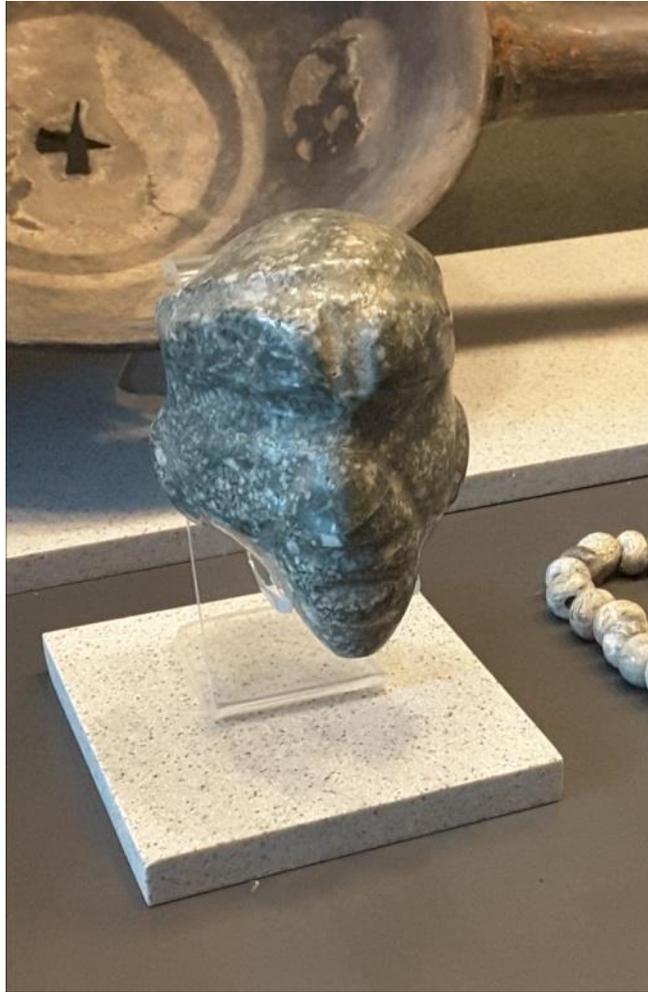


Figura 5. Cabeza de “penate”.

Cultura Mexica (?) (ca. 900-1531)

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



Figura 6. Máscara teotihuacana.

Teotihuacán (150 a.C.- 650 d.C.)

Inventario *delle gemme* 1921 No. 824, travertino, 15.8 x 17.3 x 5 cm.

Museo del Tesoro dei Granduchi



Figura 6a. Máscara teotihuacana (cara posterior).



Figura 7. Máscara de Malinaltepec.

Teotihuacan (150 a.C. – 650 d.C.)

Serpentina; incrustaciones de piedra verde y concha *spondylus princeps*, concha nácar y piritita realizadas en época tardía.

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



Figura 8. Colibrí de jade azul.

Cultura Olmeca (1500 – 900 a.C.)

Inventario *delle gemme* 1921 No. 846, “jade azul olmeca”, 2.2 x 4.2 x 1.3 cm

Museo del Tesoro dei Granduchi



Figura 8a. Colibrí de jade azul (lado inferior).



Figura 9. Pendiente zoomorfo de jade azul de la Ofrenda 82 (#3).  
Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.



Figura 10. Enano de jadeíta.

Cultura Maya y orfebrería europea (s.XVI)

Inventario *delle gemme* 1921 No. 693, jadeíta, rubí y metal,

8.2 (con pedestal), 5.5 x 3 x 1.8 (sin pedestal)

Museo del Tesoro dei Granduchi



Figura 10a. Enano de jadeíta (detalle).



Figura 11. *Idolo egiziaco in plasma di smeraldo* (reproducción de grabado)

Reproducido en Ricardo Gennaioli, “La collezione medica di sculture preziose,” *Splendida Minima*, ed. Valentina Conticelli, Ricardo Gennaioli y Fabrizio Paolucci (Firenze: Sillabe, 2016), 113.



Figura 12. La Señora *Ix Baah Pak*.

Cultura Maya, sitio de Edzna (600-900 d.C.), piedra caliza.

Museo Arqueológico de Campeche Fuerte de San Miguel, San Francisco de Campeche,  
Campeche, México.



Figura 13. Máscara de jade con collar de cuentas y pendiente.  
Cultura Maya, sitio de Palenque (600-900 d.C.), jadeíta  
Museo de sitio de Palenque, Chiapas, México.



Figura 14. Rostro de jadeíta.

México Central (900 – 1531 d.C)

Inventario *glittica* No. 15892, jadeíta, cobre y madera, 4 x 3.2 cm.

Museo Archeologico, Florencia, Italia.



Figura 14a. Rostro de jadeíta (vista lateral).



Figura 15. Máscara della Rovere, s. XVII  
Amazonita y plata esmaltada,  
Museo del Tesoro dei Granduchi



Figura 15 a. Máscara della Rovere (detalle).

## Anexo.

En esta sección se presenta una serie de imágenes que muestran la vista microscópica ampliada de las muestras tomadas sobre los objetos de la colección mexicana del Tesoro de los Granduques de Toscana. Como se explicó en la parte introductoria del presente trabajo, estas muestras consisten en pequeños trozos de acetato (polímeros) humedecidos con acetona que se depositaron sobre diversos detalles de los objetos como incisiones, superficies, cortes y perforaciones. De esta forma, en los polímeros se replican las huellas de manufactura. Los polímeros son observados a través de un microscopio electrónico de barrido (MEB) y en ellos se puede observar el tipo de herramienta empleada en la manufactura del objeto de acuerdo al tipo de huella observada. Las huellas se pueden apreciar en las siguientes imágenes.

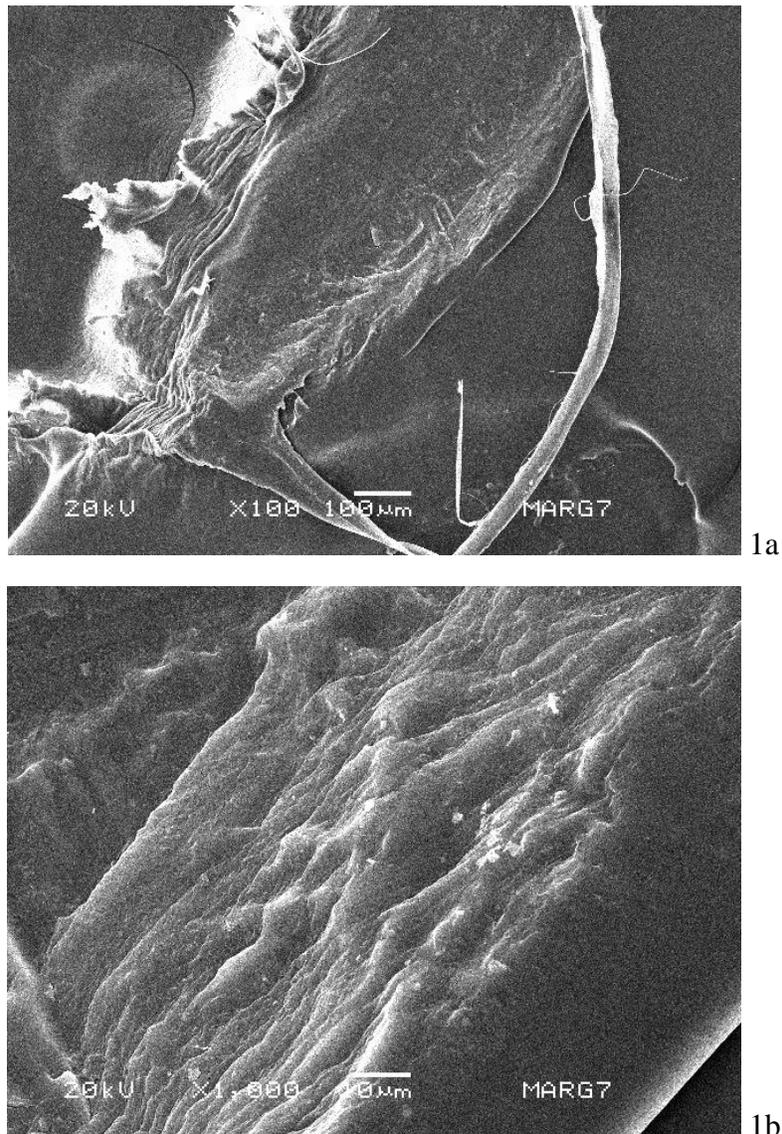
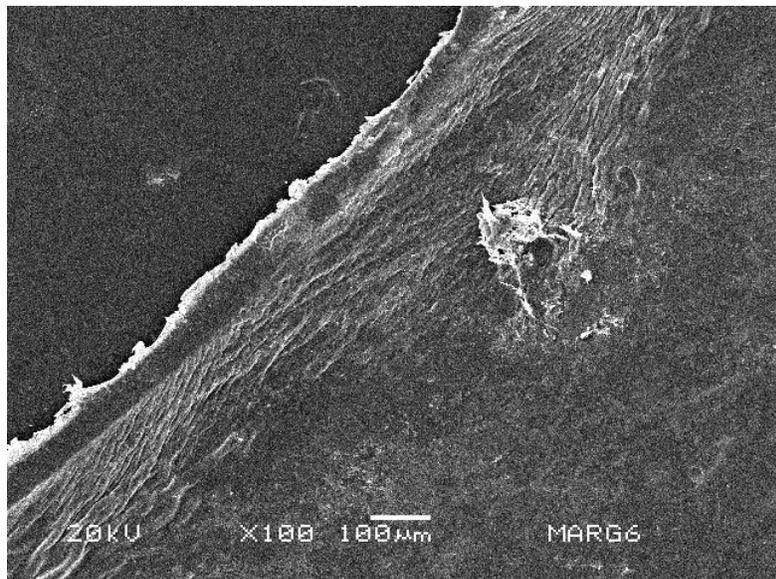
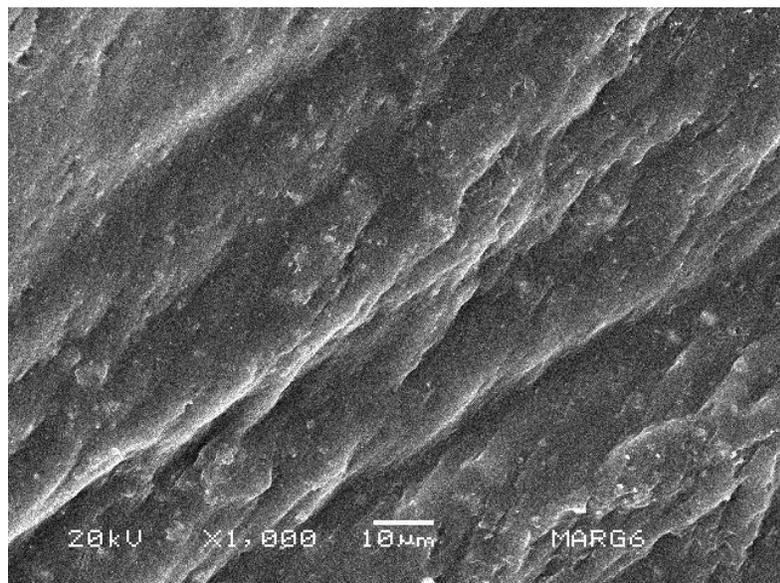


Figura 1. Ancestro de La Mixteca. Fotografías con Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) de la huella tomada sobre la incisión del “ojo derecho” de la figura a una ampliación de 100x (1a) y 1000x (1b). En la imagen 1b se observa una serie de líneas onduladas que

corresponde con las huellas de lascas de obsidiana utilizadas para realizar la incisión. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

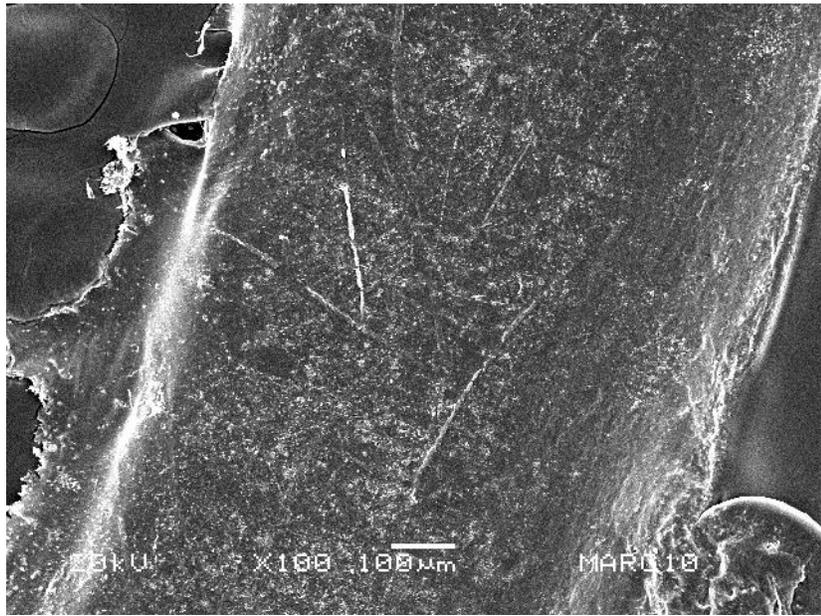


2a

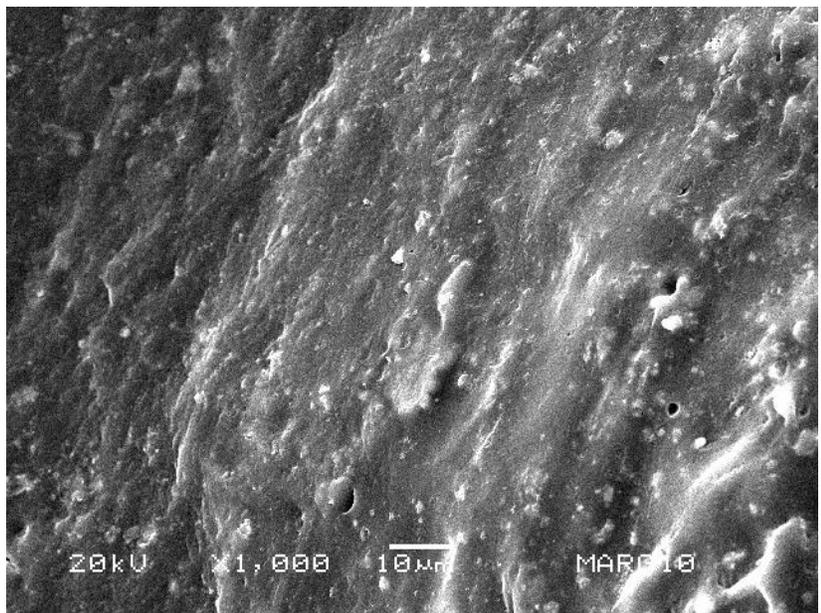


2b

Figura 2. Cabeza ancestral mixteca. Fotografías con MEB a 100x (2a) y 1000x (2b) de la huella de la incisión del “ojo derecho” de la figura. En la imagen 2b se observa una serie de líneas onduladas similares a las huellas del uso de herramienta de obsidiana, que también se observan en la Figura 1b del Ancestro de La Mixteca. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).



3a



3b

Figura 3. Superficie de la cabeza de ancestral mixteca. Fotografías con MEB a 100x (3a) y 1000x (3b) de las huellas tomadas sobre la superficie de la figura. En la imagen 3b se aprecia la textura rugosa de la superficie que refleja el uso de una herramienta de pedernal para desgastar la figura. (Fotografías del Ing. Mario Monroy del Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

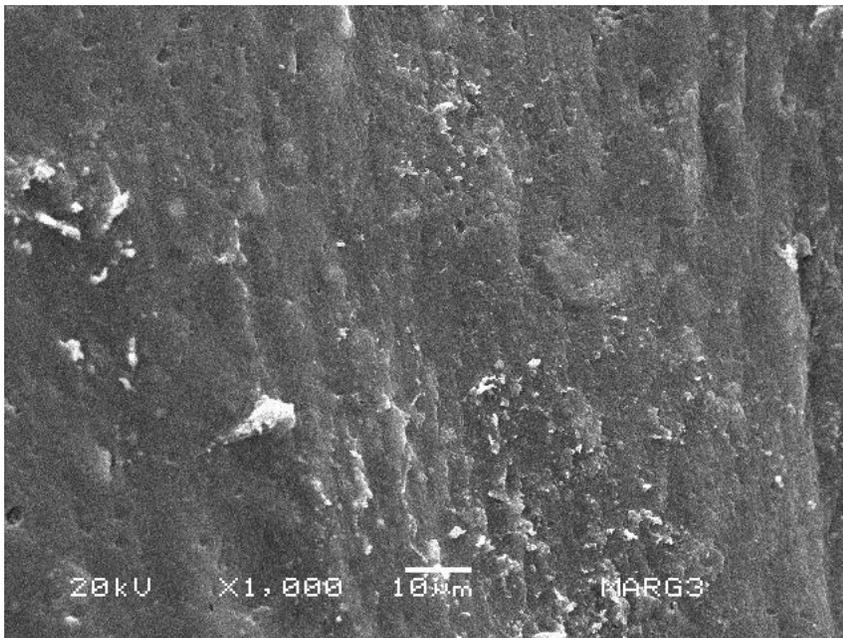
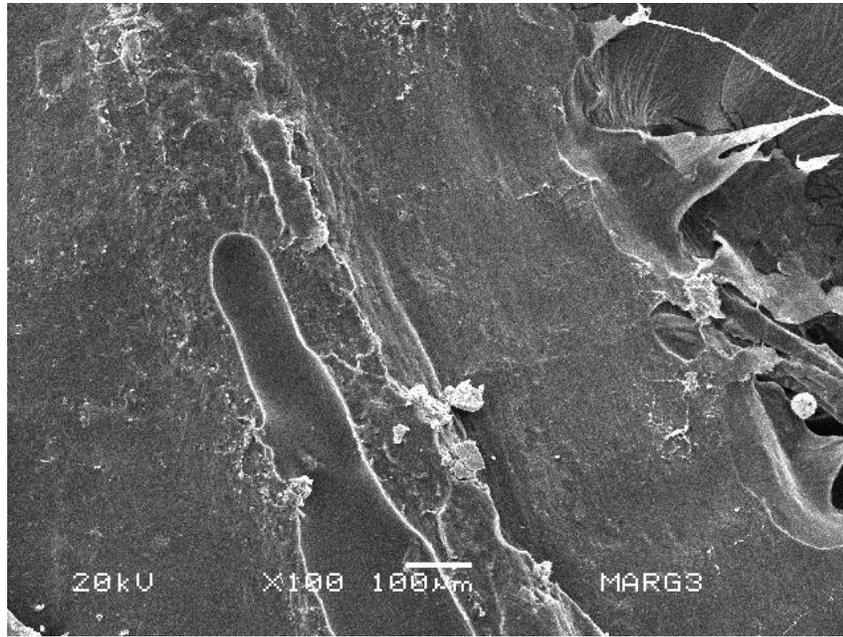


Figura 4. Cavity bocal de la máscara teotihuacana. Fotografía con MEB a 100x (4a) y 1000x (4b) de la huella tomada sobre la superficie interna de la “boca” de la máscara. Se observa la huella del uso de polvo de pedernal como abrasivo para crear la cavity. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

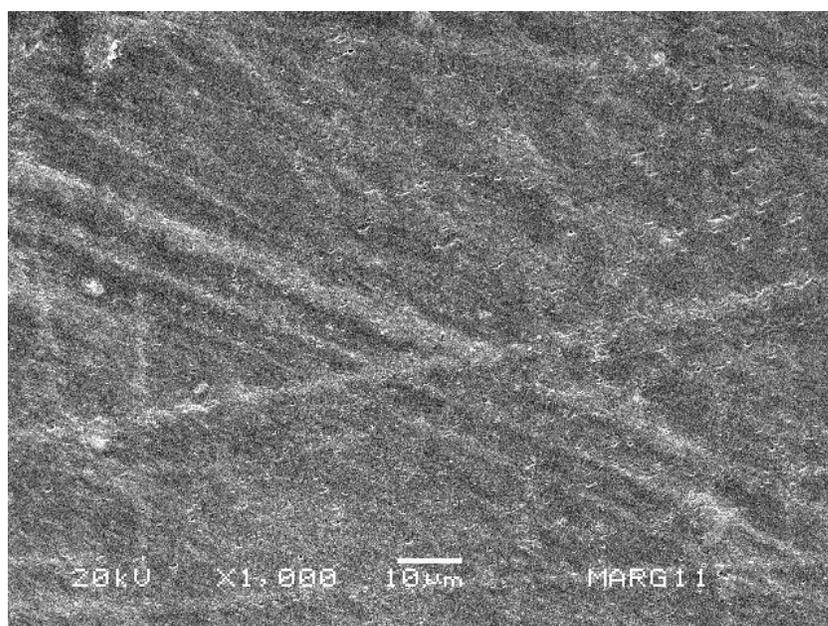
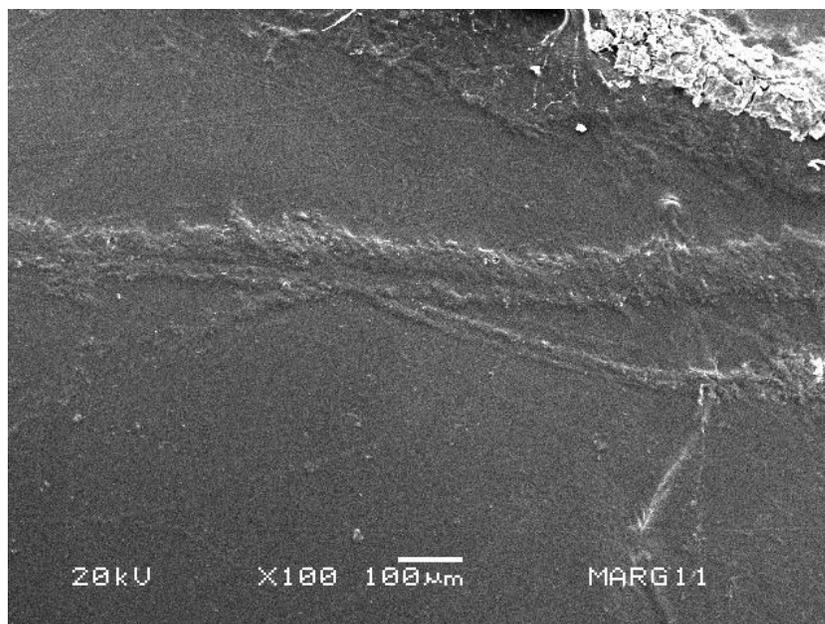
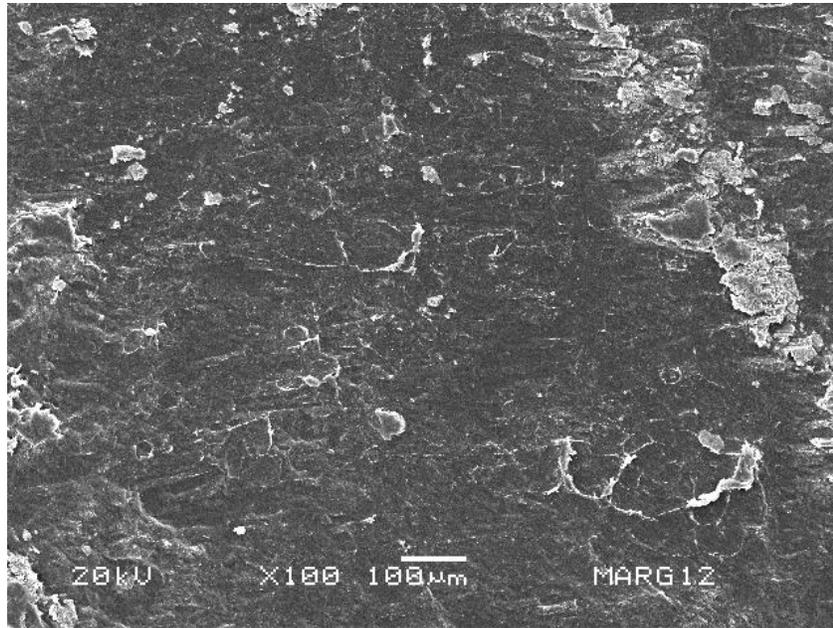
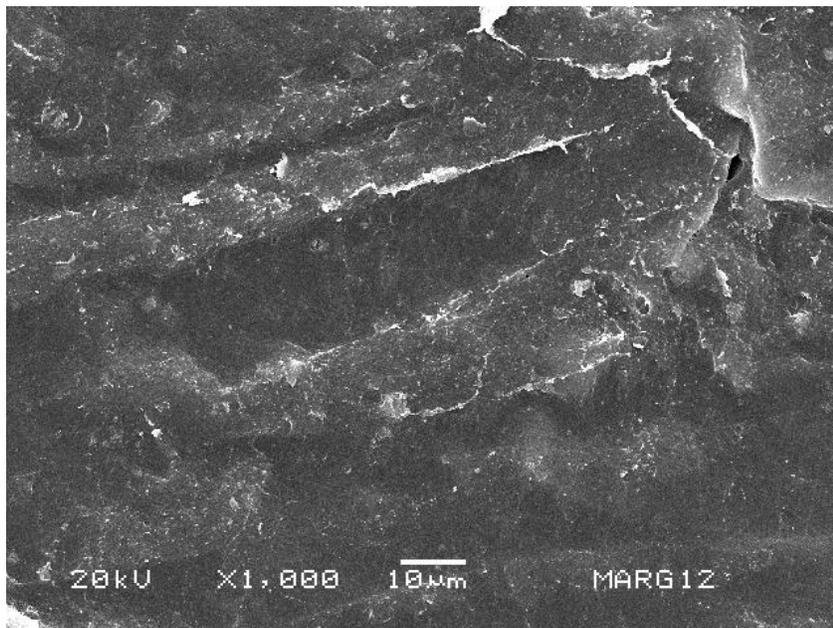


Figura 5. Superficie de máscara teotihuacana. Fotografías con MEB a 100x (5a) y 1000x (5b) de la huella realizada sobre la superficie de la máscara, en la zona de la “mejilla”. En la imagen 5b son evidentes las líneas paralelas cruzadas que deja el empleo de andesita para el desgaste de la pieza. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

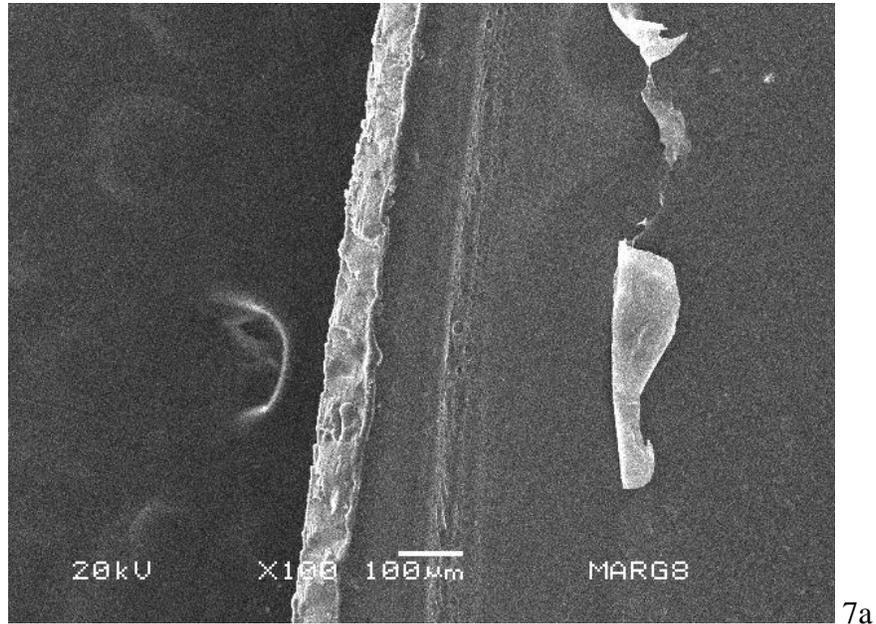


6a

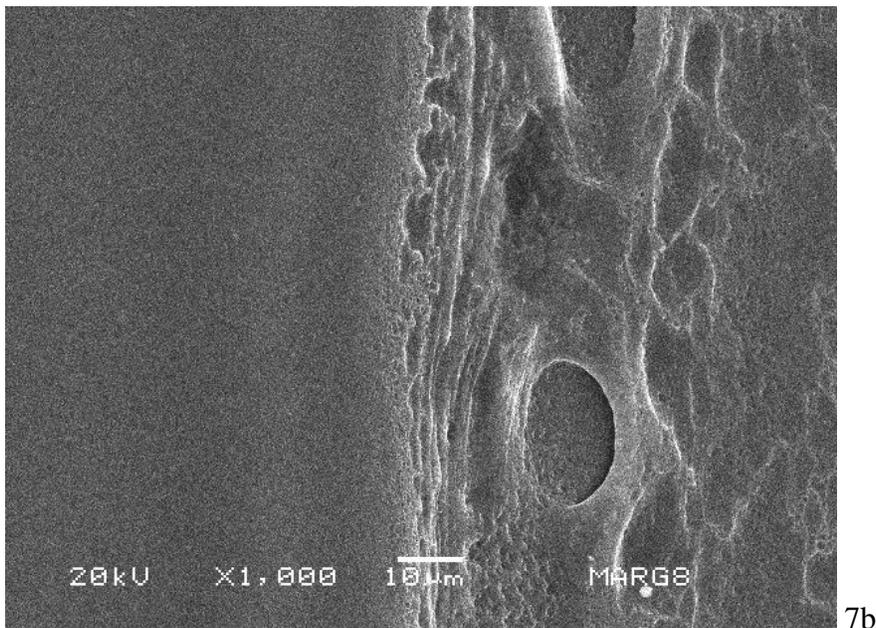


6b

Figura 6. Corte máscara teotihuacana. Fotografías con MEB a 100x (6a) y 1000x (6b) de la huella tomada sobre el borde superior de la máscara. En la imagen 6b se visualizan dos franjas amplias que corresponden con la huella de una lasca de pedernal para ejecutar el corte. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

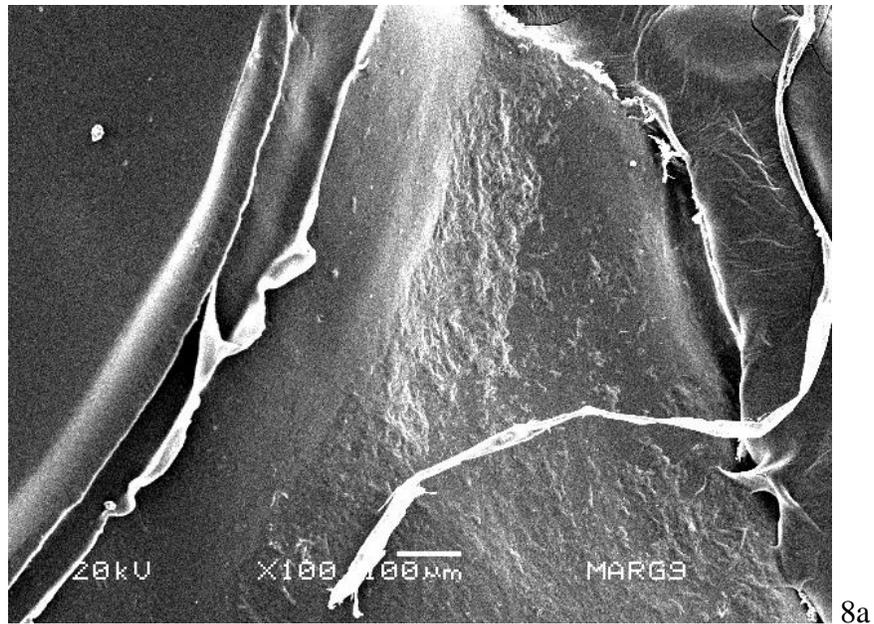


7a

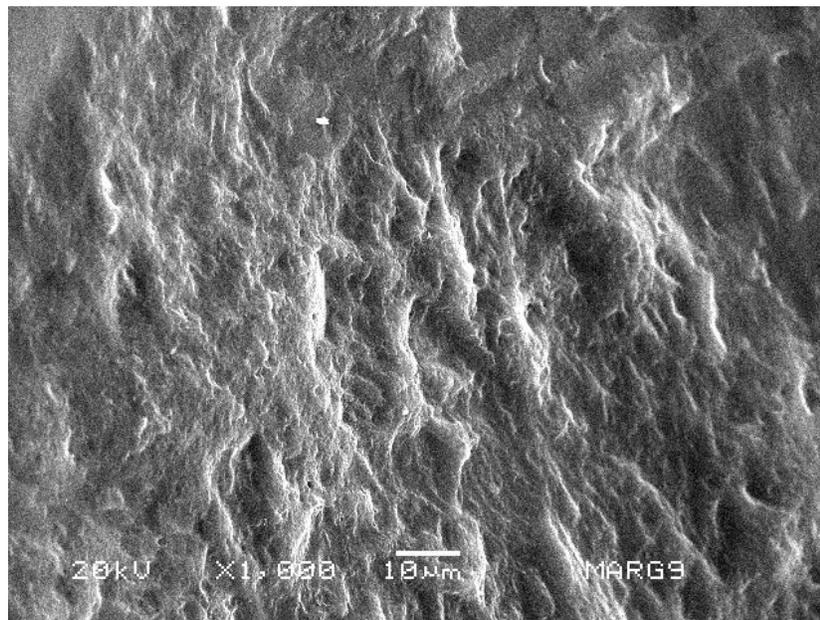


7b

Figura 7. Colibrí de jade azul. Fotografías con MEB a 100x (7a) y 1000x (7b) de la huella tomada sobre la incisión de “Cruz de San Andrés” ubicada en la parte inferior de la figura. Se aprecia la huella del uso de herramienta de obsidiana para realizar la incisión. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).



8a



8b

Figura 8. Perforación del colibrí de jade. Fotografías con MEB a 100x (8a) y 1000x (8b) de la huella tomada sobre el borde de la perforación del pendiente. La imagen 8b muestra la apariencia rugosa de la superficie, resultado del uso de polvo de pedernal como abrasivo para ejecutar la perforación. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

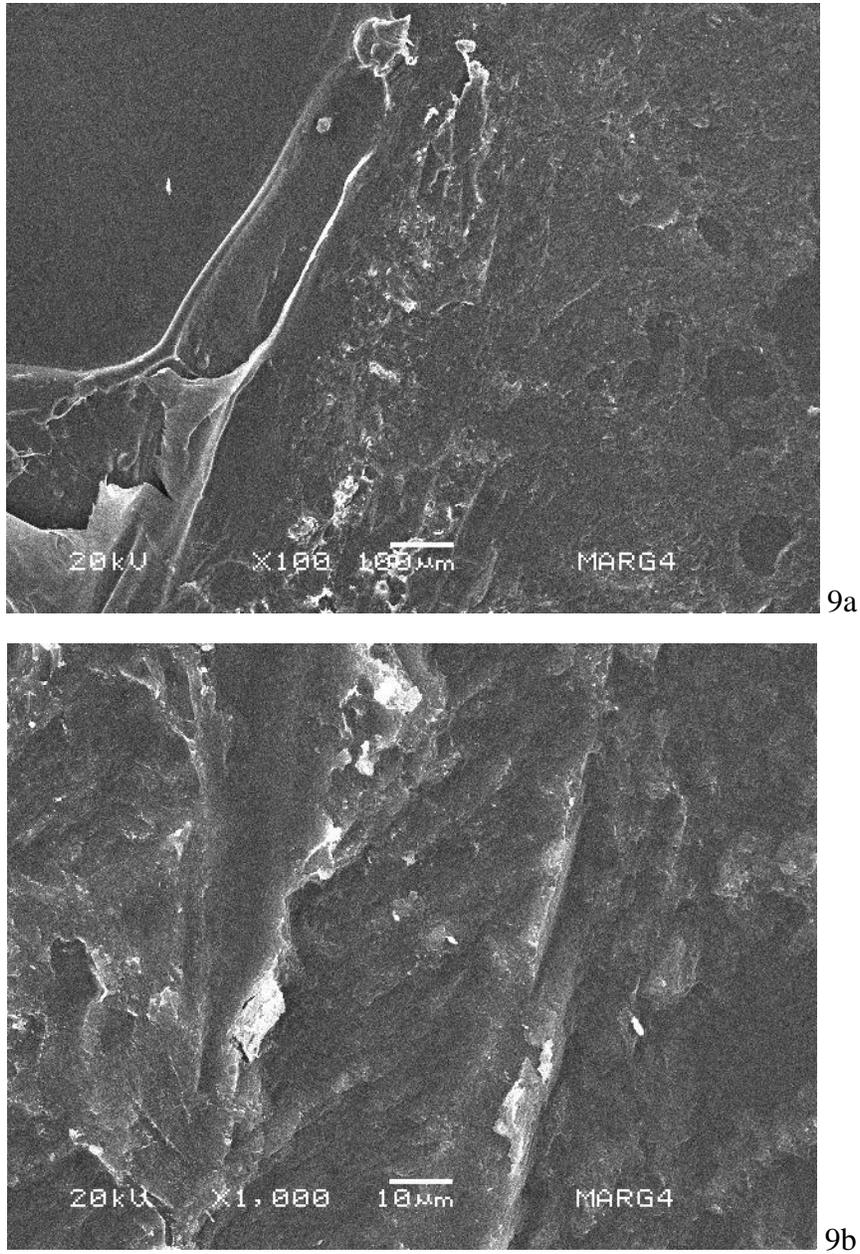
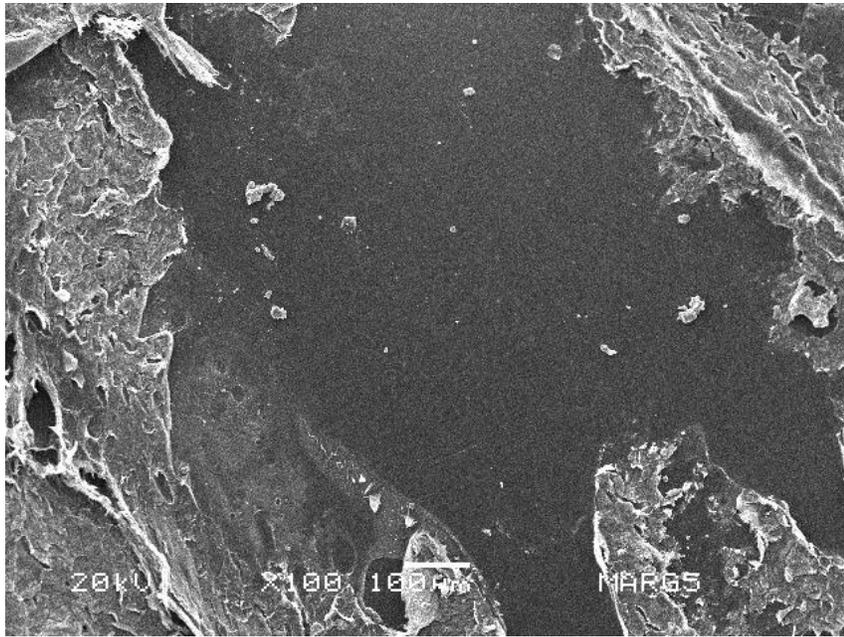
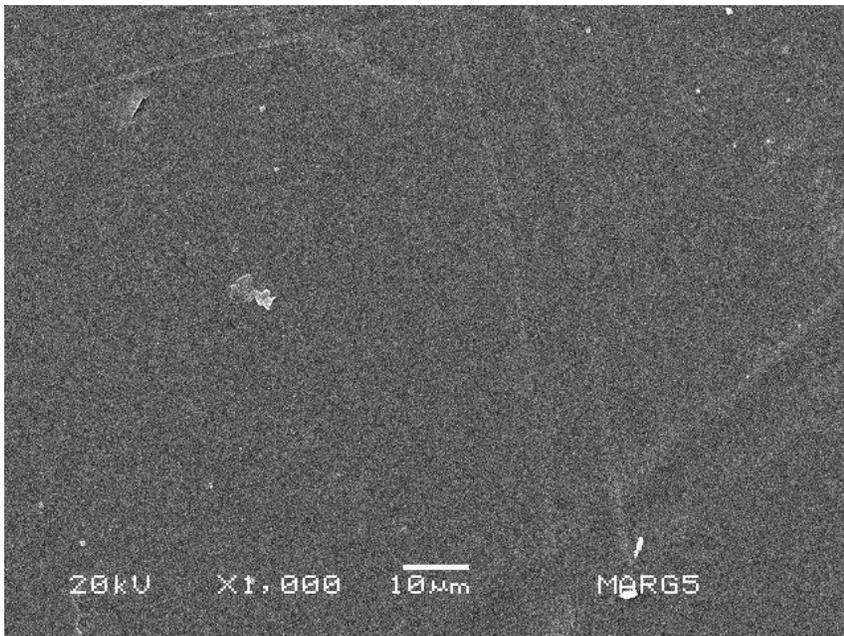


Figura 9. Enano de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (9a) y 1000x (9b) de la huella tomada sobre el glifo *ik* de la figura. En la imagen 9b se observa una serie de líneas onduladas similares a las huellas del uso de lasca de obsidiana para realizar la incisión del motivo. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

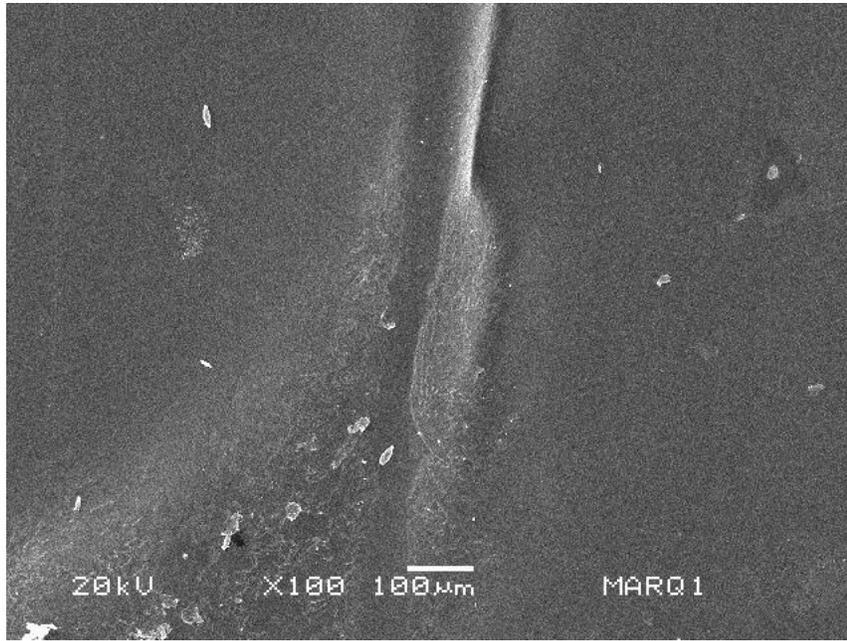


10a

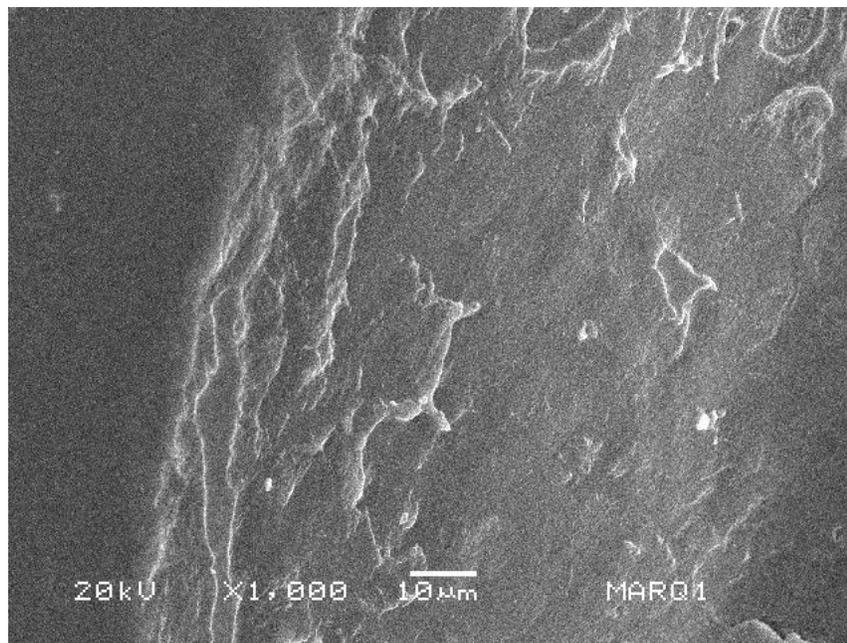


10b

Figura 10. Superficie de enano de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (10a) y 1000x (10b) de la huella tomada sobre el faldellín de la figura. En la figura 10b se aprecia con claridad la superficie uniforme que deja el jade cuando se utiliza para pulir otra pieza del mismo material. Las bandas paralelas verticales que se aprecian en esta misma imagen reflejan el uso de piedra caliza para desgastar la materia prima. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

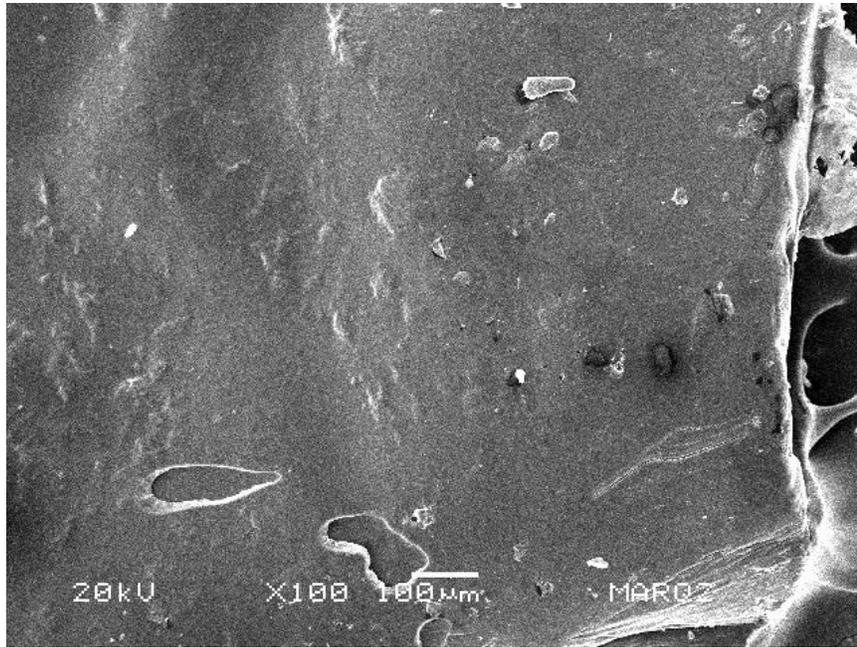


11a

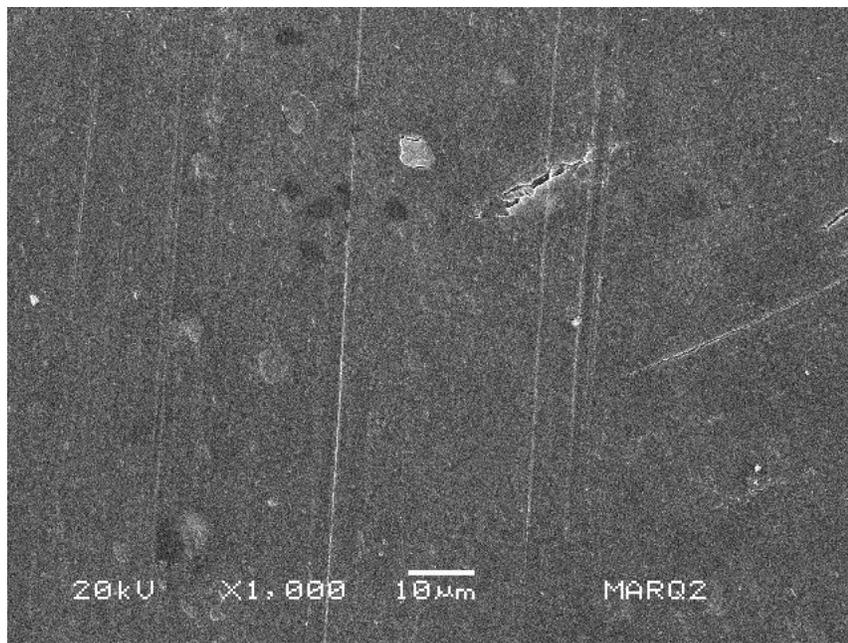


11b

Figura 11. Rostro de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (11a) y 1000x (11b) de la huella tomada del glifo izquierdo del rostro. Las líneas onduladas y difusas son similares a las huellas que deja la herramienta de obsidiana utilizada en este caso para diseñar el glifo. Esta herramienta era utilizada entre los artesanos mexicas como también entre los lapidarios de La Mixteca, como se refleja en las huellas de las figuras mixtecas arriba señaladas. Las líneas de la incisión destacan sobre la superficie lisa que caracteriza a los materiales de jade. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

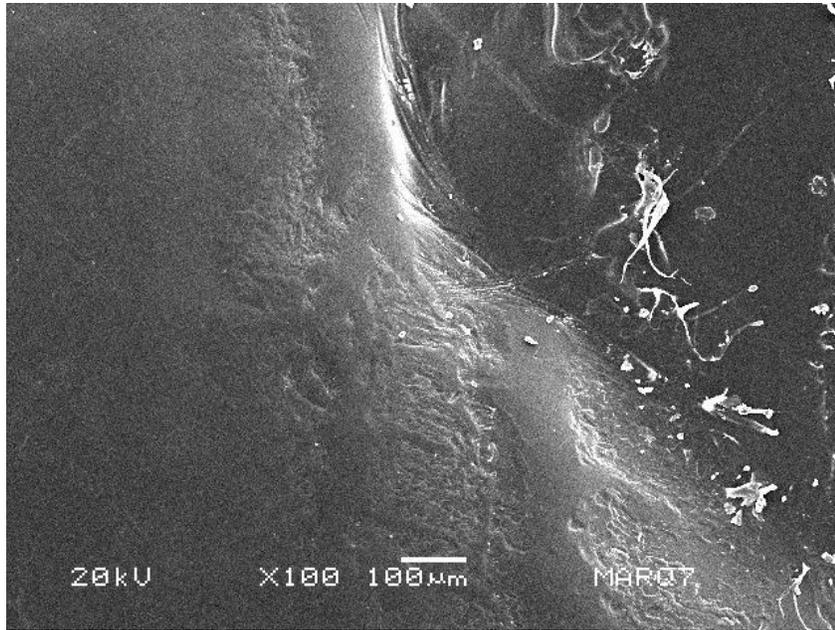


12a

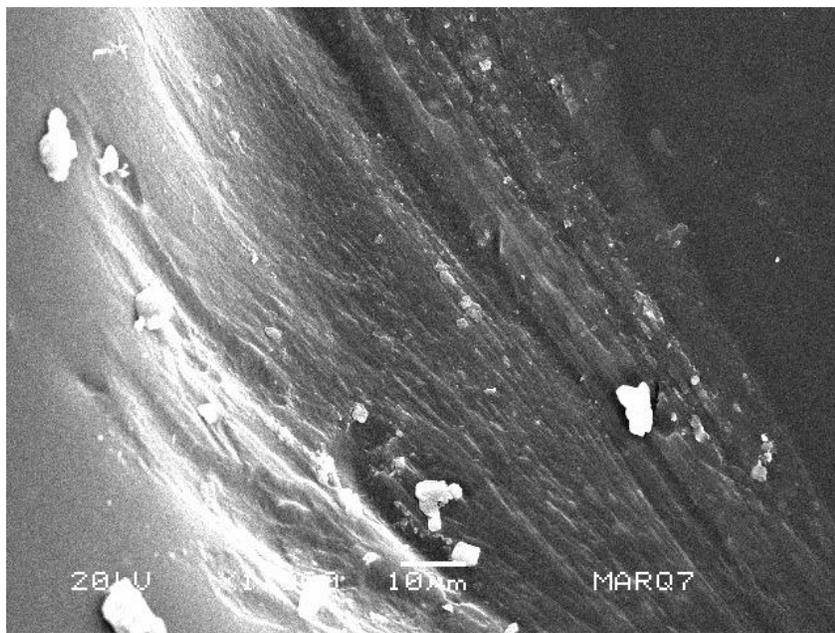


12b

Figura 12. Rostro de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (12a) y 1000x (12b) de la huella tomada sobre la superficie de la figura, en la zona de la “mejilla”. En la figura 12b se observan las líneas paralelas de la huella del uso de pedernal para pulir la pieza de jadeíta. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

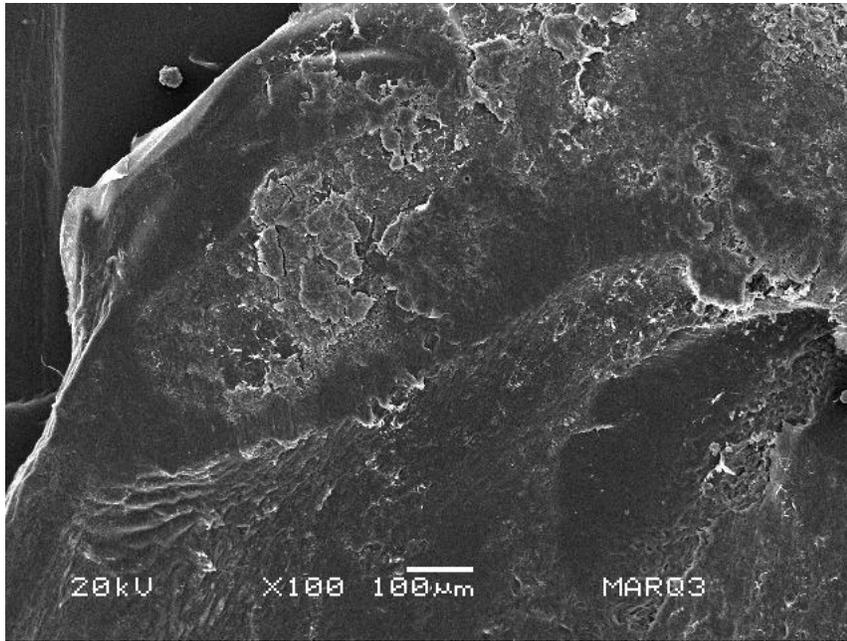


13a

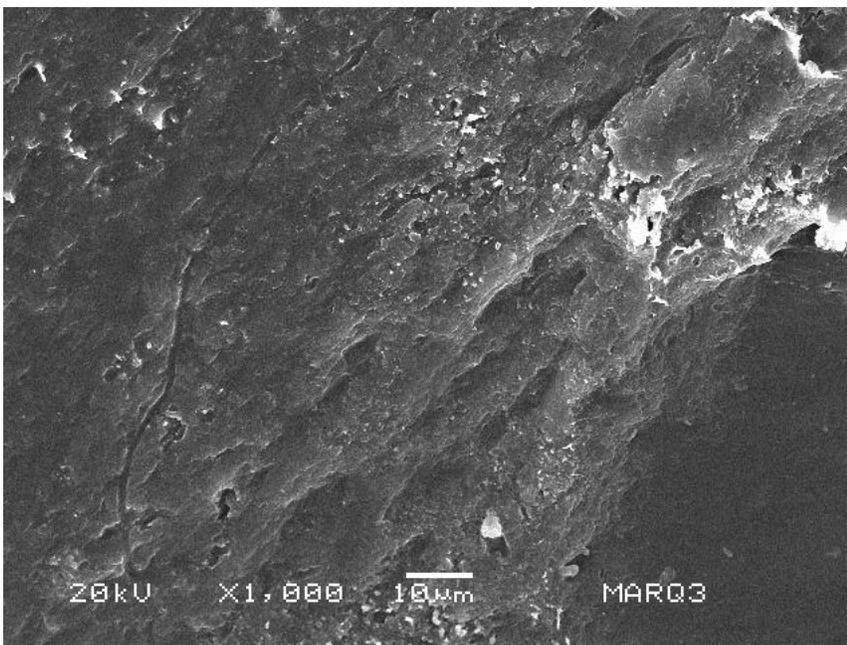


13b

Figura 13. Incisión de nariguera de la máscara de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (13a) y 1000x (13b) de la huella tomada sobre el borde de la nariguera de la máscara. En la figura 13b se observan las líneas difusas en un eje inclinado que corresponden con las huellas que deja la lasca de obsidiana. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

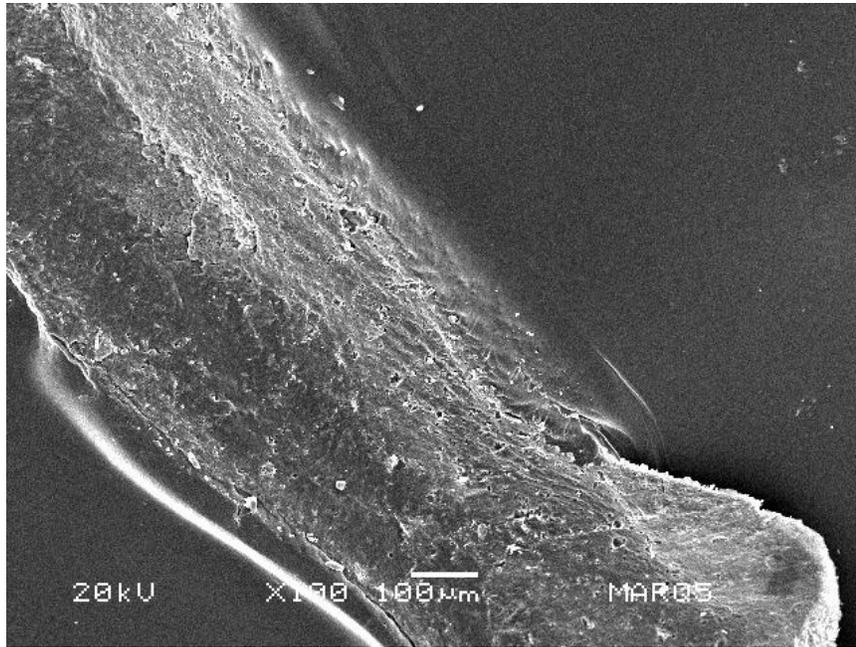


14a

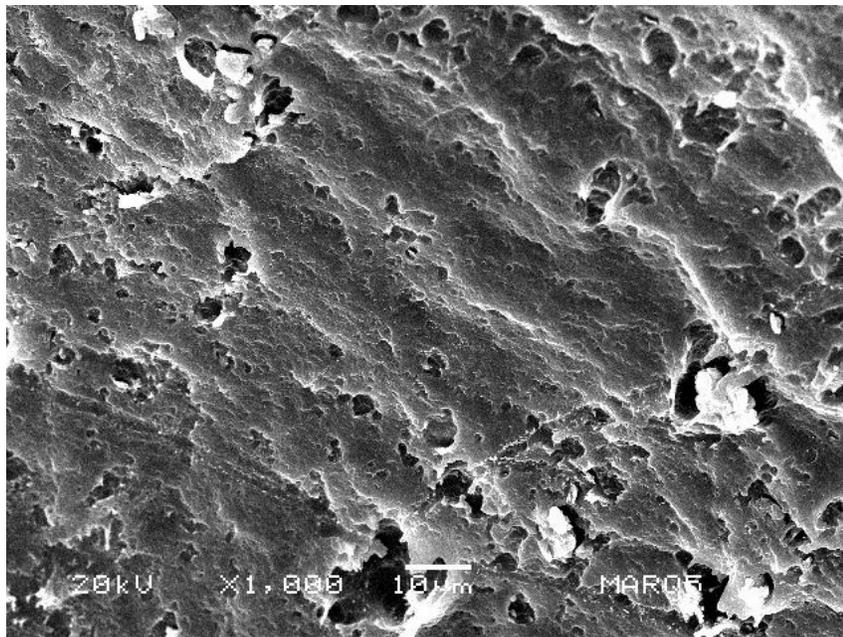


14b

Figura 14. Cavidad bucal del rostro de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (14a) y 1000x (14b) de la huella tomada sobre la cavidad de la “boca” del rostro. En la imagen 14b se observa una serie de formas diluidas en una misma dirección, hacia la esquina inferior izquierda de la imagen; estas formas son las huellas del polvo de pedernal como abrasivo para ejecutar la cavidad. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

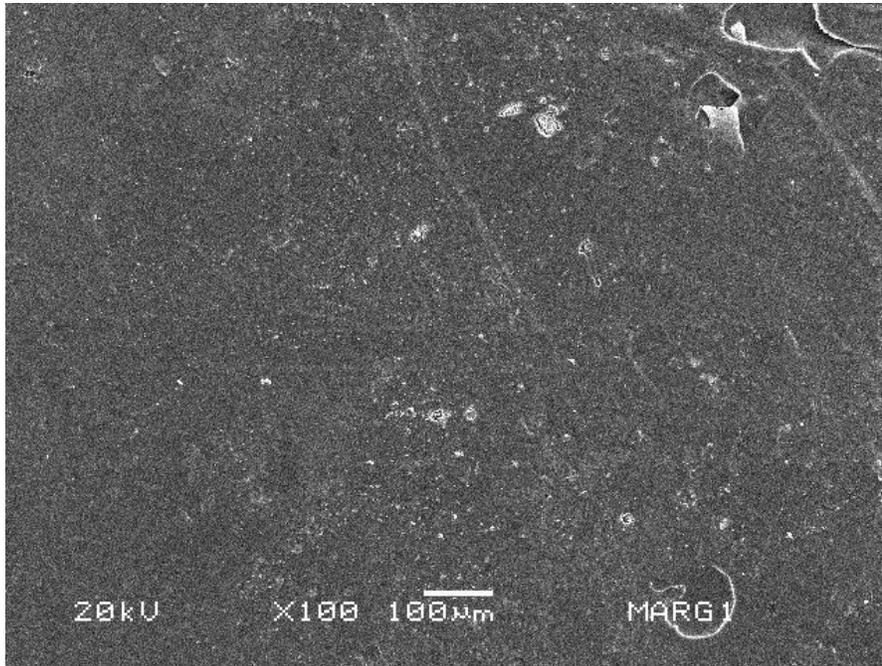


15a

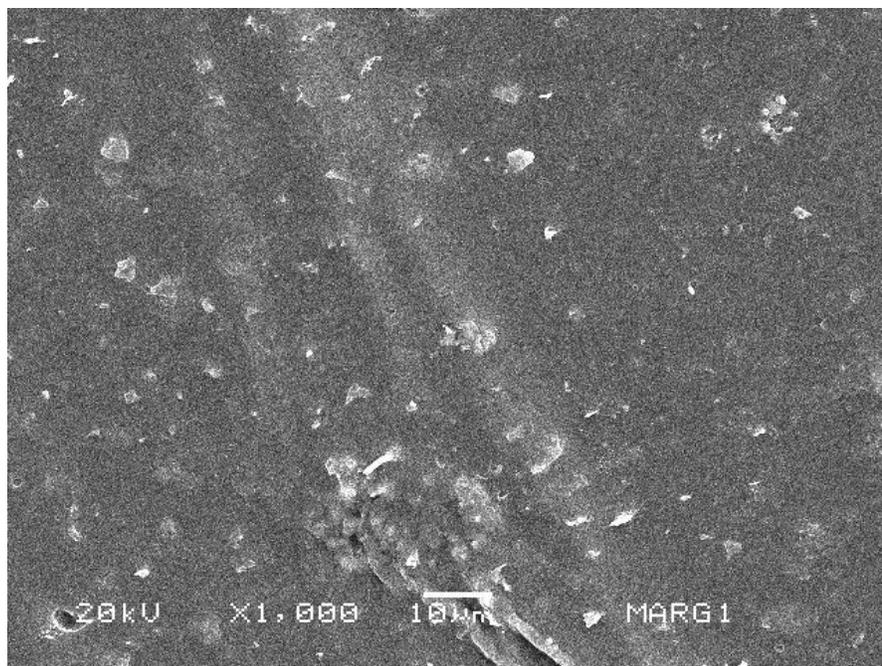


15b

Figura 15. Perforación superior del rostro de jadeíta. Fotografías con MEB a 100x (15a) y 1000x (15b) de la huella de la perforación superior derecha de la figura. En la imagen 15b se observa la textura como de “hojuela” que deja el uso de polvo de pedernal como abrasivo para horadar la pieza. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).

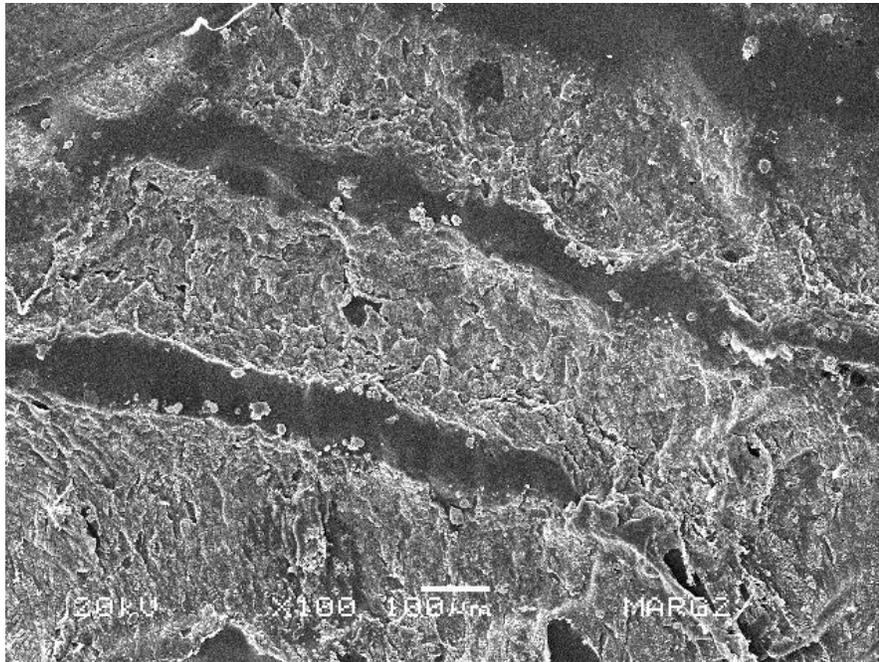


16a

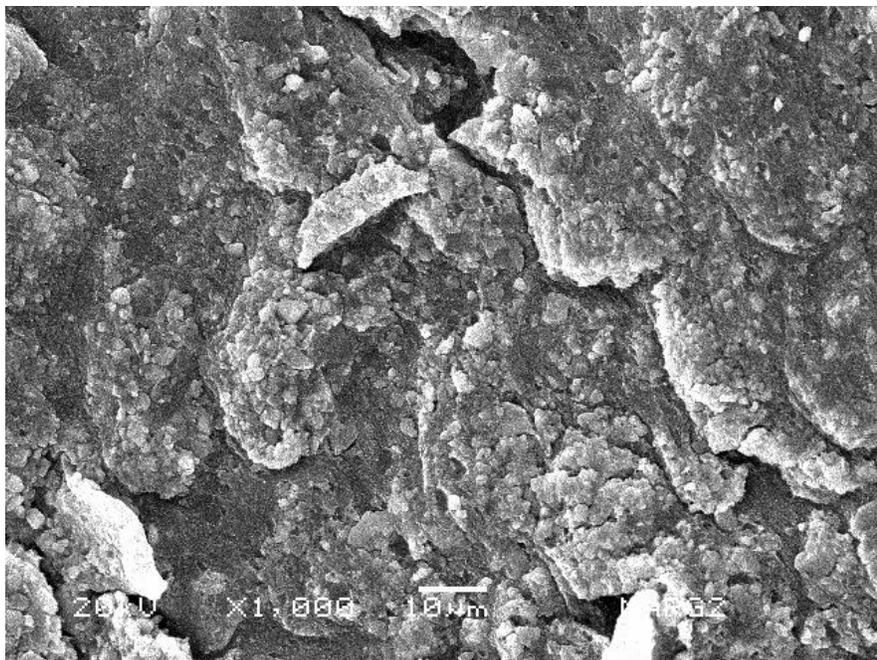


16b

Figura 16. Superficie frontal de la Máscara della Rovere. Fotografías con MEB a 100x (16a) y 1000x (16b) de la huella tomada sobre la superficie frontal de la pieza. En la figura 16b se observa la textura de la pieza con múltiples partículas; esta es la huella que deja el uso de arena como abrasivo para desgastar la materia prima. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).



17a



17b

Figura 17. Máscara della Rovere. Superficie posterior. Fotografías con MEB a 100x y 1000x de la huella tomada sobre la concavidad de la figura. La apariencia rugosa que se observa en la imagen 17b es la que deja el uso de arena para desgastar la máscara. Difiere su apariencia con respecto a la superficie frontal ya que la parte posterior no fue pulida. (Fotografías del Ing. Mario Monroy, Laboratorio MEB del Instituto de Física del INAH y Dr. Emiliano Melgar, Museo del Templo Mayor).



