



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

CARTOGRAFÍAS DE FRONTERA EN
YURIRIA Y ACÁMBARO SIGLOS
XVI-XVII: APUNTES SOBRE EL
ESPACIO, LA MIRADA Y EL CUERPO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

KARLA OLIMPIA TELLEZ JIMENEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



ESCUELA
NACIONAL
de ESTUDIOS
SUPERIORES
mm
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ESCUELA
NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 06** del **Comité Académico de la Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, celebrada el día **24 de junio de 2024**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Karla Olimpia Téllez Jiménez** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **313044548**, con el trabajo titulado: **"Cartografías de frontera en Yuriria y Acámbaro siglos XVI-XVII: apuntes sobre el espacio, la mirada y el cuerpo"**, bajo la dirección como tutora de la **Dra. Mónica Pulido Echeveste**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dra. Rosa Denise Fallena Montaña
Vocal:	Dra. Karine Lefebvre
Secretario:	Dra. Mónica Pulido Echeveste
Suplente:	Dr. Carlos Salvador Paredes Martínez
Suplente:	Dr. Luis Fernando Herrera Valdez

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 29 de julio de 2024.

DRA. ANA YESICA MARTÍNEZ VILLALBA
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

Agradezco a la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, en especial a las profesoras y profesores de la licenciatura en Historia del Arte quienes me guiaron durante la carrera. Al proyecto PAPIIT IN401720, *Travesías de la mirada: el traslado de imágenes religiosas al Nuevo Mundo* por la beca de titulación y la oportunidad de colaborar en un proyecto tan lindo. A la Dra. Escardiel González y al apoyo del Programa para Actividades Especiales de Cooperación Interinstitucional (PAECI) que me permitió consultar archivos y bibliotecas en España. A todos quienes directa o indirectamente colaboraron en mi formación y en la creación de este trabajo.

A mi sínodo conformado por la Dra. Denise Fallena, Dra. Karine Lefebvre, Dra. Mónica Pulido, Dr. Carlos Paredes y Dr. Fernando Herrera, gracias.

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

A mi madre que me apoya siempre y me inspira mucho.

A mis abuelas que sin ellas no sería quien soy.

Al Lu por siempre escucharme.

A mis amigas.

A Mónica y Denise por sus palabras, consejos y guía cariñosa.

A Diego, Martha y Ross por acompañarme hasta San Agustín del Pulque.

A Robin, por ser el mejor equipo.

Les quiero mucho.

A Yuyú y Ernestina

RESUMEN

Una de las principales fuentes de investigación para el proceso de configuración espacial novohispana fueron las pinturas hechas con fines administrativos como lo son las mercedes de tierras y las Relaciones Geográficas de Felipe II. Esta investigación tiene por objeto de estudio las pinturas descriptivas de Yuriria y Acámbaro elaborados entre los siglos XVI y XVII. El objetivo principal es responder a la pregunta sobre ¿cómo se construye el espacio en estas imágenes? Tomando en cuenta que ambos espacios eran considerados la frontera del señorío tarasco y posteriormente del obispado de Michoacán. Me interesa plantear estas *pinturas* como condensadores de experiencias particulares de sujetos con agencia, así como artefactos simbólicos de resistencias y conquistas.

La investigación atraviesa distintos factores que influyeron en la creación de estas imágenes, entre los cuales está la diferencia entre de la concepción del territorio prehispánico y la organización política virreinal; la fundación de pueblos bajo la administración religiosa y la incompreensión de relaciones indígenas previas a la conquista; la búsqueda de beneficios políticos; el excesivo repartimiento de tierras y crianza de ganado cuyas consecuencias fueron graves cambios al paisaje; la creación de nuevos artefactos para representar el mundo producto de intercambios y negociaciones entre sujetos; el deseo de establecer diferencias con la alteridad y por último el aparente desvanecimiento del cuerpo dentro de las representaciones y la encarnación del mismo a partir de la mirada y cuyo reflejo está en las experiencias plasmadas en estas imágenes.

ABSTRACT

One of the main sources of research for the process of spatial configuration in New Spain were maps made for administrative purposes, such as land grants and the Relaciones Geográficas of Philip II. This research focuses on the descriptive paintings of Yuriria and Acámbaro created between the 16th and 17th centuries. The main objective of this research is to answer how space is constructed in these images? Especially if we consider that both places were regarded as the frontier of the Tarascan empire and later the bishopric of Michoacán. I am interested in presenting these *paintings* as condensers of particular experiences of subjects with agency, as well as symbolic artifacts of resistance and conquest.

The research contemplates various factors that influenced the creation of these images, including the difference between the conception of pre-Hispanic territory and the political organization of the viceroyalty; the foundation of towns under religious administration and the misunderstanding of Indigenous relations before the conquest; the pursuit of political benefits; the excessive distribution of lands and livestock breeding, whose consequences were significant changes to the landscape; the creation of new artifacts to represent the world, resulting from exchanges and negotiations between subjects; the desire to establish differences with the otherness; and finally, the disappearance of the body within the representations and its embodiment through the gaze, reflected in the experiences captured in these images.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
Acámbaro y Yuriria.....	5
El estilo: lo intraducible como categoría.....	8
Relaciones geográficas.....	11
Mercedes.....	18
ACÁMBARO	
Y EL ESPACIO CARTOGRÁFICO DE FRONTERA.....	23
1. TERRITORIO DE FRONTERA.....	24
1.1 La pintura de 1580.....	27
1.2 Relaciones patrimoniales y señoriales: otras formas de organizar el territorio...34	
1.3 Otomíes y tarascos: una historia de negociaciones, reacomodos y alianzas.....	38
1.4 El conquistador don Nicolás de San Luis Montañez.....	39
1.5 Traza conciliadora: armonía forzosa.....	42
2. LA CONGREGACIÓN DE SAN FRANCISCO ACÁMBARO.....	47
2.1 La pintura de 1616.....	48
2.1.1 La iglesia y el hospital.....	49
2.1.2 La traza.....	52
2.2 Congregación cristiana, reducción americana.....	54
3. EL USO DE LAS TIERRAS: LA INTERVENCIÓN DEL GANADO.....	57
3.1 La concepción de la naturaleza en la Antigüedad.....	57
3.2 Las mercedes reales.....	59
3.3 Naturaleza saludable.....	63
3.3.1 Naturaleza como creación divina y medio para conocer a Dios.....	66
3.3.2 Orografía.....	67
3.3.3 Ríos.....	72
4. EL ESPACIO EN ACÁMBARO.....	73
YURIRIAPUNDARO	
LA FRONTERA DE LA MIRADA Y EL CUERPO.....	77
1. TERRITORIO DE FRONTERA DEFENSIVA.....	79
1.1 Tiripetío: el modelo agustino.....	79
1.2 Michoacana Thebaida.....	81
1.2.1 Fuentes de agua.....	82
1.2.2 Volcán.....	85
1.3 Antípodas.....	87
1.4 Arquitectura simbólica.....	91
2. PROBLEMAS DE REPRESENTACIÓN.....	94
2.1 Perspectiva.....	96

2.2 Paisaje.....	100
2.3 Multiperspectiva.....	103
2.4 Encarnación.....	107
3. CHICHIMECA.....	108
3.1 El peor enemigo del ganado.....	109
3.2 Chichimecas carniceros que dan crueles y feroces muertes.....	111
3.3 Indios buenos e indios malos.....	118
3.4 El chichimeca como frontera en sí mismo.....	122
4. LA MIRADA INTRADUCIBLE.....	124
CONCLUSIONES.....	128
ÍNDICE DE FIGURAS.....	132
DOCUMENTOS DE ARCHIVO.....	134
BIBLIOGRAFÍA.....	135

INTRODUCCIÓN

Las cartografías novohispanas del siglo XVI han sido analizadas desde mediados del siglo XX por historiadores como Manuel Toussaint, Justino Fernández, Miguel León-Portilla y Peter Gerhard, sin embargo, son aún objetos poco conocidos. Quizá esto se debe a que estas imágenes fueron vistas y utilizadas en la mayoría de los casos como fuentes de corte histórico, geográfico, político, e inclusive económico, antes que como objetos de estudio por sí mismos.¹ En el grueso de las investigaciones, estos “mapas” o “pinturas” figuran como complemento de los textos, cuyos elementos fueron “leídos” o ignorados en la medida en que se podía –o no– extraer información verídica de las formas de organización del espacio remoto. Considero que –sin cuestionar su valor como fuentes– interrogarlos desde otras perspectivas epistémicas es tan revelador como necesario.²

Pocos trabajos se han hecho desde el campo de la historia del arte, pero sin duda los más destacables son los de las investigadoras Alessandra Russo y Barbara Mundy. Sus aportes han sido el puente que abrió la conversación a la reflexión que aquí presento. En primer lugar, *El realismo circular*, de Alessandra Russo, explora la cartografía novohispana a partir de su relación con las cosmovisiones prehispánicas (sobre todo del centro de México), con especial atención en las implicaciones que tuvieron la concepción del círculo y el movimiento. La autora se centra en las imágenes que

¹ Ver Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la Ciudad de México, siglo XVI y XVII: estudio histórico, urbanístico y bibliográfico* (México: UNAM-1938). Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821* (México: UNAM, 1972). Héctor Mendoza Vargas, *México a través de los mapas* (México: UNAM-Instituto de Geografía, 2000).

² Silvia Rivera Cusicanqui en su estudio a la corónica de Guaman Poma de Ayala, hace un crítica a las lecturas historicistas que se han aproximado al estudio de este tipo de fuentes, que con aspiraciones de extraer la “autenticidad” de la información, desechan otras posibilidades de estudio por considerar que estos productos tienen “falsedades e intervenciones”. Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 183. Si bien de pronto la autora utiliza herramientas poco claras para el análisis de sus objetos, concuerdo con rescatar que hay otras posibilidades de lectura/visión de estas imágenes y que no apegarse al discurso de “lo verdadero” las libera, –a mi parecer– de quedar a la sombra de ser vistas siempre en compañía de sus textos, casi a manera de ilustración de los mismos. Otras formas de conocimiento se develan si extendemos este tipo de estudios.

hicieron parte de las solicitudes de mercedes de tierras, resguardadas en el Archivo General de la Nación. Se pregunta en torno a las construcciones de la imagen, el aprovechamiento de la materialidad, la relación del pintor con el paisaje y el espacio, así como sobre las formas de aproximación al estudio de un corpus tan heterogéneo de imágenes. Como uno de sus aportes centrales, introduce la idea de la “mirada móvil” como una particularidad presente en estas imágenes del espacio. Regresaré más adelante a esta categoría con el fin de definirla y situarla dentro de las obras a analizar.

Otra investigación que me ha resultado clave es *The Mapping of New Spain*, de Bárbara E. Mundy, quien se centra en otra serie de objetos: los producidos como parte de las Relaciones Geográficas de la Nueva España, localizados en el Archivo General de Indias y en la Biblioteca de la Universidad de Texas. Mediante el análisis de pinturas cartográficas –ella las nombra mapas, de ahí el *mapping*– muy diversas que retrataban el extenso territorio novohispano, Mundy logra extraer puntos clave de las políticas que orientaban el colosal proyecto de Felipe II. Además, en su investigación revisa de manera detallada las intenciones de la monarquía hispánica al emprender la empresa de mapeo del Nuevo Mundo, así como las herramientas, los actores y modelos que sirvieron para la fabricación de ello. Rafael López, quien también ha estudiado los mapas y pinturas de las Relaciones geográficas, menciona que uno de los principales motivos para su fabricación fue la “necesidad de conocimiento de la realidad americana en los conceptos que comprendía el hombre del siglo XVI”.³ Por supuesto, se está refiriendo a los hombres educados de la corte, para quienes era menester conocer las posibilidades de comunicación terrestre y marítima, la viabilidad de las estrategias defensivas ante las potencias enemigas, los recursos naturales disponibles, las infraestructuras viarias, los caminos existentes, entre otras cosas para potenciar la estructura económica y política española.

Dado el carácter exhaustivo de las investigaciones de Russo y Mundy, estas se concentran principalmente en la temporalidad más que en la espacialidad de un lugar en concreto. Al ser el tema tan extenso y para fines de una tesis de licenciatura, en esta investigación propongo concentrar el análisis no solo en un marco temporal concreto, de fines del siglo XVI a principios del siglo XVII (entre 1579 y 1623), sino también en una zona geográfica determinada: la frontera del antiguo señorío y posterior provincia

³Rafael López Guzmán, *Territorio, poblamiento y arquitectura: México en las relaciones geográficas de Felipe II*, Monográfica 68 (Granada: Universidad de Granada, 2007), 13.

de Michoacán, entre los estados actuales de Michoacán y Guanajuato. En concreto, abordaré los casos de Acámbaro y Yuriria. Por otro lado el trabajo de Ana Pulido Rull es un excelente ejemplo y referente de que la mejor forma de abordar este tipo de objetos es a partir de lo individual, cada pintura es un mundo y requiere una completa inmersión en los detalles políticos, económicos, culturales, lingüísticos e históricos de la zona.⁴

El Archivo General de la Nación resguarda gran parte del corpus de imágenes usadas en esta investigación, principalmente mercedes de tierras de Acámbaro y los alrededores. Sin embargo, las dos imágenes principales, enviadas con las relaciones geográficas, pertenecen al Archivo General de Indias. Finalmente la Biblioteca Digital de la Real Academia de Historia preserva otra de las pinturas originales de dichas relaciones. Parte de la valiosa contribución del encuentro de los frailes con el territorio y sus habitantes fue la creación de escritos de corte histórico, litúrgico y doctrinario. Las crónicas provinciales son una de las fuentes primarias dentro de esta investigación; siendo las principales la crónica del franciscano Alonso de la Rea y la *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino*, del agustino Diego Basalenque. A estas se suman las crónicas realizadas durante el siglo XVIII, como la Americana Thebaida del agustino Matías de Escobar y la Crónica de Michoacán del franciscano Pablo Beaumont.

Acámbaro y Yuriria

Acámbaro y Yuriria se ubican en lo que en el siglo XVI fue la provincia de Michoacán, también conocido como el Gran Michoacán y que anterior a ello fue la frontera del antiguo señorío tarasco, hoy en día ambos pertenecen al estado de Guanajuato. Mi interés en estos sitios surgió al observar que ambos pueblos pertenecían a la alcaldía mayor de Celaya, no obstante, dado el tamaño y calidad de las pinturas, todo parecía indicar que tanto Yuriria como Acámbaro tuvieron mayor importancia que la cabecera de la alcaldía. Además resulta intrigante que la forma de construir el espacio en ambos sitios sugiera de realidades completamente distintas. La zona fue principalmente evangelizada por frailes de la orden de San Francisco y la orden de San Agustín, quienes jugaron un papel decisivo en la construcción del nuevo territorio. Otros agentes presentes en la conquista y población de la zona fueron los hacendados y

⁴ Ana Pulido Rull, *Mapping Indigenous Land: Native Land Grants in Colonial new Spain* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2020).

encomenderos, cuyos intereses también permearon en estas imágenes. Finalmente los agentes protagonistas en estos sitios y sus imágenes son los distintos grupos de indios como más adelante veremos.

El objetivo principal de esta investigación es analizar la construcción del espacio en las pinturas descriptivas de dichos lugares, tanto para indagar sus usos administrativos, teóricos y prácticos, como para evidenciar en ellas la extensión del cuerpo y la conquista múltiple de sentidos. En otras palabras, me interesa saber ¿cómo se construye el espacio? Pero, como indiqué líneas arriba, lo único que tienen en común las pinturas cartográficas novohispanas es su diversidad. Todas son diferentes, por lo que mi pregunta de estudio también se tuvo que volver más específica, hasta centrarse en ¿cómo se construye el espacio en las fronteras? y sobre todo ¿cómo eso se refleja en las manifestaciones plásticas? Para ello necesitaba indagar en ¿qué funciones tenían estos artefactos además de brindar información espacial? ¿O sí era acaso lo único que brindaban? Siguiendo las pistas de otras autoras sobre cómo han abordado estos objetos y usando de guía los elementos que me daba la imagen –composición, motivos, colores, formas– fui descubriendo el contexto político, económico y cultural de cada sitio.

Sus historias, al analizar las pinturas junto con las crónicas y las relaciones, revelan concepciones territoriales ancestrales, intenciones de ordenamiento y evangelización, enfrentamiento con miedos mitológicos, ambición de territorio y poder, y otros muchos factores que incluso repercutieron en las políticas de siglos posteriores. Al profundizar en los contextos de quienes escribieron sus historias, de pronto me tope con cosmogonías de una dimensión tal que me eran incomprensibles, para lo cual, entre muchas otras experiencias, decidí utilizar el concepto de imágenes intraducibles (*Untranslatable Images*) empleado por Alessandra Russo en el cual profundizaré más adelante.⁵

Lo que me llevó a otra indagación abordada tangencialmente en este trabajo, cuya respuesta aún no es clara, pero que es inevitable tratar: ¿quién o quiénes elaboraron estas imágenes? Sabemos que la manufactura de las imágenes pocas veces fue hecha por corógrafos o pintores profesionales; más bien fueron funcionarios (alcaldes mayores, corregidores, escribanos), religiosos y en ocasiones la tarea fue asignada a

⁵ Alessandra Russo, *The Untranslatable Image* (Austin: University of Texas Press, 2014).

indígenas con un conocimiento previo del espacio. Aunque es difícil conocer la identidad de los artífices, la diversidad de soluciones pictóricas seguramente apunta a diferentes formaciones y experiencias, como el paso por las escuelas de artes de los conventos (Tiripetío en particular). Sin embargo, más allá de quién manufacturó la imagen, la pregunta me llevó a pensar en si habían otros agentes representados en estas imágenes, incluso si era de maneras no evidentes. Es decir, en qué otros detalles de la imagen se nos muestra la interacción entre el espacio y la corporeidad de quien lo registra, la experiencia de la mirada anclada en los deseos, intereses y posicionamientos del artífice, y no solo un ser abstracto haciendo paisajes asépticos.

En esa misma línea me fue indispensable el trabajo de campo, pues para revelar cómo fue hecha la imagen, me era necesario pensar ¿desde dónde fue hecha la imagen? Ante ello me parece que hay dos respuestas correctas: desde los cerros y desde los escritorios. Aquí destaco la labor intelectual que supone abstraer el espacio, pero también la labor creativa de reinterpretarlo a través de la memoria y el reconocimiento de que esta memoria está atravesada por deseos e intereses varios.

Finalmente me interesa examinar cómo la mirada jugó un papel primordial en el proceso de conquista del nuevo mundo, sobre todo porque estos objetos, en tanto imágenes, pocas veces han sido los protagonistas de la discusión en la historia del arte. En ese sentido retomo la idea de “ojo encarnado” que propone David Morgan para conectar el estudio de las representaciones con los aportes de la experiencia sensible: *“seeing is an interface of the body and the world. Seeing is a form of touching or tracing, a beholding, and a collaboration of the entire body with its environment. Seeing is not, even in the case of the optical machination of reproducing appearances, a disembodiment. It is rather a reembodiment, an extension of sensation. We see with the body, with the embodied eye”*.⁶ Con lo anterior el autor pone sobre la mesa la crítica sobre el continuo desvanecimiento del cuerpo en el estudio de las imágenes, lo que ayuda a encaminar el acercamiento y los tipos de preguntas hacia estos objetos, como ¿hasta qué punto otros sentidos, además de la vista, participaron de manera activa en la construcción de estas cartografías?

⁶ David Morgan, *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling* (California: University of California Press, 2012), 48. 48

Por otro lado, considero que la imagen es condensadora de experiencias, y si bien a lo largo del texto, pero principalmente en el capítulo de Yuriria establezco que la perspectiva es un problema ya superado, aún queda al aire la pregunta sobre ¿cómo y desde dónde abordar otras posibilidades de representación? Que es otro de los grandes problemas que rige esta tesis. La respuesta que hasta ahora me parece la más acertada es pensar desde los estudios visuales, cuya metodología me permite ver la imagen para hablar desde ella. Mi propuesta para analizar este tipo de objetos limítrofes es reconocer la imagen como objeto cultural propio de su época, así como desentrañar cada uno de los elementos, analizar las formas, pensar las necesidades, posibles referencias y hacer ejercicios de exploración e imaginación.

Mi hipótesis a todas estas preguntas es que las soluciones plásticas de estas imágenes responden a intereses políticos, económicos y militares propios de la zona de frontera, así como a experiencias sensibles derivadas del uso del espacio, al igual que a las tradiciones y cosmovisiones culturales de donde fueron producidas. La comparación entre textos e imágenes producidos en situaciones simultáneas, así como de la investigación en campo, me permitió obtener información que sustenta esta hipótesis sobre la construcción en la frontera michoacana. La idea del uso del cuerpo como herramienta para la construcción del territorio, no es una propuesta nueva si pensamos que incluso hoy en día, los sistemas de recopilación de imágenes como *google street view* también funcionan recorriendo el espacio a través del dispositivo *Trekker*. Por lo que a lo largo de estas páginas desarrollaré de qué manera esas experiencias intervienen en el proceso de composición de imágenes cartográficas. Sin embargo, no se puede llegar a los resultados sin antes revisar el uso de las imágenes espaciales para fundar verdad acorde al paradigma científico y cultural de la época, para ello me es necesario introducir algunos apuntes de tradiciones cartográficas previas para entender posibles motivos recurrentes en mis objetos.

El estilo: lo intraducible como categoría

De los estudios de Russo y Mundy se desprende que, al hablar de “mapas” novohispanos, es necesario tomar en cuenta dos antecedentes importantes: por un lado, la tradición pictográfica prehispánica y su concepción del espacio y, por otro lado, el paradigma de representación europeo, de origen medieval y renacentista. No obstante, me parece necesario hacer una aclaración con el fin de evitar una mirada reduccionista:

estos objetos –descripciones visuales– trascienden los conceptos de estilo y de tradición. Al igual que otros objetos contemporáneos de factura indígena, pero de formas y funciones europeas –como por ejemplo, los cubrecáliz o mitras hechas de plumas– las pinturas cartográficas han sido reducidos con frecuencia a problemas de estilo por la historiografía novohispana temprana.⁷ Las primeras descripciones de este tipo de objetos usaban la idea del “recuerdo” de otras épocas y estilos. Posteriormente, el adjetivo *tequitqui*⁸ intentó establecer un paralelismo con lo conocido –lo mudéjar–, dejando de nuevo a un lado el estado intermedio, de diálogo, negociación y aprendizaje de quienes realizaban estas obras, hasta que en gran parte del siglo XX se optó por nombrar a este arte como “meztizo”, una mezcla. Ante ello Russo señala que,

Afirmar que un elemento es más indígena y otro más occidental afecta la interpretación en un sentido más profundo y peligroso: sostener que estas imágenes del siglo XVI *ya* no son prehispánicas y no son *todavía* europeas equivale finalmente a dejar a los pintores y sus creaciones en un *paréntesis espacio-temporal* y en un *no-lugar* que alude finalmente la completa desaparición del antes en un después.⁹

De igual manera, el uso de categorías como *sincretismo* –usadas con frecuencia en la historiografía del arte novohispano– detienen la conversación y cancelan la posibilidad de pensar en acuerdos y estrategias de convivencia y comunicación hechas por ambas partes.¹⁰ Russo, en el libro *The Untranslatable Image*, da propuestas de aproximación a estos objetos a partir de la categoría de lo intraducible:

The category of “untranslatable” has therefore enabled me to stress the transformations, even the dynamics, of creation in New Spain in order to illuminate the ongoing process of making images rather than the final result of the “visual translation”. If, as I have mentioned, syncretism was one of the best of the project of the missionaries and conquistadors, the

⁷ Alessandra Russo se ha ocupado de otros objetos que comparten esta problemática, como las obras elaboradas con pluma o los queros incaicos. A ellos se suman otros tantos, como las esculturas de caña de maíz y la escultura monolítica. Aquí trataré, como sugiere Russo, de interrogar mis objetos de estudio desde su propia especificidad. Russo, *The Untranslatable Image*.

⁸ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 10–11.

⁹ Alessandra Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 1ra ed. (México: UNAM-IIE, 2005), 19.

¹⁰ “Introducción” en Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 17–28.

untranslatable takes better account of the properly creative tension that unleashed a new artistic configuration.

Translation necessarily implies a passage through, and so the concept of untranslatable stimulates analysis of the concrete difficulties and infinite possibilities at play during passages from one artistic world to another; analysis of the choices made, the inevitable losses and the unsuspected inventions at work between forms, concepts and “untranslatable” know hows that are susceptible to (not) being translated.¹¹

Es decir, aunque superficialmente se pueden rastrear tanto las tradiciones europeas como indígenas en las imágenes, comparto la idea de que el ejercicio de clasificar por estilos resulta poco útil, ya que limita la exploración de distintas preguntas y metodologías de estudio hacia estos artefactos. La idea también resuena con el concepto de anacronismo que el historiador del arte George Didi-Huberman plantea en su obra *Ante el tiempo*. En su texto, el autor formula una arqueología crítica del arte en donde se propone asumir el riesgo del anacronismo, al contrario de la clásica labor histórica de negar el anacronismo y enmascarar que somos sujetos de este tiempo, con ojos y mentes de nuestro presente. Didi-Huberman propone asumir el anacronismo en las imágenes, esto quiere decir aceptar a las imágenes como entes complejos, en donde los tiempos se agolpan; pensar el anacronismo como el engrane que permite ver a la imagen como una construcción de la memoria o un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”, y cuestionarla desde ahí, entendiendo a la imagen como productora de un flujo constante de saberes y significados, o en otras palabras, de memoria.¹² Entonces, si mirar a la imagen con todos sus tiempos y por lo tanto con –y desde– todos sus espacios es aceptar su naturaleza, fragmentarla no es siempre la mejor manera de aproximarse a ella.

Como consecuencia de un complejo momento y circunstancia histórica se sitúan los las pinturas descriptivas de las Relaciones Geográficas y las mercedes de tierras, cuya finalidad era la administración del territorio conquistado. Ya Alessandra Russo expuso la dificultad de estudiar estos objetos “intraducibles” hechos por diversos actores, principalmente indígenas, para los cuales me parece pertinente proponer nuevos

¹¹Russo, *The Untranslatable Image*, 7.

¹²George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 39.

métodos de análisis. Sin dejar de atender las particularidades del Nueva España y con el fin de situar la investigación dentro del panorama global, me es indispensable acercar al lector al contexto de diversas tradiciones cartográficas a lo largo del tiempo y el espacio que invariablemente afectaron a la cartografía novohispana, que para efectos de esta investigación es considerada aquella hecha en territorio novohispano para consumo principalmente local y que su fabricante tuvo acceso a *estar* en el espacio que retrató, a diferencia de otros productos hechos y circulados en el viejo mundo que se basan principalmente de descripciones.¹³

Las pinturas de Yuriria y Acámbaro son parte de corpus documentales muy grandes insertos en la administración novohispana, por lo que para entender su manufactura y razón de ser hay que entender los procesos administrativos de las Relaciones Geográficas de Indias y la solicitud de mercedes de tierras.

Relaciones geográficas

Para hablar de relaciones geográficas es necesario mencionar uno de los primeros experimentos que se realizaron en la península ibérica. Entre 1569 y 1578, la Corona mandó a realizar una serie de interrogatorios conocidos como *Relaciones topográficas de los pueblos de España*,¹⁴ las cuales consistían en una serie de preguntas que abarcaban toda clase de conocimientos respecto al territorio: hubieron al menos tres versiones impresas del cuestionario, elaborado en su mayoría por el cosmógrafo real, Juan de Ovando y Godoy. De las respuestas recopiladas se obtuvo una inmensa cantidad de información que hasta hoy en día ha sido una rica fuente para el estudio de las ciudades, pueblos y villas de Castilla. Más adelante abordaré algunas diferencias y similitudes con las hechas en la Nueva España.¹⁵

Los análisis que se han hecho sobre las Relaciones Topográficas son muy amplios, la mayoría incluye todos los interrogatorios y alguna introducción crítica e historiográfica

¹³ El grabado de Plinius popularmente conocido como Mapa de Nuremberg (1524) es un caso paradigmático, que por mucho tiempo se estudió como una copia de un bosquejo hecho y glosado por Hernán Cortés, pero en el estudio de Barbara Mundy sobre este grabado revela otras posibles fuentes indígenas en la imagen. Ver Barbara E. Mundy, "Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings", *Imago Mundis*, 1998.

¹⁴ En ocasiones también editadas como relaciones histórico-geográficas de los pueblos de España.

¹⁵ "Memorias por encargo" en Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 77. También existen las Relaciones Geográficas hechas en las Antillas, los Reinos de Nueva Granada y Perú, mismas que no serán tratadas en esta investigación.

de ellos. Todos coinciden en la dificultad que supuso ordenar y editar los documentos, lo que debió ser comparable a la dificultad que tuvieron los cosmógrafos del siglo XVI para organizar por primera vez un reino. La prueba está en la cantidad de versiones semejantes y con preguntas prácticamente iguales. Es innegable la confusión que provocan tantos cuestionarios; demasiada información, en ocasiones repetitiva, y cuyo objetivo parece cambiar según la versión. Según el trabajo de Javier Campos sobre las Relaciones Topográficas, existen al menos cuatro versiones diferentes de los cuestionarios que resultan significativas (1559, 1574, 1575 y 1578). De entre estas, el de 1575 fue muy probablemente el modelo que se retomó para las Relaciones Geográficas americanas dos años más tarde.

El cuestionario de 1575, también conocido como *Instrucción y Memoria de las diligencias y Relaciones que se han de hacer y enviar a su Majestad para Descripción y Historia de los pueblos de España, que manda se haga para honra y ennoblecimiento de estos Reynos*, contiene cincuenta y cinco preguntas. La mayoría de ellas se enfocan en asuntos de historia, gobierno, linajes, arquitectura, caminos, fiestas, etc., destacan aquellas que se refieren a la calidad de los habitantes, las que preguntan por personajes ilustres del sitio y los escudos de armas, o las que exigen dar noticia de las reliquias que el lugar tuviere. Sin embargo, ninguna de las preguntas sugiere la elaboración de imágenes o mapas del territorio,¹⁶ ya que para ello existía un equipo de cosmógrafos especializados que viajaría por los reinos para recolectar datos precisos del espacio y producir imágenes bajo determinadas normas de representación.

A mediados del siglo XVI y frente al casi completo desconocimiento de sus reinos de ultramar, Felipe II mandó realizar otros cuestionarios con la finalidad de administrar las tierras que gobernaba, aprovechar los recursos que cada sitio podía brindar a la Corona y consolidar así su presencia y autoridad. Dentro de ese proyecto de organización y conocimiento del mundo hispánico se inscriben las llamadas *Relaciones Geográficas de Indias*; para elaborarlas se reunió a un amplio grupo de cosmógrafos, geógrafos y cartógrafos quienes trabajaron en perfeccionar las distintas versiones de los cuestionarios previos.

¹⁶ Campos en su texto menciona que en su revisión de las Relaciones de 1575 solo encontró 6 dibujos, dos correspondientes a mapas, 1 escudo de armas, 1 moneda, 1 cristo y 1 de inscripciones romanas. Javier Campos y Fernández, *Las Relaciones Topográficas de Felipe II: índices, fuentes y bibliografía* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2010), 447.

Para ese entonces Juan de Ovando y Godoy ya había fallecido, por lo que la tarea fue comisionada al sevillano Alonso de Santa Cruz, quien había heredado el cargo. El mérito de Santa Cruz está en la innovación del diseño de un cuestionario que sería ejecutado sin la ayuda de especialistas y cuyo propósito final era traducir esa información para crear un atlas descriptivo del Nuevo Mundo, el cual estaba profundamente ligado al proyecto de exploración y conquista de la Corona.¹⁷

Santa Cruz también murió antes de ver realizado este proyecto, pero, sin duda, marcó las directrices para su sucesor, el cronista y cosmógrafo real, Juan López de Velasco, nombrado así por el Consejo de Indias, quien heredó todos los textos, mapas y diagramas de Santa Cruz. Autoras como Mundy señalan que el reconocimiento de la titánica labor se le debe sobre todo a Santa Cruz más que a Velasco, quien con el conocimiento de sus predecesores puso en marcha el proyecto.

Finalmente, en 1577¹⁸ se envió al Nuevo Mundo la *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias, que su majestad manda hacer para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas*, un cuestionario impreso con cincuenta preguntas, dentro de las cuales uno de los requerimientos mandaba a realizar una *pintura* del lugar en cuestión. Pintura es el nombre con el que en la época llamaban a los mapas. Sin embargo la palabra mapa¹⁹ también era común en la época, por lo que cabe preguntarse si hay una deliberada elección de términos para la solicitud. En el pregunta número diez, se anota:

El sitio y asiento donde los dichos pueblos estuvieren, si es en alto, o en bajo, o llano, con la traza y diseño en *pintura* de las calles, y plazas, y otros lugares señalados de monasterios como quiera que se pueda rasguñar fácilmente en un papel, en que se declare, qué parte del pueblo mira al medio día o al norte.²⁰

¹⁷Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 11–12.

¹⁸“Memorias por encargo” en Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, 77. La mayoría de las Relaciones geográficas novohispanas están fechadas en 1580, pero se tiene noticia de relaciones de Santa Marta y Venezuela en 1579; así como del Reino de Nueva Granada y tierra firme en 1584, Quito en 1582 y Perú en 1588. Marcos Jimenez de la Espada. *Relaciones geográficas de Indias-Perú*. (Madrid: Ediciones Atlas, 1965) LII.

¹⁹ Covarrubias define mapa como “llamamos [mapa a] la tabla, lienzo o papel donde se describe la tierra universal o particularmente”. *Thesoro libro 2 f. 102r*.

²⁰ Álvaro Ochoa Serrano, *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed. (Morelia: Morevalladolid, 2017), 74.

Y más adelante, en el mismo cuestionario se pide:

42. [Trazar] los puertos y desembarcaderos que hubiere en la dicha costa y la *figura y traza* de ellos en la *pintura*, como quiera que sea en un papel, por donde se puede ver la forma y talle que tienen.

47. [Anotar] los nombres de las islas pertenecientes a la costa, y porque se llaman así, la *forma*, y *figura* de ellas en *pintura*, si pudiera ser, y el largo y ancho, y lo que bojan, y el suelo, pastos, árboles, y aprovechamientos que tuvieren, las aves y animales que hay en ellos y los ríos, y fuentes señaladas.²¹

La palabra utilizada en el cuestionario para solicitar imágenes es pintura, la cual según el requerimiento debía contener la traza, figura o forma de los respectivos pueblos. En ningún momento usan la palabra mapa o cartografía, que según la definición de Covarrubias “llamamos la tabla, lienzo o papel donde se describe la tierra universal o particularmente y puede venir de mappa que quiere decir lienzo o toalla”.²² hecho interesante porque la palabra mapa era ampliamente conocida, sin embargo lo que se requería era una *pintura* lo cual da pie a imaginar que podía estarse refiriendo a un producto muy específico, parecido al subgénero cartográfico surgido en Francia y dedicado a las disputas judiciales del territorio. Otro término utilizado en las fuentes es *figura* que según Covarrubias “la figura, forma, species a verbo *tingo-tingis* por dar forma a cierta materia, como el ollero o alfarero que de un pedazo de barro forma diferentes vasos. [... también es el] talle, parecer, semejanza”²³, a pesar de esta acepción retoma la escultura como ejemplo, al representar la figura en pintura, las fuentes solicitaban hacerla bidimensionalmente a través de un plano.

Velasco pedía información geográfica que podríamos considerar de “calidad científica”, como la latitud y longitud, pero al mismo tiempo, valiéndose de los principios de la corografía, solicitaba una visión panorámica del paisaje con la flora y la fauna. Mundy anota sobre la información requerida: “*the Relación Geográfica questionnaire was certainly meant to provide López de Velasco with enough information to make accurate*

²¹Álvaro Ochoa Serrano, “Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias, que su Majestad manda hacer para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas” en Ochoa Serrano, *El gran Michoacán*, 2017, 77.

²² Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), Libro 2, f.102r, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/4216062>.

²³ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Libro 2, f.9r y 9v.

maps of the New World, and an overall continental map”,²⁴ es decir, el éxito del proyecto residía en el diseño de las preguntas.

El cuestionario fue enviado al virrey, quien a su vez envió el impreso a los corregidores y alcaldes mayores. Fueron estos funcionarios quienes se encargaron de describir a profundidad los pueblos y ciudades de la Nueva España, pues dentro de sus atribuciones estaba informar al virrey, gobernador y/o capitán general lo que sucedía en su jurisdicción. Dicho cuestionario solicitaba información detallada de una dimensión colosal, lo cual Serge Gruzinski en su libro *La colonización de lo imaginario* resume notando que:

La demanda española tal vez nunca había cobrado un giro tan sistemático y enciclopédico dado que se extendía a toda la Nueva España y abordaba prácticamente todos los campos del saber, de la geografía a la economía, de la población a la historia, de la religión a la alimentación. Por vez primera todos los pueblos indígenas eran invitados a describirse y a hacerlo en el lenguaje de los dominadores.²⁵

El autor explica que ya la simple formulación de las preguntas imponía una determinada concepción del saber que coartaba las preferencias indígenas de hacer narraciones o dar explicaciones. Colonizadores y colonizados tenían criterios de percepción de la realidad muy distintos; lo verdadero, lo real, lo pasado, cobraban sentidos distintos. Por lo tanto, según el autor, hay la gran posibilidad de que las respuestas que tenemos no son más que traducciones de los encuestadores y que dichas contestaciones responden tanto sus capacidades de entendimiento, a sus relaciones personales uno-con-el-otro y a sus intereses concretos o conveniencias políticas.

Como ya vimos, en Nueva España varias preguntas aluden a recabar información en pintura y, a razón de no haber un equipo de especialistas que lo hicieran, la comisión estaba abierta a cualquiera que tuviere noticia de cómo se veía el lugar. Pero, además de ello, ¿qué otras razones impulsaban la necesidad de imágenes?, es decir, los cosmógrafos que diseñaron las preguntas seguro tenían previsto recibir imágenes de poca calidad matemática, y a pesar de ello pedían imágenes. ¿Por qué la insistencia en

²⁴ Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*, 22.

²⁵ “Memorias por encargo” en Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, 80.

retratar datos en otro formato más allá del textual? Me parece que esto se debe a la importancia de la imagen en el Viejo Mundo.

Si bien ya había un antecedente de la “imagen matemática” como hito del conocimiento, las imágenes religiosas eran una de las formas más extendidas de aprehensión y transmisión del conocimiento; así como un complemento de la experiencia. Esto creo que se debe a lo inasequible de la traducción –en términos de experiencia– de todo aquello que los ojos son capaces de ver y que las palabras no alcanzan a contener. En tanto a código de la época, lo más probable es que los cosmógrafos solicitaran la imagen para complementar el imaginario que ya de por sí despertaban las descripciones. En ese sentido, el acompañamiento de la imagen no era sustituible porque obedecía a otra necesidad – cultural– de relacionarse con aquello que es lejano: “*belief is a disposition of see, hear, feel, or intuit a felt-order to the world*”.²⁶ Ahora también pensemos en que construir la imagen de América desde el inicio fue una tarea colectiva, similar al motivo de ser del Padrón Real.²⁷

Las Relaciones Geográficas no fueron el único instrumento usado por la Corona para conocer el espacio. En junio de 1582 estaba previsto un eclipse, en vista del suceso, la corona aprovechó el acontecimiento para documentar la posición exacta de los pueblos y lugares en América. Es así como se mandó a hacer la *Instrucción para la observación del eclipse de la Luna*, una iniciativa que, al igual que las instrucción para las descripciones de las relaciones geográficas, fue encomendado a las autoridades locales de cada sitio de la Nueva España. Como su nombre lo indica, se trataba de instrucciones para la elaboración de aparatos caseros de medición astronómica. Con herramientas muy básicas y algunas mediciones previas al eclipse, sería posible determinar la latitud y altitud a la que se encontraba cada sitio. Si bien, para alguien con rudimentos en astronomía las instrucciones eran sencillas, este no fue el caso de quienes ni siquiera

²⁶ Morgan, *The Embodied Eye*, 70.

²⁷ José María García Redondo, *Cartografía e imperio. El padrón real y la representación del Nuevo Mundo* (Madrid: Doce calles, 2018), 67–69. Respecto a la construcción de imperio se ha estudiado el Padrón Real (1503) como el hito de creación y especialización cartográfica en pro de los intereses marítimos, científicos y políticos de distintos agentes. Del Padrón Real no existe carta mayor o un mapa maestro que sintetiza la empresa. Hay muchas especulaciones en torno a su existencia, ya que esta supuesta carta se nutría de los viajes y descripciones de muchos navegantes que por obligación debían relatar todo y entregarlo a las autoridades pertinentes para que el Piloto Mayor junto con el Cosmógrafo mayor y una serie de expertos hicieran labor de revisar, cotejar y aprobar la información. La información era tanta que se sabe que por las quejas la cartas nunca estaban actualizadas. Las Relaciones Geográficas de Indias elaboradas 70 años después se inscriben en este proyecto que en sus primeros años fue esencialmente marino.

dimensionaban el significado de una coordenada. Como quiera que fuese, esta empresa fue un fracaso, pues si bien sí se obtuvieron datos de los lugares más céntricos, elaborados por gente especializada, en la mayoría de sitios no respondieron por falta de gente que pudiera elaborar la medición o porque, en algunos casos, la instrucción llegó tarde.

Si hacemos una comparativa entre la Península y América, tanto en el interrogatorio de España de 1575 como en el de la Nueva España de 1577 se aprecian propuestas de experimentación para conocer las tierras del reino y en donde la naturaleza ocupa un sitio de gran relevancia. Ambos cuestionarios incluyen una veintena de preguntas sobre el tema –cantidad importante considerando que son 57 y 50 preguntas respectivamente. Parte central de esta tesis es estudiar las soluciones visuales que respondieron a las exigencias de conocer esos espacios.

En cuanto a la elaboración de los cuestionarios se puede rescatar que la retórica e intencionalidad utilizada en cada uno varía en función de la proximidad cultural y la recompensa esperada por parte de la corona. En España, por muy lejano o pequeño que fuera el pueblo, estos compartían códigos culturales con la corona, por lo tanto, las preguntas se focalizaban en el linaje, los privilegios, la conectividad con otros lugares, la participación en la expulsión de los moros, la lealtad a la corona y las contribuciones a la misma, etc. Por ejemplo, lo más probable es que los recursos de cada pueblo ya estuviesen rindiendo frutos para la corona, es decir no existía la intención de localizar potenciales zonas de explotación, sino al contrario, reafirmarlas en tanto pertenencia a un reino.

Por otro lado, la retórica de las preguntas de las relaciones geográficas está regida tanto por la curiosidad, en donde caben las preguntas de corte antropológico que rescata la medicina tradicional indígena o la historia local, pero también, están motivadas por la potencial obtención de recursos naturales y rentabilidad de la tierra (en tanto conexión o explotación). Como parte de la experimentación para conocer el espacio remoto surgen las imágenes, que, como ya mencioné, no sustituyen la descripción textual de los lugares y las nuevas cosas, sino al contrario, complementaban la necesidad de conocer a través de los ojos. Las diferencias principales con las relaciones topográficas de la península y las relaciones geográficas americanas, es que las segundas se interesan por

el mundo indígena, mientras que las primeras intentan rescatar información sobre “las cosas notables y dignas de saberse”.

Las relaciones, en tanto empresa de recolección y organización del territorio, utilizaba las respuestas de los cuestionarios como única fuente de información. En la Nueva España, esos datos no eran suficientes, pues, además de la retórica de las preguntas, como bien apunta Gruzinski,²⁸ ya condicionaba el tipo de respuestas. Se necesitaban pruebas que dieran certeza y corroboraran los datos. Y qué mejor prueba que una imagen que comprobara los hechos; de tal manera que la mirada tuvo un papel espacial para constatar la veracidad de la información. Ante la lejanía, un acto de fe a la imagen era lo único que se tenía.

Mercedes

La segunda fuente valiosa de producción cartográfica en época virreinal la componen las pinturas hechas con motivo de las mercedes de tierras. Las mercedes son solicitudes de terrenos para cultivo o pastoreo que se otorgaban a particulares o corporaciones como una donación o gracia con la que el rey recompensaba la lealtad y nobleza de sus súbditos. También las llamadas *estancias* surgen por la necesidad, por ejemplo, del cuidado y reproducción de animales de pastoreo para la industria alimentaria y el comercio ante la creciente demanda de alimentos exportados del Viejo Mundo.²⁹

Forman parte, por lo tanto, de un proyecto administrativo del virreinato que buscaba controlar la repartición de tierras. La Corona suspendió la repartición de encomiendas debido al descontrol social y político que generaron.³⁰ Ante el cese de encomiendas, Nino Vallen habla de la estrategia de la Corona por hacer efectiva la “justicia distributiva” que consistía en la evidente distinción entre rangos del cuerpo político, es decir, una marcada jerarquización social a partir de las diferencias de valor en las

²⁸ “Memorias por encargo” en Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, 80.

²⁹ Pocas veces dimensionamos el impacto ambiental que implicó por ejemplo la llegada de ganado y la reproducción masiva del mismo. El territorio no estaba adaptado al pastoreo ni los locales los habían visto ser pisado por tantos animales, motivo que causó conflictos, pues las tierras de cultivo se vieron destruidas por la invasión de dichos animales. Por tal motivo “En 1550 se ordenó que las estancias para ganado debían situarse en terrenos apartados de los pueblos y de sus sementeras.” Marta Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI* (México: UNAM-IIH, 2021), 53.

³⁰ Las Leyes Nuevas de 1542 estipularon detener las encomiendas del Nuevo Mundo ver Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 50. Y Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)* (México: UNAM, 1986), 8–17.

recompensas que se otorgaban a los vasallos, dependiendo de sus servicios y sus “calidades”. La promesa de dicha justicia permitía mantener a los vasallos de la corona fieles a su monarca y, al mismo tiempo –a pesar de la distancia– legitimaba la intervención real en asuntos locales.³¹

A partir de la segunda Audiencia, se estableció un proceso de regulación de la posesión de tierras y se instituyó un procedimiento para su adquisición mediante trámites burocráticos regulados por las Ordenanzas de Tierras, expedidas el 26 de mayo por el marqués de Falces en 1567.³² Los requisitos para solicitar una merced eran: una carta dirigida al virrey que indicara qué se pedía y quién lo hacía; una encuesta a los habitantes de territorios aledaños al terreno solicitado, con el fin de asegurar el cumplimiento de la ordenanza y el respeto a las tierras indias³³; una *pintura* (una vez más la instrucción deliberadamente no usa la palabra mapa) del lugar en cuestión, hecha por mano ajena a la del corregidor o alcalde; un cotejo o “vista de ojo”, con pintura en mano, para dar fe de la veracidad de las medidas y el paisaje. La persona encargada de visitar el sitio debía glosar y firmar la dicha pintura; finalmente el funcionario enviaría los documentos al virrey quien a su vez reenviaría toda la información recopilada al Consejo de Indias.³⁴

Según la ley, cualquiera podría solicitar una merced siempre y cuando no se afectara a la población local, cosa que por supuesto no sucedió. Las mercedes se podían solicitar de los siguientes tipos: para ganado menor, esto incluía ovejas, cerdos y cabras; para ganado mayor la cual consideraba vacas, yeguas y caballos; caballerías destinadas a la agricultura, concesiones de agua, ingenios, tiendas, molinos, entre otros negocios.³⁵

³¹ Nino Vallen, “What Distributive Justice Requires: Negotiating Empire and Local Orders in Sixteenth and Seventeenth-Century New Spain”, *Revista de Indias*, 2020, 101–29.

³² BNM. Ms 20,245, núm 17. En Francisco de Solano, *Cedulario de tierras. Compilación. Legislación agraria colonial (1497-1820)* (México: UNAM-IJ, 1991). Por otro lado había una deuda que debía ser saldada para con los conquistadores, quienes ante el “deseo de ciudad” vieron la oportunidad de obtener ventajas y privilegios ante el nuevo orden político aun si se trataba de un pequeño poblado, ya que eran los primeros en tiempo y por lo tanto, primeros en derecho. En *Las Nuevas ordenanzas de descubrimiento y población* de 1573 la Corona se comprometía con el “acceso al primer escalón de la jerarquía nobiliaria” para con los conquistadores. Alain Musset, *Ciudades nómadas del nuevo mundo* (México: FCE, Embajada de Francia, 2011), 39.

³³ En muchos de los casos los documentos eran modificados en favor de quien pedía la estancia, normalmente españoles, afectando así a los pueblos de indios.

³⁴ Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 51.

³⁵ Karine Lefebvre, “Los procesos de colonización agropecuaria de la región de Acámbaro-Maravatío durante el siglo XVI”, *Estudios De Historia Novohispana*, 2018.

Me parece oportuno anticiparme a la dificultad que supone trabajar con dos tipologías de cartografías novohispanas tan distintas (mercedes y relaciones geográficas). Si bien hay mucho que decir sobre el funcionamiento burocrático de la monarquía hispánica a nivel general y muchos otros matices que hacer en lo local. Presento de manera breve el contexto en el que estaban inscrita la producción de estas imágenes sin dejar de lado que tema central que ocupa esta tesis es la construcción de estas imágenes a partir del espacio, la mirada y el cuerpo.

Materiales y color

Para los soportes se ha identificado el uso de diversos materiales como lienzos de algodón, pieles de mamíferos, papel amate o fibras de maguey. Dichos materiales condicionan las posibilidades de trazo y de creación, ya que por ejemplo, debido a la rugosidad del material hay una tendencia a líneas ligeramente más accidentadas; cualidad que podía ser un defecto ante los ojos de un experto acostumbrado a trazos sobre materiales lisos.³⁶

La exploración de las tinturas y su extracción me parece otro aporte importante dentro de la pintura indígena que puede extrapolarse a la creación de estas pinturas. Los colores empleados en su producción, probablemente sean los mismos usados en los códices, los cuales eran extraídos de arcillas, minerales, flores y animales. Élodie Dupey en su estudio *El color en los códices prehispánicos del México central*, tras una serie de análisis arqueométricos, la autora afirma que la mayoría de los colores utilizados en códices prehispánicos son lacas de carácter orgánico (grana cochinilla, añil, cenizas, cortezas, flores y yerbas),³⁷ a diferencia de los pigmentos de origen

³⁶ Aunque el ensayo fue publicado por primera vez hace más de 80 años, *El Arte o de la monstruosidad* de Edmundo O’Gorman sigue siendo un buen referente para pensar las implicaciones de proyectar lo monstruoso y tosco como algo negativo ante la mirada Occidental. En respuesta a ello Ana Díaz hace una crítica a ese mismo texto e invita a pensar nuevas lecturas de la estética nahua bajo el concepto de “transformación dirigida” en donde propone que “las imágenes se constituyen de unidades mínimas que se van articulando hasta formar una totalidad” en ese sentido la materialidad de las *pinturas* podrían no ser casualidad y más bien un complemento del objeto, es decir quien cartografió hizo la labor de “construir una imagen que hace manifiestos aspectos no visibles, pero constitutivos del ser [de la imagen]”. Ana Díaz, “Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida”, en *XXXIX CIHA Historia del arte y estética, nudos y tramas* (México: UNAM-IIE, 2019), 337–68.

³⁷ “Muchos colores hacen los indios de flores, y cuando los pintores quieren mudar el pincel de un color en otra, con la boca limpian el pincel, por ser los colores de flores” Fray Toribio de Benavente “Motolinía” anota “Del tiempo en que México se fundó y de la gran riqueza que hay en sus montes y comarca y de sus calidades y de otras muchas cosas que hay en esta tierra” en Fray Toribio de

mineral utilizados en pintura mural o escultura; esto se debe a que las lacas de material orgánico permitían obtener colores más brillantes.³⁸ Aunque me parece que el argumento anterior cae en la apreciación artística a partir de la belleza y la potencia del color más allá de otras propiedades como del particular valor que las sociedades prehispánicas daban al color³⁹ y a las cualidades de la luz⁴⁰. En ese sentido pueden abrirse nuevos caminos en la discusión del color y sus usos más allá de los bello o decorativo.

*

Este trabajo está dividido en dos grandes secciones, en la primera se trata lo relativo a Acámbaro como espacio de frontera en un contexto político muy dividido. A lo largo del texto analizo por lo menos cuatro imágenes cartográficas del sitio siguiendo como eje rector la *pintura* de la relación geográfica, con ello desarrollo los tres puntos que me parecieron más reveladores de la imagen. El primero es el traslape de la concepción indígena del territorio a la lógica administrativa de las cabeceras y su sujetos, así como las disputas políticas entre otomíes y tarascos, para ello me baso en las líneas de los caminos. El segundo punto es la labor de congregación por parte de los padres de San

Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España* (Madrid: Real Academia Española, 2014), 205. Parte III, Capítulo VIII. La extracción y comercio de estos productos también implicaba rareza y estatus a quienes pudieran utilizar ciertos colores.

³⁸ Elodie Dupey García, “El color en los códices prehispánicos del México central: identificación material, cualidad plástica y valor estético”, *Revista Española de Antropología Americana*, 2015, 149–66.

³⁹ Diana Magaloni a partir del análisis de materiales y un profundo conocimiento de la cultura visual prehispánica expone que “los colores, según su materia prima y su estado en la naturaleza, tienen un significado específico.” en Diana Magaloni, *Los colores del Nuevo Mundo* (UNAM-The Getty Research Institute, 2014), 35. Por ejemplo, encontró que en el color rojo, el tono que posibilitan cada material no era tan importante como aquella forma que investía el material, es decir, encontró que tenía mucho más valor pintar con grana cochinilla (*nocheztli*) que con minerales a base de óxido de hierro, por lo que la grana era requerida para “vestir” o cubrir signos importantes como el signo de *cipactli* (lagarto) o *xóchitl* (flor) el primer y último día del calendario ritual mexica respectivamente. Por ejemplo en la cultura nahua, los colores estaban asociados a las temporadas de lluvias o de sequías, al día y la noche, a lo cálido o lo húmedo, etc. es decir, más ligados a las experiencias cíclicas de la naturaleza. Ver Elodie Dupey García, “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”, *Revista Ciencias*, junio de 2004, 20–31.

⁴⁰ Distintas autoras han tratado la importancia de la luz en el arte plumario para las sociedades prehispánicas, en especial el comportamiento de las plumas ante la luz, como el color, el brillo, la iridescencia. Proporcionando un alto valor a estos objetos pues “Feathers not only gave color; they also endowed this particular shimmering quality to the image, making it look alive”: Diana Magaloni, “Real and Illusory Feathers: Pigments, Paintings Techniques and the Use of Color in Ancient Mesoamerica”, en *Images Take Flight*, ed. Alessandra Russo (Trento: Kunsthistorisches Institut in Florenz- Max-Planck Institut, Hirmer Verlag GmbH, Munich, and the authors, 2015), 373.

Francisco quienes sin la ayuda de las alianzas y conquistas otomíes no hubiesen podido replicar los ideales de la ciudad celestial para ello me apoyo de la iglesia y la traza representada en las cartografías. Finalmente, apoyada de la representación animal y la división de territorio abordo lo relativo al excesivo repartimiento de tierras a finales del siglo XVI.

El segundo capítulo está dedicado a Yuriria como un problema de representación en sí mismo. La estructura es la misma, desarrollo los tres puntos más reveladores para su análisis. El primero es la labor agustina quien en sus textos presentó la frontera como un desierto o una nueva Thebaida, esto se ve en la arquitectura fortaleza de la imagen. En el segundo punto propongo un análisis de la ordenación de los elementos para hablar de las experiencias visuales y corporales del artista en cuestión, para ello me apoyo de la composición y perspectiva. Finalmente analizo la escena más llamativa de la pintura: el ataque chichimeca, en esta sección desgloso cómo es que estos personajes fueron tratados por la historiografía y en qué medida esa idea se ve en el las descripciones visuales.

ACÁMBARO

Y EL ESPACIO CARTOGRÁFICO DE FRONTERA

Existen alrededor de quince imágenes –o figuras– del pueblo de Acámbaro realizadas en el periodo colonial.⁴¹ El análisis que aquí presento se centra en una de las dos pinturas que acompañan la “Relación geográfica de Celaya”, realizada por un autor desconocido hacia 1580 y que forma parte de la colección de la Real Academia de Historia. Recurriré también a otras tres imágenes fechadas en 1579, 1616 y 1623, todas ellas en diferentes escalas, lo cual me permite destacar cualidades distintas del mismo espacio. Lo que estas imágenes muestran se complementa con las descripciones textuales. Ya sea con la “Relación geográfica de la villa de Nuestra Señora de la Concepción de Celaya y los pueblos de Acámbaro y Yuririapundaro”, hecha por Cristóbal de Vargas Valadés en 1580, así como con la *Crónica de Michoacán* del franciscano fray Pablo Beaumont, redactada en la segunda mitad del siglo XVIII con fuentes de los siglos XVI y XVII.

El antiguo pueblo de indios de San Francisco de Acámbaro –ubicado en la frontera del actual estado de Guanajuato con Michoacán– fue fundado en el primer tercio del siglo XVI. La Relación geográfica señala que la región fue descubierta y conquistada por Hernán Cortés, marqués del Valle, hacia 1522. Desde estos primeros años se dio en encomienda, primero a Pedro Sotomayor y, para el tiempo en que se realizó el informe de la Relación, a Nuño de Chávez.⁴² Según una memoria transcrita por fray Pablo Beaumont, el pueblo fue pacificado y formalmente fundado el 19 de septiembre de 1526 por don Nicolás de San Luis Montañez, un cacique otomí originario de Jilotepec que, con el título de capitán general, combatió a los chichimecas y estableció varios

⁴¹ A excepción de la pintura que acompaña la relación geográfica, el Archivo General de la Nación resguarda 14 planos de Acámbaro, los cuales comprenden de 1570 a 1739. Fueron elaborados a razón de mercedes así como de disputa de tierras.

⁴² La relación de encomenderos de Acámbaro hasta 1664 se da en Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)*, 66.

pueblos entre los que destacan Querétaro y Apaseo.⁴³ Desde el año 1572 tanto Acámbaro como Yuriria pasaron bajo la administración de la villa de españoles de Celaya.⁴⁴ En 1593 se ordenó a Nuño de Chávez y a Juan Pacheco de Bocanegra la congregación de los indios naturales de Acámbaro para que estos pudieran ser “doctrinados y administrados [para] vivir en policía cristiana”.⁴⁵ Como veremos más adelante, esta fecha coincide con el repartimiento de tierras en la zona.

1. TERRITORIO DE FRONTERA

Acámbaro era una zona fronteriza del señorío michoacano habitada por otomíes, chichimecas y mazahuas quienes, como vasallos de los tarascos, defendían el señorío de las invasiones mexicas. Durante el periodo clásico se desarrolló en la zona la cultura Chupícuaro, una de las más antiguas del occidente de México, pero hacia el siglo XIII se asentaron familias otomíes provenientes de Jilotepec.⁴⁶ Según la Relación geográfica de 1580,

de muchos años a esta parte cuatro cuatro principales, con sus mujeres según su ley, partieron de un sujeto de la provincia de Xilotepeque llamado Hueychiapa y éstos trujeron consigo hasta sesenta indios, así mismo casados, los cuales eran de nación otomí –y esa lengua hablan– y estos cuatro principales con los dichos indios, se fueron derechos al rey y señor [Tariacuri, ca. 1360-1420] que en aquella sazón señoreaba la provincia que dicen de Mechoacan y le dijeron que ellos eran de nación otomí y querían estar en su servicio, que les diese y señalase lugar y tierras donde poblasen, el cual –admitiéndolos– les señaló un sitio junto a la ciudad que dicen Guayangareo y allí poblaron y estuvieron algunos días, y no hallándose bien, se vinieron de en

⁴³ El acta de fundación fue firmada el 25 de noviembre de 1535 en donde se asegura que esta ocurrió entre el 19 y 28 de septiembre de 1526. Gerardo Argueta Saucedo, *Fundación de San Francisco de Acámbaro de 1526*, 1ra ed. (Acámbaro: H. Ayuntamiento Constitucional y Oficina de crónica municipal, 2020), 7.

⁴⁴ En 1571 Celaya se convirtió en villa por órdenes del virrey Martín Enriquez, antes de ello, Celaya estaba dentro de los límites de Acámbaro . Cfr. Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)*, 67. López Guzmán, *Territorio, poblamiento y arquitectura*, 396.

⁴⁵ AGN, Indios, vol 6, 1ra parte, exp. 678.

⁴⁶ Según la evidencia arqueológica y etnohistórica existen en la zona yácatas como evidencia de la asimilación cultural tarasca de la zona, además se tiene constancia de templos dedicados a curicaveri en Zinapécuaro y Araró, pueblos que se saben pagaban tributo al Calzonci. Ahora en cuanto a indumentaria se han encontrado piezas tipo cerámico de ojo de agua y *Niveo Red Banded* que según los estudiosos se identifica un origen otomí y matlatzinca para estas producciones. Karine Lefebvre, “Espacio y Sociedad: la región de Acámbaro del Posclásico reciente al siglo XVI”, en *Nuevas contribuciones al estudio del antiguo Michoacán*, ed. Sarah Albiez-Wieck y Hans Roskamp (Michoacán: Colegio de Michoacán, 2016), 152.

lugar en lugar hasta llegar al Río Grande que pasa por este dicho pueblo [de Acámbaro] y allí poblaron, *governándose por las dichas personas otomíes no embargante que el reconocimiento tenían al dicho señor de Mechuacan.*⁴⁷

Existen dos tradiciones sobre el origen del nombre de Acámbaro, ambas recogidas por Vargas Valadés en su Relación. Por un lado, afirma que, en lengua de los naturales, significa “lugar de maguey”.⁴⁸ Por otro, atribuye el nombre a Acamba, mujer del principal enviado por los tarascos, que se ahogó en el río.

[Tariacuri] envió a este dicho pueblo cuatro personas casadas, de su nación tarascos, mandándoles que viniesen a poblar a donde estos otomíes estaban, los cuales vinieron y poblaron a la falda del cerro que este dicho pueblo tiene y, estando poblados, envió después otro principal que mandase y gobernase a los dichos tarascos y éste postrero que vino, trujo por mujer una india llamada Acamba y estando ella una vez bañándose en el río, se ahogó y por memoria de dicha india pusieron por nombre a este lugar Acamba; yéndose corrompiendo la letra le han venido a llamar Acambaro y es todo su origen y que por entonces gobernaba en Mechuacan se llamaba Tariacure y entonces *por la orden que los otomíes poblaron así mismo los indios que dicen chichimecas, los cuales tuvieron siempre gobernadores del dicho Mechuacan puestos en frontera para defensa de sus tierras contra los indios mexicanos y otros enemigos suyos.*⁴⁹

Esta versión parece afirmar que se trataba de una zona culturalmente tarasca. Sin embargo, aunque fuera una región tributaria, sus habitantes eran principalmente chichimecas y otomíes y, en menor medida, mazahuas y tarascos. A la llegada de los conquistadores, cuando Tanganxoan II planeaba hacerles guerra, contaba con el apoyo de los otomíes y los chichimecas vasallos de las fronteras con los mexicanos, según lo asentado en la *Relación de Michoacán*:⁵⁰

⁴⁷ Álvaro Ochoa Serrano, “Acámbaro”, en *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed. (Morelia: Morevalladolid, 2017), 309. [Pregunta 8-9]. Las cursivas son mías.

⁴⁸ Según Beaumont, en lengua otomí el lugar recibe el nombre de Maguadan y esto lo retoman los cronistas de Acámbaro. Fr. Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, Tomo II (Morelia: Basal, 1985), 324. Gerardo Argueta Saucedo, *Maguadam: Acámbaro en otomí. Lugar de magueyes. Monografía del municipio.* (Acámbaro: Ayuntamiento constitucional de Acámbaro- Consejo de la crónica municipal, 2015), 139.

⁴⁹ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 309-310. [Pregunta 9]. Las cursivas son mías.

⁵⁰ Respecto a otros puntos importantes fronterizos entre tarascos y mexicanos, la *Relación de Michoacán* menciona a Taximaroa, hoy Ciudad Hidalgo, aunque también sabemos de Zinapécuaro, Maravatío y Ucareo. Jerónimo de Alcalá, ed., *Relación de Michoacán* (Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán, 2008), cap. XXXI.

Vayan correos por toda la provincia, y lléguese aquí toda la gente de guerra, y muramos, que son ya muertos todos los mexicanos, y ahora vienen por nosotros. *¿Para qué son los chichimecas y toda la gente de la provincia? Que no hay falta de gente. Aquí están los matlacingas, y otomíes y retama y cuytlecas y escamoecha y chichimecas*, que todos estos acrecientan las flechas a nuestro Curicaveri, *¿para qué están ahí, sino para esto? [...] Y juntarse toda la gente de Vcareo y Acanbaro y Araró y Tuçantlán y estaban todos en el monte con sus arcos y flechas.*⁵¹

Existe otra versión que afirma que Acámbaro era una zona otomí desde mediados del siglo XIII, de modo que el pueblo fue incorporado por la fuerza tras la expansión tarasca, sin embargo, esta versión sólo es defendida por la historiografía guanajuatense.⁵² En cualquiera de las versiones, ya sea que los otomíes ofrecieron sus servicios de manera voluntaria, o bien fueron conquistados o incorporados, parece que la relación posterior de estos pueblos se dio de manera pacífica.⁵³

La población de la región alcanzaba los 2600 vecinos para el último cuarto del siglo XVI, aunque el acta de fundación refiere que en 1526 habían más de 5000 chichimecas.⁵⁴ Se trataba, por lo tanto, de una zona fronteriza de convivencia intercultural. Sin embargo, el poder se concentraba en dos de las naciones, de tal manera que para 1580 en Acámbaro habían dos hospitales, uno para tarascos y otro para otomíes, pues aunque las fuentes indican que se habla de la lengua tarasca como principal, la población otomí debió mantener proporciones considerables para poseer su propio hospital. Sin duda las tensiones políticas entre estas dos culturas fueron una constante en la historia del sitio.

Analizar las pinturas de Acámbaro requiere situarlas como lo que son: imágenes novohispanas creadas bajo tensiones que por un lado nos muestran lo que queremos ver

⁵¹ Jerónimo de Alcalá, "Cómo oyeron decir de la venida de los españoles y como mando a hacer gente de guerra el cazonci y como fue tomado don Pedro que la iba a hacer a Taximaroa" en Alcalá, *Relación de Michoacán*, 250. sección 3, capítulo XXIV]. Las cursivas son mías.

⁵² Argueta Saucedo, *Fundación de San Francisco de Acámbaro de 1526*, 7.

⁵³ Ante ello Karine Lefebvre menciona que "el hecho de que en la documentación manuscrita no se encuentren referencias de rebelión de las poblaciones sometidas [por los tarascos], refuerza la hipótesis de una alianza política" con los otomíes. En Karine Lefebvre, "Acámbaro, en los confines del reino tarasco: una aculturación discreta (1440-1521 d. C.)", *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, 2011, 86. 86

⁵⁴ Según la *Relación de los obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI* el lugar llegó a administrar a 2800 tributarios, esto considerando que en 1576 hubo una epidemia que afectó mayormente a los indios. En Ochoa Serrano, *El gran Michoacán*, 2017, 66.

y por otro nos sugieren reacomodos, continuidades y resistencias intraducibles a las convenciones pictóricas e iconográficas occidentales y prehispánicas. De entrada hay varias dudas que se responderán a lo largo del texto para desentrañar ¿cómo se construyó el espacio en las pinturas descriptivas de Acámbaro? y lo más importante, ¿cómo intervinieron los agentes presentes en ellos? Veremos que hay una suma de actores y de intereses que nos permiten estudiar estos objetos desde nuevas –o al menos distintas– perspectivas. Por lo que esto es una invitación a pensar la imagen como territorio de frontera y las implicaciones que esto tenía, por ejemplo en el tipo de relaciones que encontramos en la zona, la administración, las conquistas, los enfrentamientos, las victorias y demás información reflejada en la composición de la imagen.

1.1 La pintura de 1580

La imagen que acompaña la Relación geográfica de la Villa de Celaya y Acámbaro es un folio de 110 x 113 cm que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid (fig. 1). La entidad restauró el plano y encontró que se trata de una obra hecha sobre papel de maguey⁵⁵ en doce piezas, todas de diferentes tamaños, montadas y unidas por los bordes de tal manera que las orillas queden una encima de la otra. Las uniones, así como las marcas de dobleces previos, son visibles a simple vista en la digitalización. La técnica es dibujo a plumilla en tinta de bugalla (ferrogálica), e iluminado a la aguada.⁵⁶

la pintura nos ofrece una vista de un territorio considerablemente extenso en el que se representan Acámbaro y sus doctrinas. Sobre el tono natural del papel, un ocre claro, se recorta un paisaje de valles y sierras poblado por pequeñas iglesias. Dos ríos y sus afluentes atraviesan y organizan el espacio. Los brillantes colores destacan por su solidez y la ausencia de cuarteaduras. Pese a la sencillez de la paleta, sombreados rojizos y verde oscuro marcan algunas montañas; los ríos y las lagunas fueron coloreados en azul y los caminos en rojo que, al aclararse con el blanco, produce el rosado de la cantera de las iglesias. El amarillo aparece únicamente en los rayos de dos

⁵⁵ Probablemente, aunque no se puede asegurar, el papel de maguey se debió a la abundancia del recurso en la zona, de hecho Acámbaro significa “lugar de Magueyes”, aunque también pudo ser debido al alto costo del papel de algodón o incluso a un guiño a la identidad del lugar representado.

⁵⁶ Pintura de la villa de Selaya y los pueblos de Acanbaro y Yuririapundaro. Biblioteca Digital Real Academia de Historia.

soles antropomorfos en la parte superior de la imagen, que indican que el plano está orientado al este (fig. 2). Glosas en tinta negra señalan el nombre de las poblaciones. De forma tenue se logran ver los trazos preparatorios de algunos caminos y poblados en la parte inferior.

En el tercio derecho de la imagen se representa a la iglesia de Acámbaro. Los trazos son más esquemáticos, pues se reduce a una fachada con portada y campanario a la izquierda del conjunto. A pesar de ello, comparada con las sencillas capillas a dos aguas con una cruz en lo alto que señalan a los otros pueblos, es la iglesia mejor tratada en toda la proyección. En un primer momento, podría parecer que la diferencia en la escala guarda relación con el tamaño de las poblaciones y que, por lo tanto, Acámbaro poseía un número de habitantes superior al de Celaya, pese a que ésta era la cabecera. Sin embargo, también es posible que las jerarquías obedezcan a la organización de las doctrinas y visitas franciscanas, más que al orden civil.

Abundantes cuerpos de agua, en específico dos ríos, atraviesan vertical y diagonalmente el cuadro; estos son, respectivamente, el río Grande [Lerma] y el río Apaseo. Convergen en la parte inferior hacia una laguna que en la imagen es nombrada como de Iramuco. A decir por el nombre de las isletas, forma parte del lago de Cuitzeo, actual frontera entre los estados de Guanajuato y Michoacán. En el azul del agua es posible ver líneas blancas onduladas para enfatizar su movimiento.

Otro elemento que nos ayuda a orientarnos en el espacio y que no depende de los puntos cardinales son los cerros y montañas. Por ejemplo, en la parte superior de la figura, dividida por el río Lerma y por uno de los soles, está la Sierra de Puruagua. En la parte central de la imagen, a un costado del bovino, se sitúa la Sierra de los Agustinos; un poco más abajo, cercano a los pueblos de Santa María y de Parácuaro se encuentran el cerro Pelón y la sierra de Parácuaro respectivamente. Así mismo, en la ribera del lago de Iramuco se observa el cerro de San Andrés. No se le menciona en las fuentes, pero la gran cadena montañosa en el margen izquierdo de la imagen podría ser la Sierra Gorda de Querétaro.⁵⁷ Finalmente, el cerro más distintivo de Acámbaro, y que

⁵⁷ Esto solo es una suposición, basada en el tamaño, la extensión y la posición de la cadena montañosa. Ante ello tengo la teoría de que Apahtio es un error del glosador, que muy probablemente por las distancias e importancia, este debió ser Querétaro, ya que tampoco encontré registro en otras fuentes de un poblado con el nombre de Apahtio.



Fig. 2. Detalles. Pintura de Acámbaro (1580). Dibujo acuarela sobre papel de maguey, 112 x 113 cm. C-028-008, Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid, España.



Fig. 5. Detalle. Tira de la Peregrinación o Códice Boturini. ca. 1540. Papel amate 5.49 m x 25.6 cm Lámina 2. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH México.

vale la pena mencionar, ya que aparece en todos y cada una de las pinturas, es el cerro del Toro, distinguible porque siempre se asoma detrás de la iglesia de Acámbaro.

En cuanto a los poblados que aparecen en la imagen, se representa a cuarenta y tres pueblos interconectados, la mayoría de ellos son difíciles de rastrear hasta la actualidad, a excepción de aquellos que conservan su nombre original, como es el caso de Chupícuaro, Acámbaro y Celaya.⁵⁸ Llama la atención el pueblo de Apahtio por ser uno de los tres sitios más grandes de toda la pintura. El poblado resalta gracias a la composición de repetidas formas triangulares que sugieren tierras de labor. Por otro lado, es extraño que no figure el pueblo de Querétaro en la imagen⁵⁹, que a decir por la disposición y distancia, debería aparecer cercano a donde se localiza el pueblo de Apahtio. Es difícil pedirle a imágenes como esta la exactitud geográfica a la que estamos acostumbradas con la tecnología satelital, pero el hecho de no incluirlo también puede tomarse como una elección artística o política de quien elaboró la descripción visual. Es decir la construcción del espacio novohispano muchas veces también estaba determinada por intereses de los agentes que elaboraban las imágenes y esto no necesariamente está peleado con el compromiso de mostrar la realidad. Al contrario, me parece que estas cartografías, más que ninguna otra, están comprometidas con presentar la realidad local.

Si bien la pintura de paisaje y la cartografía están establecidas como género pictórico, hay un subgénero que en francés es llamado *cartes* o también *figures* que se refiere a

⁵⁸ Aun con el nombre original, algunos pueblos fueron trasladados de su lugar inicial en distintos momentos. Ese es el caso de Chupícuaro que fue movido del sitio original en el siglo XX para la construcción de la Presa Solís. Este fenómeno Alain Musset lo trata en su libro *Ciudades nómadas del nuevo mundo*.

⁵⁹ Según la historiografía, Querétaro fue fundado el 25 de julio de 1531 por Nicolás de San Luis Montañez y por un indio llamado Conni bautizado más tarde como Fernando Tapia. Hay muchas teorías sobre el origen de Conni, sin embargo, aunque las fuentes mencionan que provenía de Tlaxcala, su nombre, lengua y las personas que lo rodeaban eran otomíes. La participación de este “buen indio” fue fundamental para la conquista del sitio, ya que fue el mediador para con los chichimecas con quienes tenía una previa y sólida relación. Valentín F. Farías, *La conquista de Querétaro: Obra ilustrada con grabados que contiene lo que hasta hoy se ha escrito sobre tan importante acontecimiento, así como documentos inéditos de bastante interés para la historia de Querétaro*. (México: Imprenta de la escuela de artes del Señor San José, 1906), 61-70. Álvaro Ochoa Serrano, “Chichimeca (Querétaro)”, en *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed. (Morelia: Morevalladolid, 2017), 274-275. [Pregunta 1]

planos hechos para resolver conflictos territoriales en el marco de actos judiciales.⁶⁰ Por ejemplo, está la figura (*figure*) de Picauville (fig. 3) hecha en 1581, el cual forma parte de un juicio entre los habitantes del pueblo vecino y los tesoreros y canónigos de la *Saint-Chapelle du Palais de Paris*, señores de Picauville. Lo que estaba en disputa era el uso y disfrute de los humedales y aguas de la zona, ante la falta de solución dos artistas fueron contratados para dibujar el territorio en cuestión, lo que dio como resultado una cartografía con vista oblicua en donde se extiende el pueblo de Picauville con sus caminos, ríos y parcelas bien delimitadas.⁶¹ Por lo que sabemos esta práctica fue común para resolver juicios entre señores feudales durante la baja Edad Media en Francia. La similitud de este género de representaciones urbanas con las imágenes novohispanas es remarcable, basta ver la representación de Albi y Puygouzon (*Figure d'Albi et de Puygouzon* (fig. 4), un pergamino hecho en 1312,⁶² cuya composición, diseño de arquitectura, flora, caminos y demás elementos comparte mucho con los objetos de esta tesis. Sin embargo, no he encontrado una relación directa entre estas producciones francesas de los siglos XIV-XVI y las novohispanas, ni evidencias contemporáneas en los archivos peninsulares, por lo que cabe preguntarse si existió una tradición jurídica y corográfica que se transmitiera de Francia a la Corona de Aragón y de ahí a Castilla y América, como tantos otros préstamos culturales, o si se trata de respuestas similares a problemas semejantes, resueltos con recursos visuales, artísticos y jurídicos compartidos.

Lo cierto es que este subgénero cartográfico de planos judiciales es muy específico, pues su único objetivo es, literalmente, disponer de un panorama de un territorio en disputa. Es decir, ofrece como evidencia de valor judicial información única e insustituible, distinta a las deposiciones orales.⁶³ Lo particular de este subgénero es que

⁶⁰ Monique Pelletier, "Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance", en *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières* (Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2002), 13.

⁶¹ Monique Pelletier, "Des paysages judiciaires au XVI^e siècle : auteurs, objectifs et méthodes.", en *Actes du 135^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, "Paysages"* (Paris: Editions du CTHS, 2012), 15–31.

⁶² En el conflicto estaban involucrados Amblard de Polhan (Señor de Puygouzon) y el obispo Géraud (Señor de Albi), el conflicto llevó a enfrentamientos armados por la búsqueda de los límites entre sus respectivas jurisdicciones. Monique Pelletier, "Des paysages judiciaires au XVI^e siècle : auteurs, objectifs et méthodes". *Actes de congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques Année 2012, 135-4, pp. 15-31.*

⁶³ Roger J. P. Kain, "Maps and Rural Land Management in Early Modern Europe", en *The History of Cartography*, de David Woodward, vol. 3 (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), 718.



Fig. 3. *Figure et Description de la seigneurie de Picauville*, Jean Brouault et Paris Alexandre (1581). Pergamino, 110 x 182 cm. Arc. Nac. Paris N II, manche 2.



Fig. 4. *Figure d'Albi et de Puygouzon*, (ca. 1312). Pergamino 71 x 86 cm. Archives départementales du Tarn, 4 EDT 11 S.

nace de la moderna necesidad de delimitar la propiedad privada. El equivalente más directo en la Nueva España serían las mercedes de tierra.

Por otro lado, regresando al tema de la nomenclatura, que la instrucción para las Relaciones Geográficas utilice la palabra “figura” para solicitar las pinturas nos puede sugerir que estaban requiriendo una imagen muy específica, y que los términos utilizados no son gratuitos. Por ahora, es difícil saber si quienes llegaron a la Nueva España estaban familiarizados con el subgénero o incluso si este tipo de imágenes viajaron al Nuevo Mundo para servir como ejemplo del tipo de *pinturas* que se buscaban.

Lo que más llama la atención de la imagen es cómo despliega una amplia red de conexiones con líneas rojas trazadas entre las distintas capillas. En algunos casos, las líneas rojas crean una sola vía que atraviesa varios poblados, mientras que otros son interceptados por dos o más vías. De la iglesia de Acámbaro salen ocho de ellas, mostrando su relevancia y centralidad, pues hasta Celaya solo llegan tres caminos. Las pinturas novohispanas tenían en su mayoría un uso administrativo, es por ello que al momento de representar un pueblo se tomaba en cuenta sus vínculos con los poblados circunvecinos. De esta manera, se dejaba constancia de la conectividad y distancias en relación con la zona, lo que convertía la conceptualización del imperio que Richard Kagan ha definido como “una red de ciudades y pueblos”, en una realidad capaz de visualizarse.⁶⁴

La señalización de caminos en las cartografías novohispanas provienen de tradiciones iconográficas del Viejo y del Nuevo Mundo, así como de referencias tomadas de la experiencia con la realidad. Tal como ha hecho notar Alessandra Russo, en la tradición prehispánica los caminos se representaban con las siluetas de pies que no sólo indicaban el sendero, sino también la dirección, el movimiento y el traslado, tal como sucede en la famosa *Tira de la Peregrinación* (fig. 5). Para el caso de Acámbaro, la imagen más antigua que se conserva data de 1579 y muestra un camino con dichas huellas (fig. 6).⁶⁵

⁶⁴ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* (Madrid: Iberdrola, 1998).

⁶⁵ Para hablar de acuerdos iconográficos en las pinturas novohispanas, la pintura de 1579 es un buen ejemplo, pues en apariencia el artista recurre a modelos arquitectónicos de los típicos castillos medievales fortificados con almenas y torres circulares que no se habían visto en América. Es decir, quien dibujó este plano al menos tuvo que haber visto una referencia del tipo de edificaciones. Así mismo, que la imagen tenga huellas de pies, siguiendo los modelos de las genealogías y códices prehispánicos nos habla de un reconocimiento formal de las tradiciones pictóricas locales. En la mayoría de estas imágenes hay concesiones compositivas semejantes para volverlos inteligibles.

Con la llegada de caballos a América, las siluetas de los pies se intercalaron o sustituyeron por herraduras, tal como la pintura de Guaxilotitlan de 1586 (fig. 7).⁶⁶

En la pintura de 1580, el tema central de la representación es la conexión de Acámbaro con sus sujetos. Hay una insistencia en representar a cada uno de los pequeños poblados en las cercanías del valle, sin importar lo adverso del traslado, la lejanía o incluso si estos se encuentran en islas. Todos y cada uno de los pequeños pueblos tienen cabida en la imagen. Esto me lleva a la pregunta, ¿por qué, a diferencia de otras pinturas del mismo corpus, en Acámbaro se enfatiza tanto en las redes y caminos? En la mayoría de las pinturas realizadas con motivo de las Relaciones Geográficas bastaba con representar sólo la iglesia principal y los referentes más importantes de la traza de las calles y la plaza.⁶⁷ Es menos frecuente la tipología de las vistas territoriales, donde se representa el “territorio circundante de la cabecera [...] atendiendo a fórmulas que reducen a esquemáticos elementos representativos las poblaciones (generalmente la fachada de la iglesia es suficiente) pero mostrando accidentes geográficos, ríos y vías de comunicación”.⁶⁸ Como hace notar Rafael López Guzmán, el modo de representar el paisaje remite a las distintas maneras en las que los tlacuilos indígenas y los escribanos españoles percibían la geografía. Por lo anterior, podemos inferir que quien elaboró la pintura tuvo motivos de peso para representar más de cuarenta pueblos y sus caminos.

Según Claudia Espejel en su estudio sobre los caminos de Michoacán, uno de los principales usos de los caminos en cualquier época era el comercio. Los caminos se iban creando a medida que la necesidad de intercambiar productos o información era demandada. La autora puntualiza que los caminos se adaptaron al medio de transporte, de tal manera que en época prehispánica los productos eran cargados por personas quienes podían cruzar sin mayores complicaciones por senderos en cerros e incluso barrancos y lugares de difícil acceso como los llamados “malpaís”.⁶⁹ Por otro lado, con la introducción de bestias de carga, los caminos tuvieron que adaptarse al nuevo medio

⁶⁶ Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana de los siglos XVI y XVII*, 125.

⁶⁷ En este caso la iglesia funciona como sinécdoque para el pueblo o villa. Por ejemplo en Francia se utiliza el *château* o castillo. La convención en las pinturas cartográficas de representar las villas a través de la arquitectura y mayormente a través de la iglesia proviene de la tradición europea.

⁶⁸ López Guzmán, *Territorio, poblamiento y arquitectura*, 12.

⁶⁹ Claudia Espejel Carbajal, “El comercio y los caminantes”, en *Caminos de Michoacán y pueblos que voy pasando* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992), 17-30. Y Claudia Espejel, “Caminos Centenarios Del Altiplano Michoacano a La Tierra Caliente”, en *Caminos y Mercados de México. Históricas Digital.*, 1ra ed., 23 (México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010), 390-405.

de transporte. Estos cambios no necesariamente se apegaban a los antiguos –y muchas veces peligrosos– caminos peatonales precolombinos. En un primer momento podemos decir que las líneas rojas, protagonistas en la imagen, son caminos cuyo propósito es mostrarnos la conectividad de la zona en términos económicos y comerciales. Lo anterior se sustenta porque la línea más gruesa –y por lo tanto más importante– contiene la inscripción “camino de las carretas que va a las minas de Guanajuato y Zacatecas”.

Ahora, también sería erróneo pensar que el comercio fue la única motivación para establecer caminos. La comunicación terrestre también se veía afectada en principio por el cambio de asentamientos de los cerros a los valles, esto sumado a la necesidad de conexión entre los conventos recién fundados, las capellanías, las guardianías, visitas y demás distribución de la administración civil y religiosa. Y por si fuera poco, otro factor para la construcción y elección de caminos era la accesibilidad, muchas veces determinada por el medio de transporte, pero otras veces por factores como el clima, por ejemplo habían caminos que en temporada de lluvias quedaban inaccesibles, por lo que había que buscar alternativas.

Para la representación del territorio es necesaria una conceptualización del espacio. No sólo hubo una adaptación de los conocimientos y técnicas pictóricas o cartográficas, sino también una tensión entre las formas en las que sujetos y colectivos experimentaban el espacio. Para Joaquín Bosque Maurel, la “mirada no se limita a recoger pasivamente el paisaje existente, sino que realiza una activa labor de selección, jerarquía y ordenación de los distintos elementos integrantes del espacio a fin de elaborar y componer el paisaje y convertirlo en geográfico”.⁷⁰

Quienes elaboraron el plano, creyeron necesario jerarquizar tanto los pueblos, como los caminos. La línea de mayor grosor que marca la vía que corre hacia las minas de Guanajuato es claro ejemplo de la relación entre función y conservación. Según Espejel, “la importancia del camino México-Tzintzuntzan desde la época prehispánica y su tránsito frecuente explican que para 1533 estuviera en condiciones suficientemente buenas para permitir el paso de carretas, pero en buena medida también el fácil tránsito se debía a las características topográficas y al clima templado del altiplano central”.⁷¹

⁷⁰ Joaquín Bosque Maurel, “Percepción, comportamiento y análisis geográfico”, *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1979, 27.

⁷¹ Espejel, “Caminos Centenarios Del Altiplano Michoacano a La Tierra Caliente”, 393.

De tal modo que para 1580, el camino para llegar a muchas minas del norte pasaba por Michoacán.

Sin embargo, esta forma de representar el territorio, con tanta atención a los pueblos sujetos, puede también deberse a la multiculturalidad que predominaba en la zona. La convivencia histórica entre poblaciones otomíes, mazahuas y tarascas generó conflictos y reacomodos que revelan las distintas maneras de percibir el espacio.

1.2 Relaciones patrimoniales y señoriales: otras formas de organizar el territorio

La localización del pueblo otomí, entre los señoríos de los mexicas y los tarascos, posicionó a Acámbaro en una ubicación estratégica como pueblo de frontera. Si bien, desde finales del siglo XIV formaba parte de Michoacán y rendía tributo a Tzintzuntzan, estaba geográfica y culturalmente más cerca de Jilotepec, principal centro otomí, mismo que rendía vasallaje a México-Tenochtitlan (fig. 8). En ese sentido, la franja otomí era un espacio de transición entre ambos reinos, de ahí que el papel de los caciques otomíes como grandes negociadores fuera esencial para su supervivencia tanto antes como durante y después del proceso de conquista. Los otomíes de Acámbaro son un ejemplo interesante para reconocer la complejidad de las relaciones patrimoniales y señoriales bajo las que se organizó el espacio desde lógicas territoriales distintas a las europeas.

Para comprender la forma en la que se percibía y jerarquizaba la geografía, resulta de utilidad la investigación de Michel Oudijk sobre el cacicazgo de Tehuantepec en Oaxaca durante los siglos XV-XVI.⁷² Aunque su caso de estudio pertenece a una zona cultural distinta, nos muestra que las sociedades coloniales indígenas tenían una forma particular de entender el territorio. A diferencia de la tradición europea, donde los pueblos estaban sujetos a las cabeceras más cercanas, la lógica mesoamericana organizaba el espacio en función de las relaciones de parentesco, incluso entre territorios alejados. De ahí que fuera común la inclusión de las genealogías de gobernantes en las descripciones visuales como una forma de reclamar los derechos sobre un territorio.

⁷² Michel R. Oudijk, *Cambiar para seguir igual. La fundación y caída del cacicazgo de Tehuantepec siglo XV-XVI* (México: UNAM-IIJ, 2019), 849. Me aventuro a explicar a detalle estas organizaciones con el riesgo de parafrasear en exceso, pero con la certeza de que el trabajo de Oudijk ilustra muy bien estas otras ideas del *espacio prehispánico*.

Oudijk explica la diferencia entre la relación patrimonial y la señorial que regía la expansión territorial de los linajes de Tehuantepec. Cuando un linaje o casa principal (*yoho*) crecía lo suficiente, podía separarse en células más pequeñas.⁷³ Estas casas mantenían sus lazos a partir del reconocimiento de un pasado común con la casa primigenia. Ello implicaba seguir venerando a los mismos dioses-ancestros y honrar la memoria del linaje de los fundadores, a quienes rendían tributo, incluso si las nuevas casas se ubicaban en lugares distantes, pues se les seguía considerando parte del mismo *yoho*. Las casas funcionaban, por lo tanto, como unidades políticas, económicas, culturales y territoriales. Algunas casas podían separarse y fundar un nuevo *yoho*, pese a su autonomía, seguían reconociendo la autoridad de la casa original. En ambos casos, la relación que se mantenía era patrimonial.

Sin embargo, en épocas de crisis, el nuevo *yoho* podía establecerse en un territorio perteneciente a otro linaje. Para ello, tenía que pedir permiso al señor principal para asentarse en los territorios libres de su dominio, que no necesariamente eran los más codiciados o los más cercanos. En este caso, los dioses y ancestros del *yoho* tributario podían ser distintos a los de su nuevo señor. Finalmente en el caso de conquista, dos culturas y, por lo tanto, dos casas convivían en un mismo espacio. Tanto con los extranjeros como con los conquistadores se establecía un vínculo puramente señorial o de vasallaje, pues entre las dos casas no existía ninguna relación patrimonial, cultural, o de linaje.⁷⁴

Si pensamos las relaciones patrimoniales y señoriales de los otomíes de Acámbaro a partir del modelo de análisis propuesto por Oudijk, encontramos una situación análoga. Tal como se representa en el esquema (fig. 9), es posible apreciar que la relación de los otomíes (O) de la zona de Acámbaro con los tarascos (T) de Tzintzuntzan, representada con una línea punteada, era netamente señorial o de vasallaje. No poseían una relación cultural o de linaje, pues hablaban distinta lengua y veneraban a sus propios dioses, pero sí mantenían una relación tributaria. Lo mismo ocurre con los otomíes (O) de la zona de Jilotepec en relación con los mexicas (M). Sin embargo, entre los otomíes de

⁷³ El *yoho* era un grupo corporativo que administraba la tenencia de la tierra, aunque según el autor no hay documentación de pertenencia con tal de la tierra, era muy probable que por derecho de tiempo, ciertas tierras se asociaran a ciertas casas, las cuales no necesariamente estaban a los alrededores del *yoho* al que pertenecían. Oudijk, *Cambiar para seguir igual. La fundación y caída del cacicazgo de Tehuantepec siglo XV-XVI*, 33–37.

⁷⁴ Oudijk, *Cambiar para seguir igual. La fundación y caída del cacicazgo de Tehuantepec siglo XV-XVI*, 34.

Jilotepec y los otomíes de Acámbaro, la relación sí era patrimonial, tal como representa la línea continua.

De acuerdo con la Relación de Cristóbal de Vargas Valadés y con la *Relación de Michoacán*, el territorio de Acámbaro que habitaban los otomíes y mazahuas formaba parte del señorío tarasco. Sin embargo, desde finales del siglo XIV había estado habitado por los otomíes procedentes de Jilotepec. En este territorio de frontera, cuyo control se había disputado históricamente con México-Tenochtitlan, los otomíes operaron como grandes mediadores. Pero la llegada de los españoles y la confusa política de respuesta de los principales de Michoacán en los primeros meses, abrieron una ventana para el reacomodo del poder entre linajes gobernantes. Mientras Tanganxoan II y su corte dudaban en presentar batalla, los pueblos otomíes encontraron ventaja en establecer alianzas con los conquistadores por cuenta propia.

La representación de las relaciones de Acámbaro con sus pueblos sujetos tal como aparece en la pintura de 1580, no puede separarse de las tensiones entre las relaciones patrimoniales y señoriales establecidas en los siglos anteriores a la conquista. (fig. 10). Cabe aclarar que, por los alcances de esta tesis, no me es posible definir con exactitud a qué grupos pertenecía cada pueblo. Lo que sí podemos señalar es que los pueblos que se ubican en la riberas del río Lerma poseen nombres tarascos (Puruagua, Chupícuaro, Parácuaro, Inchamácuaro, Iramuco), mientras que los pueblos del norte tienen nombres castellanos (San Pedro, San Jerónimo, San Agustín, San Francisco). Sin embargo, es importante mencionar que el nombre no indica que fueran poblaciones tarascas y que no todos los sujetos que aparecen en la imagen son otomíes. Destaca, por ejemplo, la inclusión de San Lucas Chichimeca. Lo cierto es que se trataba de una región multicultural que históricamente había sido tributaria de Michoacán.

Recordemos que las relaciones señoriales son aquellas que se establecen por tributo a una cabeza con la que no hay un vínculo patrimonial, por lo que seguramente algunos de los pequeños pueblos mencionados fueran de habitantes mazahuas y matlatzincas, entre otros. Esta multiplicidad de relaciones construía un territorio heterogéneo y discontinuo en el que las tierras se asignaban sin un patrón aparente, a diferencia de la distribución señorial europea, donde las casas dependientes generalmente tendían a ser concéntricas.⁷⁵ Bajo esta lógica, en la época colonial, los vínculos patrimoniales y

⁷⁵ Oudijk, *Cambiar para seguir igual. La fundación y caída del cacicazgo de Tehuantepec siglo XV-XVI*, 35.

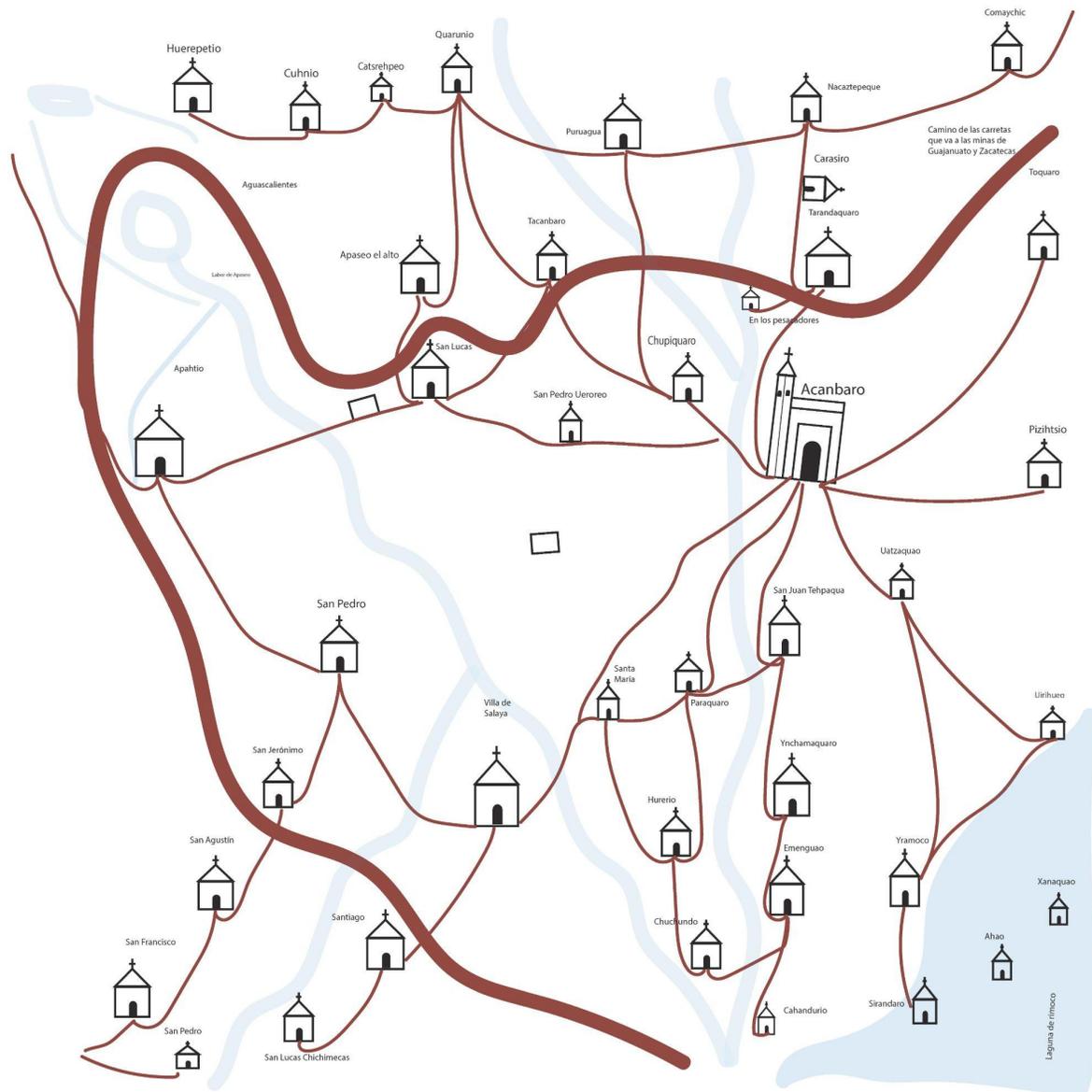


Fig. 10. Detalle de caminos. Dibujo digital de la Pintura de Acámbaro (1580). Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid. Elaborado por Karla Téllez.

señoriales redujeron los lazos entre las cabezas y sus sujetos.⁷⁶ Ante el desconocimiento de otras formas de organizar políticamente el espacio, muchos pueblos quedaron aislados de sus centros y unidos a cabeceras con las que no mantenían previamente una relación ni patrimonial, ni señorial. Para las autoridades españolas, resultaba incomprensible que pueblos vecinos de tarascos, otomíes, mazahuas y chichimecas hablaran diferentes lenguas. Estas diferencias irreconciliables generaron grandes problemas al intentar congregarlos en una cabecera.

Sí regresamos a ver la imagen, las líneas rojas que abarcan toda la pintura no sólo son adaptaciones a las tradiciones iconográficas, o un posible reflejo de las vías de comunicación y comercialización entre pueblos, sino también responden a las dinámicas culturales locales, es decir, a relaciones patrimoniales, señoriales, o ambas. En otras palabras, no podemos tener certeza que esos caminos eran los únicos que existían, probablemente habían muchos otros por el malpaís; pero lo que sí podemos dar por cierto es que los caminos representados son los más relevantes para gobernar. Acámbaro existía en relación con muchos otros pueblos pequeños con los que compartía un pasado anterior a la conquista y son esas relaciones las que se necesitan visualizar.

En un documento de diciembre de 1593, al hablar de los indios de esos pequeños pueblos en los alrededores de Acámbaro, se menciona que “considerada sus comodidades no fue posible reducirlos a menos puestos”.⁷⁷ La nueva administración, principalmente la religiosa, no estaba de acuerdo con que existieran tantas comunidades pequeñas, pero por tradición y autonomía, estas resistieron a la reducción y la imagen da cuenta de ello. Podemos decir qué líneas son los vínculos y resistencias que existían en la zona –según la concepción prehispánica del espacio– aunque no registra con detalle la naturaleza de las relaciones porque para la administración del territorio, poco importaba la distinción patrimonial o señorial.

⁷⁶ La idea cabecera y sujetos es importada de la organización territorial europea. Esta idea no contempla, por ejemplo, la posibilidad de relaciones sólo de parentesco donde cada una de las partes mantiene autonomía. Es por ello que no alcanza para describir las relaciones políticas americanas, que en esta tesis ayuda al argumento sobre las otras perspectivas que nos muestran las imágenes.

⁷⁷ AGN, Indios, vol. 6 parte 1, exp. No. 678.

1.3 Otomíes y tarascos: una historia de negociaciones, reacomodos y alianzas

Si nos remontamos a la historia del pueblo otomí, encontramos múltiples pruebas de su capacidad negociadora. Los estudiosos datan el origen de los grupos otomangues en Tehuacán en el año 3000 a.C.⁷⁸ Tuvieron su esplendor en el clásico en la zona de Tula –también conocida como Tolla-Xicocotitlan– quienes según la evidencia arqueológica mantuvieron intercambios comerciales con Teotihuacán. Tras la caída de Tula en el siglo XII, se asoció a los otomíes con el territorio del Mezquital, desde donde negociaron el pago de tributo y de sus servicios defensivos con la Triple Alianza y las culturas del norte. Es decir, durante todo el posclásico se desempeñaron como intermediarios que aseguraron los flujos entre las fronteras de Mesoamérica y los territorios chichimecas.

Sin embargo, además de establecer relaciones políticas, mercantiles y militares con los nahuas del valle de México, aquellos que se establecieron en los límites noroeste de los territorios mexicas también tuvieron que involucrarse con los señores tarascos.⁷⁹ Como mencioné anteriormente, las fuentes se contradicen sobre si los otomíes ofrecieron sus servicios voluntariamente o si fueron conquistados.⁸⁰ En cualquiera de los casos, el pueblo otomí fue considerado como una sociedad intercultural típica mesoamericana. Es decir, los otomíes mantenían entre otras cosas una organización política jerarquizada, ostentaban una arquitectura especializada, un sistema educativo similar al *calmecac*, así como calendarios agrícolas y rituales, aunque también conservaban una estrecha relación con las culturas nómadas chichimecas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, dado que la información temprana que dan los cronistas sobre los otomíes fue obtenida de informantes mexicas, las descripciones suelen asociarlos con los chichimecas como una manera de legitimar su dominio.⁸¹

⁷⁸ La gran familia otomangue se conforma de las ramas de popolocano, mixtecano, tlapaneco, amuzgo, chinanteco, zapotecano, huave, chiapaneco-mangue y otopame. Esta última, la otopame a su vez contiene los idiomas otomí, mazahua, matlatzinca, ocuilteco, pame y chichimeco jonaz. En David Wright Carr, “El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central 5000 a.C. - 1650 d.C”, en *Otopames, memoria del primer coloquio* (Querétaro: INAH-IIA UNAM, 2002), 13.

⁷⁹ Phillip W. Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977).

⁸⁰ Además de Acámbaro, otros puntos-fortalezas otomíes que rendían vasallaje al imperio tarasco durante el periodo de conquista son: Taximaroa (hoy Ciudad Hidalgo), Maravatío, Ucareo y Zinapécuaro. Todos estos poblados corresponden a la frontera oriental del estado tarasco con el estado mexicana. Seguramente existieron más sitios, sin embargo de estos cuatro están ampliamente documentados los enfrentamientos entre mexicas y tarascos Espejel, “Caminos Centenarios Del Altiplano Michoacano a La Tierra Caliente”, 390-393.

⁸¹ Estudiosos como Wright mencionan que “cuando llegaron los españoles no habían diferencias importantes entre los diversos grupos lingüísticos de los valles centrales, sobre todo en cuanto a

En un primer momento, tras la caída de Tenochtitlan, el pueblo otomí se dividió en tres grupos: el primero conformado por los que, por conveniencia mutua entre otomíes y españoles, eligieron aliarse políticamente en contra de los mexicas. El segundo fueron las élites que, con afán de mantenerse neutrales y no perder sus privilegios, emigraron al centro de mayor relevancia otomí: Jilotepec. Y, finalmente, los que huyeron al norte para refugiarse entre las sociedades seminómadas para desde ahí “observar y decidir cómo sumarse a la nueva organización”.⁸² De este tercer grupo, muchos se dirigieron hacia Querétaro y Guanajuato, donde se establecieron como resistencia en territorio históricamente chichimeca con el fin de evadir las reducciones y la evangelización forzosa. De ahí que también a estos otomíes se les asocie con los chichimecas.

Las otomíes enfrentaron, por lo tanto, al menos tres etapas en su dominación. La primera, ante la conquista militar, se presentó como una elección estratégica entre quienes huyeron y quienes establecieron alianzas. La segunda etapa, de conquista espiritual por parte de los franciscanos, se concentró en los llamados buenos indios (primer y segundo grupo). Esta empresa evangelizadora se caracterizó por ser “pacífica” y dio como resultado las nuevas fundaciones conventuales encabezadas por las élites otomíes, quienes empezaban a tomar partido por el nuevo orden. Por último, la tercera etapa o la etapa de guerra, fue propiamente una conquista armada para pacificar a los chichimecas rebeldes.⁸³ Todas las imágenes que trabajo en este capítulo fueron hechas ya concluidas estas tres etapas, por lo que hay reminiscencias de dichas glorias y adversidades.

1.4 El conquistador don Nicolás de San Luis Montañez

Las descripciones de Acámbaro relatan que la conquista del pueblo fue hecha a inicios del siglo XVI por don Nicolás de San Luis Montañez, miembro de la élite tolteca y tenochca, heredero de los antiguos señores de Jilotepec y “conquistador del Septentrión

ideología y cultura intelectual”. Wright Carr, “El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central 5000 a.C. - 1650 d.C”, 14.

⁸² Beatriz Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí” (Tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 2019), 30.

⁸³ David Wright menciona 4 etapas. La etapa clandestina de 1521 a 1540, la etapa de integración de los otomíes al sistema novohispano de 1540 a 1550, la etapa armada de 1551 a 1590 y la etapa de posguerra de 1591 a 1650. Wright Carr, “El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central 5000 a.C. - 1650 d.C”, 15.

desde antes de la empresa hispánica”.⁸⁴ Junto con don Hernando de Tapia (Conni) y Pedro Martín del Toro, forma el grupo de los tres principales conquistadores otomíes. Entre sus servicios al rey destacan las conquistas de San Miguel el Grande, San Felipe, San Francisco Tolimalejo, San Luis de la Paz, Río Verde y Nueva Galicia.⁸⁵ Aunque su mayor triunfo fue la batalla de Sangremal, ganada en 1531, que permitió la fundación de Santiago de Querétaro.

Según se narra en la “Relación de méritos y servicios del cacique don Nicolás de San Luis”, don Nicolás pertenecía por línea materna a los cacicazgos de Tlaxcala y Jilotepec. Al ser reconocidos como aliados y conquistadores, todos los hombres de su familia fueron admitidos en la Orden de Santiago. Al igual que muchos otros episodios de conquistas, la narración está llena de momentos místicos donde, por intervención divina, se ganaron batallas y los llamados bárbaros se rendían en servicio al rey. En un retrato de 1722, pintado para el colegio apostólico de Propaganda Fide de Querétaro, se le representa como noble indígena, vestido a la española y con la capa de la Orden de Santiago (fig. 11). Al fondo se observa la batalla de Sangremal con la aparición milagrosa del santo patrón. Su retrato, sostiene Jaime Cuadriello, supone “el triunfo de un prototipo transcultural en el ámbito indígena, el caballero cristiano, alentado por la figura del mismo Cortés o sus capitanes y que para los pueblos nahuas y otomíes enfrentados a los chichimecos adquiriría [...] una férrea inspiración de ‘guerra santa’”.⁸⁶

La relación entre estado otomí y administración virreinal fue de cooperación mutua, pues mientras los primeros revelaban técnicas de ataque contra los indios rebeldes, brindaban información sobre el terreno, servían como traductores y prestaban servicios militares, los segundos les ofrecieron privilegios como indios nobles y conquistadores, les asignaron tierras y les otorgaron autonomía y poder frente a sus antiguos dominadores. No obstante lo anterior, la participación de don Nicolás San Luis de Montañez tiende una línea de continuidad en la tradición mediadora entre centro y norte, ofreciendo como pretexto el linaje al que pertenecía.⁸⁷ Fue, por lo tanto, una de

⁸⁴ Wright, *Dos textos de un crítico otomí* en Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”, 41.

⁸⁵ Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, 167–69. En Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”, 42.

⁸⁶ Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en *Los pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750* (México: MUNAL, 1999), 101.

⁸⁷ Expertos como Beatriz Peña y David Wright señalan que los documentos relativos a las hazañas de Montañez son apócrifos, pues fueron elaborados en el siglo XVIII con el fin de dar continuidad a la



Fig. 11. Retrato de invaluable valor histórico para la ciudad de Querétaro. Es el cacique don Nicolás de San Luis Montañés, quien pacificó la zona lo que permitió la fundación de la ciudad. Óleo sobre tela, 162x113 cm, Museo Regional de Querétaro.

las figuras articuladoras para la incorporación otomí al régimen colonial, pues en conjunto con los franciscanos, los caciques de Jilotepec dominaron la zona y ganaron estatus.

Su papel como aliado y conquistador le permitió nombrar a sus familiares como gobernadores de los pueblos ganados. Según el memorial de fundación, fue elegido como primer gobernador “don Pedro de Granada y Mendoza, señor cacique y principal de los principados del pueblo de Tula y de Xilotepeque” y por alcalde ordinario, “don Pablo Fabián de León, cacique del pueblo de San Gerónimo Oculco”.⁸⁸ Por lo tanto, aunque el valle de Acámbaro era un enclave de otomíes provenientes de Jilotepec desde hacía un par de siglos, los linajes locales fueron desplazados por los recién llegados.

Por otro lado, los otomíes nunca abandonaron su relación cultural con los chichimecas, pues siguieron compartiendo en algunas comunidades rasgos seminómadas y la práctica de la caza. De hecho, del otro lado del río, a las orillas del cerro del Chivo, se asentaron los llamados chichimecas amigos que protegían la congregación de Acámbaro de los indios hostiles. En el traslado de la memoria de fundación que incluye Beaumont se señala que estos chichimecas vecinos llevaban “diferentes rayas en medio de las caras, que le dicen la nación de los guamares”.⁸⁹ De esta distinción entre los patrones de tatuajes faciales se desprende que bajo el título homogeneizante de chichimecas se agrupaban pueblos diversos.

Sin embargo, después de los ataques de Nuño de Guzmán, la Guerra del Mixtón, la Guerra Chichimeca –además del acelerado crecimiento de Zacatecas por las vetas de plata encontradas en 1546–, la relación entre la Corona y los otomíes se tornó delicada, de manera que no se podían dar el lujo de perder a sus valiosos aliados, quienes además de conocer las estrategias bélicas chichimecas, sirvieron como mano de obra para las minas y los cultivos.⁹⁰ Por lo anterior, hay que entender la importancia del pueblo otomí

herencia y reconocimiento de linaje que sus parientes reclamaban. Sin embargo, ello no significa que este cacique no haya participado en la conquista militar de la zona.

⁸⁸ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 320.

⁸⁹ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 324.

⁹⁰ Una de las estrategias para mantener a los indios otomíes cercanos fue el dar permisos para montar Caballos. Como bien lo menciona Peña Peláez y otros autores, hubo contingentes de indios chichimecas que robaban caballos, de tal manera que se entendió que era mejor dar privilegios a los indios aliados antes de que estos se los tomaran. El AGN tiene muchas solicitudes de permisos en el pueblo de Acámbaro para uso de caballos y armas, que más que benevolencia son pactos consecuentes de la intención de buena relación con ciertos grupos de indios. Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”, 33.

como excelentes negociadores antes, durante y después de la conquista. Además de reconocer las decisiones estratégicas que ayudaron –al menos a las élites– a tener una mejor posición social. Tal como describe Beatriz Peña,

El desplazamiento de la frontera norte fue un proceso gradual y continuo en el siglo XVI, más no es mérito directo de los conquistadores europeos, sino continuidad de la vida de los indígenas americanos, como reajuste ante la caída de Tenochtitlán y frente a la integración de un nuevo poder hegemónico, que congregó la oposición al imperio que subyugaba a sus tributarios. Un proceso donde “indios conquistadores de indios” participaron de un nuevo orden y organización en los cuales ellos ganaron cierta independencia. La situación que vivían los pueblos otomíes durante el dominio del Imperio mexica tenochca era poco favorable, como la de muchos otros; y frente a una nueva situación política que transformó el antiguo imperio en un Virreinato, este grupo pretendía lograr el mayor beneficio.⁹¹

Si regresamos a la interrogante inicial sobre qué significa que Acámbaro se estableciera como un territorio de frontera, la respuesta está ligada a la historia ancestral del pueblo otomí, quienes, como aliados defensivos, se ajustaban a los intereses del mejor postor y aunque suelen ser presentados en la zona como buenos indios, no hay que perder de vista que principalmente eran guerreros aliados.

Los otomíes mantuvieron vínculos de vasallaje y establecieron alianzas con los mexicanos, los tarascos, los chichimecas, los mazahuas y los matlatzincas, entre otros, sin importar si se trataba de pueblos enemigos. Estas relaciones eran de toda índole: diplomáticas, culturales, económicas, etc. De esta buena política “exterior”, los conquistadores sacaron provecho. Fue así que a la llegada de los españoles –y gracias a su posición geográfica y política de frontera– los otomíes de Acámbaro transitaron con facilidad de ser vasallos de los tarascos, a ser vasallos de los españoles, convirtiéndose así en pares de sus antiguos superiores.

1.5 Traza conciliadora: armonía forzada

Los textos y documentos de la época destacan la posición fronteriza de Acámbaro, sin embargo, si regresamos la pintura de 1580, la red de caminos nos recuerda la distribución territorial mesoamericana y su distinción entre lo señorial y lo patrimonial,

⁹¹ Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”, 50.

pero esta vez dirigida a las relaciones transculturales –tarasco, español o chichimeca– sino a lo local. La amplia red de conexiones entre pueblos muestra vínculos anteriores a las reducciones de indios; la relación entre los pequeños poblados que orbitaba y que existían en función de Acámbaro.

El lugar, según refieren las descripciones, estaba habitado por indios mexicanos, mazahuas, chichimecas, otomíes y tarascos; estos tres últimos eran los predominantes en la zona. Según los cronistas de Acámbaro, los otomíes fueron los primeros en asentarse en la zona cerca del año 1250, y se incorporaron al vasallaje del imperio tarasco cerca del 1450, por lo que en teoría derecho de antigüedad la zona era de ellos. Sin embargo, aquí es necesario hacer la distinción entre las dos versiones que se cuentan. Por un lado la *Relación de Michoacán*, hecha por informantes tarascos, menciona la conquista de la zona otomí. Por el otro lado, la Relación geográfica de Acámbaro, que reunió la información brindada por los otomíes, señala que ellos ofrecieron sus servicios de vasallaje a los tarascos. El matiz está en que en una versión fueron conquistados y en la otra ellos se ofrecieron libremente como vasallos. En cualquiera de los casos, para los conquistadores, otomíes y tarascos eran todos iguales: indios neófitos. Más adelante veremos si de verdad eran iguales y ¿qué significa en términos de política que la mayoría de las pinturas de Acámbaro nos muestren la traza?

Según Beaumont, tras la llegada de los españoles, la zona se llenó de bárbaros, por lo que los tarascos se refugiaron en Ucareo y Tocuaro, donde formaron un presidio. Pese a la conquista o pacificación de los chichimecas del valle de Acámbaro por las tropas de don Nicolás Montañés y los consecuentes reacomodos en los linajes gobernantes, Michoacán no dejó de reclamar los territorios fronterizos como propios. En la carta de fundación de Acámbaro se menciona la distribución que se hizo de su traza. A los indios chichimecas se les asignaron cincuenta brazadas de solar para su establecimiento ubicado después del río, trazando diez calles en cuadro hasta el sur donde están unos cerritos. Luego, del otro lado del río,

Pusieron seis caciques y principales de la Provincia de Jilotepec, el Nuevo Reino de Galicia, edad de veinte años, en cada esquina de las calles; pusieron estos dichos caciques, que vaya fundado sus casas de viviendas; cortaron los solares; con los principales se les dan cincuenta brazadas de solar para fabricar sus casas y huertas; a los dichos principales después que se acomodaron los principales con los solares, entraron los hijos naturales, a cada natural le

dieron su solar, donde han de fabricar sus casas de viviendas, y sus huertas; treinta brazadas se les dan a los dichos naturales dentro de la fundación de dicho pueblo. Desde la iglesia [actual calle Mariano Abasolo] se les dan a los caciques otomíes, con todos sus naturales, la mitad de la fundación del dicho pueblo, a la parte del río hacia el Norte; a la parte del Sur se les dan a los dichos indios caciques tarascos; seis caciques los pusieron en cada esquina de las calles, edad de treinta años, lo mismo se le dan cincuenta brazadas de solar, donde ha de fabricar sus casas de vivienda y huertas. Asimismo, a los demás indios tarascos se les dan treinta brazadas de solar dentro de la fundación de dicho pueblo. No salga de la orden lo que está puesto; hagan casas en forma, sigan las calles como están formado la dicha fundación del pueblo.⁹²

Es evidente que los límites entre naciones estaban bien delimitados y que la concesión a los tarascos de su propio barrio se debía al “reconocimiento de su antigua posesión de este sitio y para afianzar una buena armonía con los caciques conquistadores y pobladores de la nación otomí y más con el fuerte vínculo de la religión cristiana que una y otra habían abrazado”.⁹³ Gracias a los argumentos sobre la legítima posesión de la región por parte de los de Michoacán y aunque la fundación del convento de Santa María de Gracia de Acámbaro no fue obra de los padres de Michoacán, sino de los franciscanos de Jilotepec que fundaron los conventos de Querétaro y de Apaseo, al erigirse la Provincia del Santo Evangelio de México, el convento de Acámbaro quedó bajo la administración de Santa Ana de Tzintzuntzan, elevada a custodia en 1536.⁹⁴

También, como ya vimos, rendir tributo no significa establecer una relación patrimonial. Probablemente, aunque los otomíes eran aliados y tributarios de los tarascos, estos seguían obedeciendo la lógica de gobierno otomí, con sus propios dioses, historia, cultura y lengua. Esta distinción entre tipos de relaciones con otros pueblos es la que hacía posible la interculturalidad en el mundo prehispánico. La relación entre otomíes y tarascos era netamente señorial, de tal manera que cada pueblo respetaba la autonomía de gobierno, lengua y cultos. De ahí que cuando los franciscanos iniciaron el proceso de congregación desde 1522 hasta su culminación en 1526 tuvieron que hacer

⁹² Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 319.

⁹³ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 328.

⁹⁴ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 329. Las alianzas entre órdenes mendicantes e indios fue bastante común, esto lo explica bien la Dra. Pulido Rull en “Alliances with the mendicant orders” en Ana Pulido Rull, *Mapping Indigenous Land: Native Land Grants in Colonial new Spain*, 181-183

acuerdos y concesiones para la distribución del pueblo⁹⁵. Aún así, probablemente los religiosos fueron incapaces de hacer distinciones según las relaciones patrimoniales y señoriales, pues ante sus ojos todos eran indios que en principio debían recibir la fe cristiana.

Me inclino a creer que otomíes y tarascos no eran iguales, y entender la traza es clave de ello. El texto de fundación transcrito por Beaumont enfatiza qué sitio le pertenecía a cada quién y la existencia de dos hospitales nos confirma que política y culturalmente no eran iguales. Que en muchas pinturas de Acámbaro haya una insistencia en la traza no es gratuito, la imagen nos está mostrando la convivencia intercultural y las tensiones ahí generadas: los tarascos no iban a perder poder en sus antiguos territorios, pero los otomíes no iban a ceder los privilegios recién ganados. Cuando Russo nos habla de lo intraducible en la imagen me parece que se está refiriendo a este tipo de detalles. La pintura nos muestra una traza, para esa traza lleva consigo conflictos que no necesariamente se ven reflejados y que de no ser en este pequeño elemento pasarían desapercibidos en los registros visuales: “The technical and symbolic consequences of the introduction of western pictorial modes like landscape and perspective [o por ejemplo una traza reticular] are inseparable from the confrontation between different ways not only of living and acting, but also of considering the natural, urban, political, and religious environment”.⁹⁶ Como veremos más adelante una traza en una cartografía de estas características es señal de buenas y cristianas costumbres, pero sería erróneo entender la traza de Acámbaro como un elemento urbanístico sin carga política sabiendo que otomíes y tarascos coexistían en un mismo espacio culturalmente bien delimitado.

Como resultado de la forzosa convivencia a la que sometieron a otomíes y tarascos, surgieron conflictos de interés. Por ejemplo, encontramos que en diciembre de 1639 se solicitó la justicia de la Villa de Celaya amparara a los naturales de Acámbaro para que sus elecciones puedan realizarse de manera exitosa. Al parecer las elecciones para gobernante de la congregación de indios fueron un problema constante, pues a lo largo de veinticinco años hay documentos que relatan que, en repetidas ocasiones, el alcalde en turno se negaba a entregar la vara de mando al gobernador electo.⁹⁷ Tal debió ser la

⁹⁵ Argueta Saucedo, *Fundación de San Francisco de Acámbaro de 1526*, 16.

⁹⁶ Russo, *The Untranslatable Image*, 141.

⁹⁷ AGN, Indios, vol. 11, exp. 383 y AGN, Indios, vol. 19, exp. 690.

inconformidad por la gobernación del pueblo que en 1709 el virrey concedió la solución de hacer elecciones alternadas, es decir, un año elegiría gobernador la nación otomí y al siguiente los tarascos.⁹⁸ La imagen intenta mostrarnos la compleja realidad política a la que los frailes que administraban la reducción tuvieron que afrontar, realidad que a los ojos extranjeros no tenían sentido, pues la lógica de dominación y sometimiento respondía a un solo líder quien imponía su cultura y gobierno.

El papel de Celaya como villa queda un poco difuso, pues mientras de Acámbaro tenemos mucha información de las relaciones políticas internas, de Celaya poco figura como centro administrativo. Si algo llama la atención de la composición de la pintura de 1580 es ¿por qué Acámbaro resalta tanto en la pintura y si se supone que a la que acompaña es la Relación de la villa de Celaya? Algunos autores mencionan que dentro de las imágenes de las Relaciones Geográficas, la pintura de Celaya es “una de las 16 pinturas perdidas”,⁹⁹ dado que existen tres descripciones y solo dos pinturas dentro de una sola Relación. Me atrevo a cuestionar lo anterior a partir del siguiente argumento: la amplitud del territorio que contiene el plano es desproporcional, de haberlo querido segmentar en tres pinturas correspondientes a las tres descripciones, todas se hubiesen hecho en una menor escala, como es el caso de Yuririapundaro. Me parece que la intención de representar un espacio tan amplio hacía énfasis en la conectividad de la zona desde la lógica de organización prehispánica del territorio, incomprensible para las estructuras territoriales y jerarquías administrativas europeas, y que al ser tan marcadas y funcionales en este territorio se mantuvieron durante el periodo colonial.

Como ya anota René Acuña en su introducción a la Relación, para 1580, año en el que fue realizada la imagen, Celaya no era un paisaje difícil de imaginar, pues apenas contaba con 60 vecinos y estaba “asentada en un llano y en traza de calles derechas y anchas”.¹⁰⁰ Tengo para mí que no existe ni existió pintura de Celaya porque, aunque en el papel era la cabecera de una zona muy amplia, en la práctica su importancia social-territorial era mínima. Todo lo contrario con Acámbaro –y Yuriria que veremos en el siguiente capítulo– donde se necesitaba una imagen que en su totalidad mostrara no sólo la cantidad de pueblos (más de 40) que dependen administrativa, económica y

⁹⁸ AGN, Indios, vol. 37, exp. 113.

⁹⁹ Enrique Delgado López, “Cartografía y memoria en las Relaciones Geográficas de Indias”, *Boletín de Antropología* 33, núm. 56 (2018): 117–41. Se habla de un total de entre 78 y 92 pinturas en el marco de las Relaciones Geográficas, ello sin contar las 158 de la descripción de la provincia de Tlaxcala.

¹⁰⁰ Álvaro Ochoa Serrano, “Celaya”, en *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed. (Morelia: Morevalladolid, 2017), 306. Pregunta 10

culturalmente de Acámbaro, sino que diera minucioso detalle de las inconveniencias y retos que suponía a la doctrina ésta nativa y diferente forma de administración del territorio impuesta por los indios a los frailes.

2. LA CONGREGACIÓN DE SAN FRANCISCO ACÁMBARO

Para la mirada europea, las sociedades americanas se organizaban en el espacio de manera dispersa.¹⁰¹ Las comunidades indígenas solían habitar en las laderas de los cerros y peñascos. Los yacimientos y huellas arqueológicas (principalmente petroglifos) en el cerro del Chivo, las faldas del Cerro del Toro dan testimonio de que los asentamientos otomíes del periodo prehispánico se ubicaban en las laderas en torno al valle del Acámbaro colonial.¹⁰² Para dar solución a ese supuesto desacomodo y evitar que los indios vivieran “al árabe”, en 1593 se fundó el pueblo de Acámbaro como una congregación de indios puesta bajo la administración de los franciscanos.¹⁰³ El pueblo cristiano fue trazado en el valle bajo la lógica urbanística europea que debía congregarse a todos los habitantes en un mismo centro para la enseñanza de la doctrina cristiana y la introducción de la buena policía.

Reducir significa hacer un nuevo asentamiento. Según el diccionario de Covarrubias, ser reducido es ser “convencido y vuelto a mejor orden”.¹⁰⁴ Tras los primeros años de conquista y en la ardiente discusión sobre el estatuto del indio, en 1528, Francisco de Vitoria formuló el texto *De potestate civili*, en el cual “demostró claramente que los indios tenían capacidad civil según las categorías aristotélicas”.¹⁰⁵ Posteriormente, en 1537 el papa Pablo III concedió la bula *Sublimus Deus*, donde reconoció a los indios

¹⁰¹ Vivir al árabe era una expresión utilizada para referirse a los gitanos y moros que vivían dispersos en España y el norte de África, sin embargo, también aplicaba para las poblaciones indígenas en América, a excepción de la cultura inca en Cuzco y mexicana en Tenochtitlan, para la cual sí se reconocía *policía* en el sentido aristotélico, pero no en el sentido cristiano. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 60.

¹⁰² Karine Lefebvre, “Tiempos del paisaje: discontinuidades y permanencias en una escala espacio-temporal. El caso de la región de Acámbaro en el siglo XVI”, en *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en las Américas*, ed. Andrew F Boni Noguez y Pedro Urquijo (Morelia: UNAM-CIGA, 2020), 324.

¹⁰³ Las congregaciones de indios poseían un carácter civil. A pesar de ser administradas por religiosos, los congregados no pertenecían activamente a una orden ni tenían puestos eclesiásticos. Era más bien una forma de organización social impuesta para comodidad administrativa tanto de alcaldes mayores y corregidores, como de los frailes.

¹⁰⁴ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

¹⁰⁵ Tom Cummins, “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio” en Gabriela Siracusano, *Las tretas de lo visible* (Buenos Aires: CAIA, 2007) 154.

como seres dotados de razón, lo que les permitía recibir bautismo, convertirse en cristianos y poder ganar la salvación.

La reducción no solo servía para ordenar la ciudad y los cuerpos que la habitaban, sino también para disciplinar y evangelizar (es decir, ordenar en lo espiritual y temporal). Según recuerda Richard Kagan, para la teoría aristotélica, la *urbs* (unidad física de la ciudad, sus calles y edificios) y la *civitas* (la asociación humana, los vecinos que la habitan) están íntimamente ligadas y repercuten en el comportamiento político.¹⁰⁶ Con la adaptación al cristianismo en el Nuevo Mundo, nos dice Tom Cummins, “se imaginó que existía una relación morfológica entre la apariencia material de una ciudad terrestre y la celestial”,¹⁰⁷ por lo que al imitar la forma celeste, se reproducían también todas sus virtudes en las nuevas fundaciones (reducciones) americanas.

Representar Acámbaro como un pueblo reducido, implicaba incorporarlo a la historia de salvación universal del cristianismo como un agente político en juego, tributario y civilizado. Ahora, ¿qué elementos dentro de las pinturas acentúan esa incorporación y conquista? A primera vista hay cinco elementos que se repiten en todas las pinturas del sitio: la iglesia, la traza urbana, la orografía, los caminos y los ríos. Los primeros dos son una modificación del paisaje que posibilitan la *urbs* y la *civitas*. Los últimos tres hacen referencia al estudio del paisaje y su aprovechamiento según las directrices de la Antigüedad. La iglesia y la traza describen visualmente algo muy específico para los receptores de la imagen tal como observaremos en la pintura de 1616.

2.1 La pintura de 1616

La pintura de Acámbaro de 1616 (fig. 12), de formato vertical (31.3 x 42 cm), es resguardado por el AGN. El plano corresponde a las “diligencias sobre un sitio de estancia para ganado menor con dos caballerías de tierra en términos del pueblo de Acámbaro”, solicitada por don Domingo de Mendoza, cacique de Acámbaro. En el tercio superior de dicha imagen se aprecia al pueblo de Acámbaro con su iglesia y la traza de sus calles. En comparación con el corpus de imágenes de Acámbaro, la pintura de 1616 es el que mayor énfasis hace sobre la traza. Detrás de la iglesia se observa el cerro del Toro, por lo que, al igual que su precedente de 1580, está orientado al este. En

¹⁰⁶ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 30.

¹⁰⁷ Tom Cummins, “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio”, en *Las tretas de lo visible*, ed. Gabriela Siracusano (Buenos Aires: CAIA, 2007), 165.

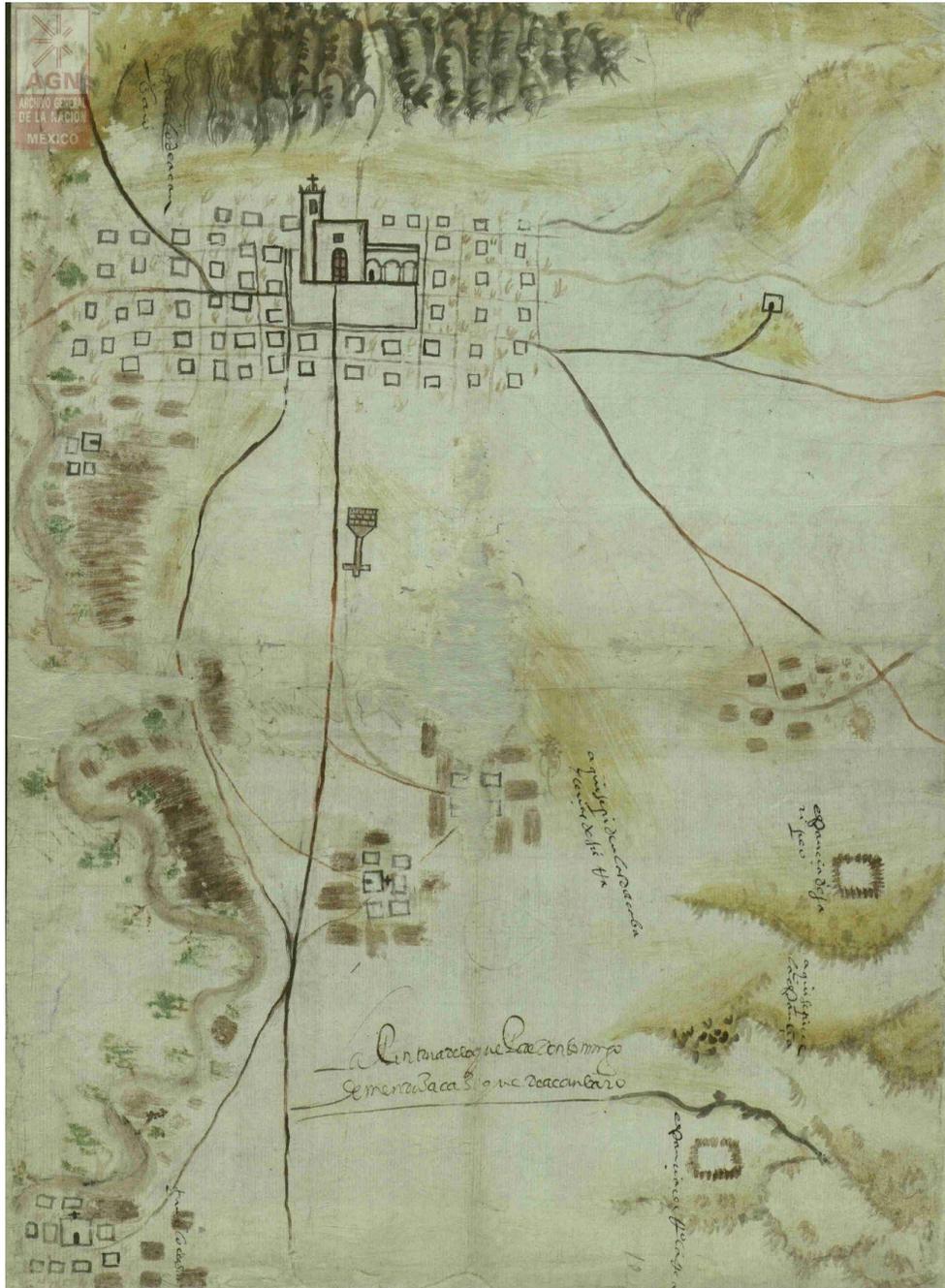


Fig. 12. Pintura de Acámbaro (1616). Papel, 31.3 x 43 cm. Tierras 2735, 2da pte. Exp. 2, AGN.

el resto del plano se observa el territorio circundante, con algunas de las estancias. Inscripciones en tinta indican los lugares donde Domingo de Mendoza solicita las mercedes.

Múltiples caminos en color rojo acentúan la accesibilidad al sitio. Aunque la pintura parece conservarse en buenas condiciones, es importante anotar que si se sigue detalladamente la continuidad de estas líneas, sus perfiles no se corresponden en su totalidad; dos de los caminos en la parte central derecha de la imagen están desfasados ante lo cual debemos suponer que estuvo fragmentado en algún momento. Asimismo, las marcas en el papel permiten conjeturar que por mucho tiempo el objeto se conservó doblado, lo que explicaría el resquebrajamiento del papel que ha dejado una laguna –ya restaurada– al centro de la imagen.

2.1.1 La iglesia y el hospital

Frente al amplio atrio, la iglesia se erige con una fachada sencilla, misma que está compuesta por una amplia puerta principal y una pequeña ventana al centro. Enseguida, la torre del campanario coronada con una cruz se levanta al lado izquierdo, y a su costado, la portería conformada por tres arcos de medio punto completan la edificación religiosa. El conjunto se ve en armonía gracias a que cada elemento (torre, iglesia y portería) mantiene distintas alturas.

La descripción que forma parte de la Relación geográfica refiere sobre la iglesia primigenia del pueblo: “Hay un monasterio en la cabecera de este dicho pueblo de la Orden del señor de San Francisco en que de ordinario hay tres o cuatro sacerdotes”.¹⁰⁸ El convento fue la tercera fundación franciscana de la zona, precedida por las de Santiago de Querétaro y San Juan de Apaseo. Según Beaumont, por petición de los caciques conquistadores y con la autorización del rey, se erigió el convento,

en forma y como en la iglesia bien hecha de los padres de la orden de San Francisco han de administrar los santos sacramentos y doctrinar a los naturales, como doctrineros y misioneros, y darles la fe del bautismo y el matrimonio a los gentiles. Se hizo una capilla en forma, de veinte brazadas, con su sacristía y cuatro celdas, fuera el refectorio y la ficina [sic], y su jardín, onde han de tener su conversación los padres.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 315. Pregunta 35-36.

¹⁰⁹ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 321.

En todas las representaciones, la iglesia es el elemento que ancla la mirada en el espacio y la obliga a posicionarse en relación con los elementos geográficos presentes. En las pinturas analizadas, la torre del campanario está a la izquierda de la fachada, aunque al menos otros tres planos resguardados en el Archivo General de la Nación, fuera de mi selección, también colocan la torre a la izquierda. Hay que destacar que la torre del campanario en más de una ocasión es tratada con especial cuidado subrayando su altura y tridimensionalidad, además esta funciona como elemento de reconocimiento del templo. Del resto de imágenes cartográficas no se pueden sacar conclusiones puesto que no dedican mucha atención a este detalle y representan de forma muy esquemática la iglesia.

La actual iglesia de Acámbaro, construida en el siglo XVIII, tiene la torre a la derecha. A un costado se erige el Templo del Hospital, también conocido en la época como “La Purísima Concepción de María”, una de las pocas edificaciones que sobreviven del siglo XVI (fig. 13). A primera vista, este conjunto guarda un enorme parecido con las abstractas representaciones de las iglesias en las pinturas descriptivas¹¹⁰ Por lo anterior, es posible que el ahora templo del Hospital fuera el templo conventual que aparece en las descripciones visuales. En parte, esto lo confirma la posición del cerro del Toro, que se desplanta unos cuantos metros detrás de la iglesia y siempre aparece en las imágenes.

La fachada del Templo del Hospital se conforma por la entrada principal a dos cuerpos, el campanario y la portería del antiguo convento. La fachada ha sido recubierta por un aplanado que, a modo de pantalla, sobresale de la portada. Al centro, un arco de medio punto, decorado con ornamentos vegetales, da acceso al templo a través de puertas talladas en madera donde se distingue a la Inmaculada Concepción, patrona del templo. Las jambas que soportan el arco contienen respectivamente un querubín en la parte superior, seguido por un medallón con el busto de san Pedro y san Pablo (fig. 14 y 15), en alusión a los patronos de la provincia, y unas garzas entrecruzadas en la base. Las enjutas están tachonadas de estrellas y motivos florales que se extienden hasta rodear el ventanal del segundo cuerpo. Debajo de la ventana y arriba del arco, se observa una pequeña cruz que da fin a la sobria decoración de la fachada.

¹¹⁰“Conjunto Arquitectónico de la Iglesia de ‘San Francisco de Asís’ y Convento de ‘Santa María de Gracia’”, en *Símbolo de Identidad Religiosa y Cultural de Acámbaro*, Ayunt. de Acámbaro (Guanajuato, 2018), 7.



Fig. 13. Fachada del Templo del Hospital, Acámbaro, siglo XVI. Fotografía digital Karla Téllez.



Figs. 14-15. San Pedro (izq.) y San Pablo (der.). Detalles del Templo del Hospital, Acámbaro, siglo XVI. Fotografía digital Karla Téllez

Del lado izquierdo, la torre del campanario que, a decir por las imágenes mencionadas, antiguamente era más alta, aún destaca pese a la pequeña altura que posee en la actualidad. Finalmente, con tan solo dos arcos rebajados y tres ventanales se aprecia la portería del lado derecho de la fachada, misma que en la parte superior tiene algunas pequeñas almenas. Respecto a la cantidad de arcos, algunas pinturas, como es el caso del de 1616, dibujan tres arcos en la portería. Probablemente, con la construcción de la nueva iglesia y convento el tercero del extremo derecho se haya perdido.

Austera y pesada, la construcción contrasta con la iglesia de San Francisco de Asís construida en el siglo XVIII. El programa arquitectónico del templo corresponde a lo que en la historiografía moderna, Manuel G. Revilla y S. Baxter llamaron “conventos-fortaleza” y que principalmente era aplicable a la arquitectura franciscana.¹¹¹ Dentro del corpus total que existe de Acámbaro, específicamente en una pintura hecha en 1579, se aprecia una edificación almenada a manera de fortaleza que recuerda las construcciones medievales y que si bien no reproduce fielmente el edificio, representa su uso simbólico.

Elena Estrada de Gerlero profundiza en el uso simbólico de la arquitectura conventual novohispana anotando que la elección de elementos defensivos más allá de un uso práctico, reforzaba la idea de una fortaleza espiritual que ayudaría a defender, combatir y vencer a los enemigos infieles y gentiles, en ese sentido el convento “es esencialmente simbólico-litúrgico, en él se cristaliza el ideal del humanismo cristiano y, a la vez, se conjugan los ideales providencialistas, mesiánicos y político-sociales de la corona española como paladín de la Iglesia”.¹¹² Por lo anterior podemos pensar que la elección estilística de la arquitectura de Acámbaro responde más a usos espirituales y políticos que a usos prácticos, ya que por las fuentes sabemos que Acámbaro nunca

¹¹¹ “Se buscó la fortaleza en la construcción y se miró tanto la defensa como la estabilidad. La frecuencia de los temblores mostró pronto la necesidad de esa recia mampostería, que da un aspecto impresionante a los edificios mexicanos.” En “Construcción y estilo” en Silvestre Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México* (México: SEP, 1934), 23–24. Baxter en el texto también le llama a este primer estilo “franciscano primitivo” a lo que M. Toussaint hace notar impreciso por la exclusión de los agustinos y dominicos, sugiere llamarle “monástico mexicano del siglo XVI”. Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Secretaría de fomento, 1893), 21. Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. (México: Secretaría de fomento, 1893), 21. Ambos autores inspirados en el texto de Cervantes de Salazar *México en 1554 y túmulo imperial*. La idea de convento-fortaleza es de Alejandra González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino* (México: UNAM-FFyL, 2008), 28.

¹¹² Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM-IIE, 2011), 41.

tuvo conflicto directo con chichimecas. A diferencia de otros sitios de frontera cercanos –como Yuriria– en donde los conventos-fortaleza si eran de utilidad, en Acámbaro nunca existió un peligro real del cual protegerse, la defensa era simbólica porque incluso los indios chichimecas eran, para términos de territorio de frontera, amigos.

2.1.2 La traza

Respecto a la traza de Acámbaro, en la descripción de la Relación geográfica se dice “Y los [indios] que al presente son, están congregados en pueblos formados de calles y casas e iglesia, de manera que, a lo que de presente parece, será permanente”.¹¹³ El ordenamiento de la vivienda se traduce a regulaciones impuestas que facilitarían la administración del lugar. La traza puede verse como un recordatorio del triunfo sobre los indios chichimecas; según las fuentes, mientras los primeros fundadores celebraban la institución de la congregación de indios y vitoreaban en nombre del rey don Carlos Quinto de España, estaban los “indios chichimecas bárbaros danzando encima de los cerros, dando alaridos y tirando sus flechas, volaban las flechas a caer hasta dicho pueblo nuevo”.¹¹⁴ Que el pueblo y por lo tanto la traza prosperaran a pesar de las adversidades que suponía la “barbarie”, al menos en términos simbólicos es otro recuerdo permanente de la dominación del espacio.

Beaumont menciona sobre el tema: “se trazó el dicho pueblo como se ha de formar con sus calles [en] cuadrado, [...] echaron cinco calles desde onde está el río grande hasta la parte del sur, onde están unos cerritos; y las otras cinco calles empezó al pie del cerro grande para la parte del Poniente, que hacen diez calles cuadrado”.¹¹⁵ En la pintura de 1616, alrededor de 50 pequeños cuadrados rodean la iglesia y simulan las calles reticulares. En contraste con los sinuosos contornos de los elementos naturales, lo que más resalta en la imagen son las líneas rectas de la traza y la iglesia. A pesar del sencillo trabajo del templo precedido por el atrio, la imagen cuida detalles como las entradas y ventanas, así mismo recupera lo más destacable del edificio: campanario, portada y portería.

La imagen está orientada hacia el este. La pintura está construida con relación a dos puntos de referencia: el convento y el camino principal que conecta a Acámbaro con

¹¹³ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 309. Pregunta 5.

¹¹⁴ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 328.

¹¹⁵ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 327.

Salvatierra. Lo anterior lo indica el tamaño y el detalle del convento fundado en 1540 que, como en el caso de Yuririapúndaro y como en muchos otros casos se verá, muestra un esfuerzo por construir el espacio en función de la iglesia. Por otro lado, el camino que nace en la entrada del templo y que resalta el formato vertical de la imagen es también un eje de referencia. Un ejemplo de ello es la cruz al centro del plano, la cual, en relación con el pueblo y su traza parece estar “invertida”. Sobre esta cruz –y dada su ubicación fuera de la traza– queda descartado que se trate de la cruz atrial. Sin embargo, existe la posibilidad que sea la cruz que Beaumont describe, “se puso una cruz alta de cinco brazadas de alto, de madera de sabino en donde se ha de fundar el dicho pueblo”.¹¹⁶

Este efecto de elementos “invertidos” o mal acomodados nos dan pie a pensar que existe más de un solo elemento de referencia para construir el espacio. Por ejemplo, lo mismo ocurre con los pueblos a un lado del camino e incluso con los mismos cerros que parecen estar “de lado” en relación al camino, o si se prefiere “de frente” observándolos *desde* el camino. Lo anterior corresponde a un tipo de orientación radial a partir del convento y corporal a partir del camino, fenómeno que Alessandra Russo ha denominado como “realismo circular”¹¹⁷ y que en el siguiente capítulo abordaré con el concepto de multiperspectiva.

La arquitectura en las pinturas es utilizada para marcar el lugar de las reducciones de indios y las estancias y ciudades de españoles.¹¹⁸ Hablar de arquitectura y reducciones inevitablemente también es referirnos a la traza reticular y la planeación urbana. El ordenamiento de las casas en torno a calles trazadas en damero es una de las estrategias de organización que daba pie al desarrollo de la *civitas* como una comunidad cristiana y virtuosa, a imagen de la Jerusalén celeste.¹¹⁹ En algunas cartografías las edificaciones alrededor de la iglesia central no representan el pueblo en sí mismo, sino las visitas o poblados dependientes de una cabecera que los administra: tal es el caso del pueblo de Maya en la pintura de 1595 (fig. 16).

¹¹⁶ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 327.

¹¹⁷ Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 67–98.

¹¹⁸ Las estancias eran espacios otorgados exclusivamente para la ganadería. Podían ser de ganado mayor que incluía caballos, mulas y vacas, o de ganado menor que eran cerdos, borregos y ovejas.

¹¹⁹ Cummins, “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio”, 151–96. La idea de *civitas* la desarrolla san Isidoro.

2.2 Congregación cristiana, reducción americana

La política virreinal de congregación que guió la fundación de pueblos, villas y ciudades organizaron y conquistaron el espacio basándose en principios de la Antigüedad. *La Política* de Aristóteles –fuertemente influenciada por *La República* de Platón– fue una piedra angular para el entendimiento de la ciudad en el Nuevo Mundo, pues en esta obra dilucida la estructura del régimen político ideal bajo el cual debía gobernarse una ciudad. Así mismo, argumenta que las partes constitutivas de la ciudad son las personas y las cosas.¹²⁰ Aristóteles en el libro primero menciona: “Puesto que vemos que toda ciudad es una cierta comunidad y que toda comunidad está constituida con miras a algún bien, [...] es evidente que todas tienden a un cierto bien, pero que, sobre todo, tiende al supremo de la soberanía entre todas y que incluye a todas las demás. Esta es la llamada ciudad y comunidad cívica”.¹²¹ En otras palabras, el filósofo griego se refiere a la *polis* –traducida a ciudad– como república cívica cuya finalidad es promover la justicia y la virtud.¹²² Siglos más tarde, dicho término se transformaría en la *res publica* de la que habla santo Tomás de Aquino en los comentarios a la *Política*.¹²³

Al hablar imágenes cartográficas resulta inevitable referirnos a las ciudades y fundaciones que representan, especialmente si se trata del Nuevo Mundo. La idea de ciudad derivada de la *polis* griega se introdujo en la Edad Media a través de la *civitas* romana. Revisiones como la de Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* aclara que “*Civitas* (ciudad) es una muchedumbre de personas unidas por vínculos de sociedad, y recibe este nombre por sus ciudadanos (*cives*), es decir, por los habitantes mismos de la urbe [porque concentra y encierra la vida de mucha gente]. Con el nombre de urbe (*urbs*) se designa la fábrica material de la ciudad, en tanto que *civitas* hace referencia, no a sus piedras, sino a sus habitantes” (*Etimologías* XV, 2).¹²⁴ En otras palabras, *urbs* es todo lo material referente a la ciudad (edificios, traza, muros, etc.) y *civitas* la comunidad que habita la ciudad. Estos conceptos son complementarios e inseparables en la concepción medieval de ciudad, misma idea que sería trasladada al Nuevo Mundo por medio de la cita a autoridades como Alfonso X o santo Tomás.

¹²⁰ Manuel Ordoñez, “Aristóteles”, en *Historiografía de la Antigüedad Clásica. Antología de textos*. (México: UNAM- FES Acatlán, 2010). 565.

¹²¹ Aristóteles, *Política* (España: Gredos, 1988), 45. Libro I, 1252a.

¹²² Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 30.

¹²³ Juan Almeyda Sarmiento, “Aristóteles y Tomás de Aquino: un análisis en torno a la polis y la res publica”, *Revista Filos UIS*, junio de 2020.

¹²⁴ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 31–32.

Santo Tomás de Aquino fue otro pensador que retomó saberes de la Antigüedad y los filtró bajo el lente y la pluma del cristianismo. Por ejemplo, en su *Comentarios a la Política de Aristóteles* desarrolla la idea de *res publica* basada en la teoría ético-política aristotélica de la comunidad (*polis*), cuyo fin último es vivir virtuosamente. Aunque la virtud tomista se fundamenta en seguir las sagradas escrituras como modelos de costumbres y formas de vida en una constante búsqueda de la experiencia religiosa.¹²⁵ Según Alain Musset, para el caso americano, la obra *De regimine principum* inspiró directamente las Nuevas Ordenanzas de 1573, mismas que, entre otras cosas, guiaban los esquemas que habían de seguir las ciudades para ser fundadas. La mayoría de las veces las instrucciones fueron de poca ayuda, pues “las recomendaciones hechas mil o dos mil años antes por médicos, filósofos o ingenieros que no tenían ningún conocimiento de las particularidades del clima tropical ni de la violencia de los fenómenos volcánicos” que con frecuencia ocurrían en las tierras recién descubiertas.¹²⁶

La congregación es la forma que se adopta en el cristianismo para vivir en comunidad regida por preceptos clásicos y religiosos, un factor determinante es que quienes se congregan lo hacen por voluntad y deseo de pertenecer a una corporación. A diferencia, la reducción es un recurso utilizado en América, a través del cual se decide imponer un estilo de vida a los indios del Nuevo Mundo; es así que el primer paso de la reducción es modificar la relación de los habitantes con el espacio. La diferencia entre congregar y reducir es pequeña puesto que la finalidad de ambas es la misma, sin embargo, mencionar a San Francisco Acámbaro como una congregación y no como una reducción tiene implícitas connotaciones de cooperación de parte los indios.

En un documento fechado el 19 de enero de 1594, se pide al virrey que ampare a los naturales de Acámbaro del despojo de las tierras que ellos habitaban y cultivaban desde antes de la congregación de San Francisco Acámbaro –hecha un año antes por Nuño de Chávez y Juan Pacheco de Bocanegra. Se enlista a los pueblos de Tacámbaro, San Francisco Chamacuero, Guauaparo, Guacaquao, Pirecoguaroneo, San Agustín, San Juan, San Gerónimo, San Pedro, San Miguel, San Miguel Tariratao, Urireo, San Juan Tepacua, Santa María Cundenbaro, Puribao y Santa Catalina. En el texto se menciona que los indios no querían congregarse y abandonar sus terrenos por temor a que les

¹²⁵ La síntesis tomista del pensamiento antiguo también estuvo marcada por la lectura de autores como Cicerón y San Agustín, en Almeyda Sarmiento, “Aristóteles y Tomás de Aquino: un análisis en torno a la polis y la res publica”.

¹²⁶ Musset, *Ciudades nómadas del nuevo mundo*, 100.



Fig. 16. Detalle. Pintura de Guacao, Maya y Cuyasco (1595). Tierras, AGN.



Fig. 17. Detalle. Casas a dos aguas. Pintura de Acámbaro (1579). Papel, 31 x 43.6 cm. Tierras 2809, 2da pte. Exp. 27, AGN.

quiten lo que por derecho de antigüedad les pertenece: sus tierras. No es casualidad que el nombre de los pueblos coincidan con los localizados en la pintura de la Relación geográfica de 1580 y que la fecha en la que se emitió el documento sea contemporánea a las fechas del auge del repartimiento de tierras en la zona de las que hablaré en la siguiente sección.¹²⁷

En América, para fundar una ciudad se necesitaba hacer una reducción. Las reducciones (o también llamadas doctrinas) eran una estrategia principalmente religiosa utilizada en el Nuevo Mundo en la que se obligaba a los indios a vivir a la manera cristiana. Esto significaba en un sitio diseñado con traza y arquitecturas que promovían los valores cristianos. Muy comúnmente, la representación de la iglesia –centro de la vida cristiana y social– equivale o sustituye a todo un pueblo en la imagen. A pesar de que la construcción religiosa es consecuencia de un avanzado proceso de evangelización, dentro de la diversidad de edificaciones que se pueden apreciar también hay estructuras habitacionales.

Para la arquitectura habitacional que domina la experiencia en el paisaje novohispano y que, por lo tanto, está presente en las pinturas, se detectan dos tradiciones constructivas: la castellana y la andaluza. Las casas a dos aguas, es decir a la manera castellana, fueron un modelo importado del norte de la península, ideal para climas lluviosos o nevados (fig. 17). Las casas con terraza, también llamadas a la manera andaluza, fueron especialmente frecuentes en la Nueva España. Según Martha Fernández, el uso de azoteas enladrilladas en las casas fue exportado de la herencia musulmana de Andalucía.¹²⁸

Estas imágenes responden a un traslado de referentes producto de un imaginario europeo, así como a un trabajo de observación del entorno a partir de la experiencia de quien elaboró dichas imágenes. Sin embargo, la reorganización espacial no solamente intentaba cambiar las formas de vida y costumbres, sino además reestructurar el decoro familiar, fue así que los cuartos se volvieron pequeños, para familias nucleares, con una única puerta que daba a la calle, para ser sometidos a vigilancia pública. Así mismo

¹²⁷ Indios, vol. 6 1ra parte, exp. 711.

¹²⁸ A diferencia de la tradición musulmana en donde las azoteas fueron un espacio exclusivamente femenino, en la Nueva España el uso de las azoteas fue más bien recreativo y de socialización familiar. Ver “De puertas adentro: la casa habitación” en Martha Fernández, *Historia de la vida cotidiana en México II: La ciudad barroca* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 52–54.

dentro del espacio se ordenaba separar a los padres de los hijos, pues estos no debían ver las indecencias que los padres cometían.¹²⁹

La iglesia y la traza visualmente describen orden, pero no cualquier orden, un orden en el marco de lo espiritual que según las autoridades de la época, sería transmitido de lo material a lo incorpóreo. O al menos así era para las autoridades receptoras a quienes iban dirigidas las *pinturas*. El ordenamiento según la arquitectura y la traza hacía de Acámbaro un lugar fácil de administrar al mismo tiempo en el que bajo una visión providencialista los indios tenían la posibilidad de convertirse en cristianos y ganar la salvación. Entonces tenemos que por un lado la traza al interior de Acámbaro sirve para remarcar las tensiones políticas entre otomíes y tarascos, pero por otro lado, para las autoridades regias la traza no era más que una confirmación de las buenas y bien ejecutadas labores de conquista.

3. EL USO DE LAS TIERRAS: LA INTERVENCIÓN DEL GANADO

3.1 La concepción de la naturaleza en la Antigüedad

¿De qué manera se percibía la geografía y se organizaba el espacio desde la tradición occidental? ¿Cómo se trasladó esa selección y jerarquización en pinturas cartográficas? Para ello hay que indagar las raíces del urbanismo occidental con el que se intervenía el espacio natural para convertirlo en un emplazamiento adecuado para la vida cristiana. La noción del cosmos resulta útil para comprender la creación de determinados géneros de cartografías y cosmografías e, incluso, para acercarnos a la idea del espacio durante la Edad Media. Sin embargo, el concepto es tan amplio que necesita matices para esclarecer la relación entre la representación y lo representado.

El concepto griego de cosmos (*κόσμος*) se traduce como universo, mundo, tierra y cielo. Al mismo tiempo denota orden y organización: “el universo era para los griegos ante todo un universo ordenado, donde reinaba la armonía (ley, orden y justa proporción)”.¹³⁰ Platón contribuyó a extender la idea de un cosmos como una totalidad estable y en equilibrio. El *Timeo o de la naturaleza* desarrolla su doctrina física y reflexiona sobre el universo y su constitución. Este texto concibe al mundo como una creación del

¹²⁹ Cummins, “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio”, 175–78.

¹³⁰ Almeyda Sarmiento, “Aristóteles y Tomás de Aquino: un análisis en torno a la polis y la res publica”, 35–58.

Demiurgo que, en la medida que la materia lo permite, replica el orden y la estabilidad que tiene el universo. Es decir, por definición es eterno e inmutable; esto es importante porque a lo largo de sus escritos, Platón admite todo aquello existente como obra divina.¹³¹ En este sentido el texto es “una forma de comprender la investigación acerca de la naturaleza como una actividad mediada por la incognoscibilidad y el socorro divino”.¹³² Este argumento resultó muy conveniente para la justificación del universo dentro del cristianismo.

Con base en el concepto de cosmos se puede entender cómo, durante los siglos posteriores, las imágenes cartográficas funcionaron como réplicas –a escala– de la idea del cosmos. Es decir, se recreaba un microcosmos a modo de imagen ordenadora que imitaba al macrocosmos. Los dibujos cartográficos suelen representar fragmentos de la naturaleza –la parte del cosmos a la que, según Platón, nos dan acceso los sentidos– y, a su vez, la representación es sesgada por las nociones culturales que implica el concepto. Por ello, para juzgar las decisiones tomadas en la elaboración de pinturas novohispanas es inevitable pensar en la idea de naturaleza heredada del Viejo Mundo.

Los colores ocre y cafés, presentes por todo el plano, recalcan la altitud y rocosidad de los cerros que se encuentran en todas direcciones. Por otro lado, el verde olivo acumulado en la parte superior, disperso en las líneas onduladas en el borde izquierdo y sobre algunas colinas, enfatiza la boscosidad de la que tanto se habla en las descripciones. En la Relación se afirma: “hay un género de arboleda silvestre que hace un gran boscaje que llaman mezquite, el cual da una fruta suave en sus vainas a forma de algarrobas [...]. Hay montes de robles y pinos de donde se sacan maderas para edificios. Y así mismo se sacan de las arboledas que están en [los] ríos de Apaseo y Acanbaro, que son sabinos muy grandes”.¹³³ En efecto, la pintura tiene la intención de crear profundidad con el uso de sombras en los cerros, la cual se aprecia en la parte superior de la imagen con la superposición de árboles y de relieves en lo que en la

¹³¹ Todo ello, claro, atravesado por su teoría del conocimiento, en la cual solo alcanzamos a conocer recuerdos o reminiscencias de lo real, en otras palabras, sólo podemos conocer evocaciones sensibles del cosmos. Según Eliade, Platón se torna importante porque es la conexión para entender el espacio como algo ordenado (o sagrado) en contraposición a algo caótico (o profano); así mismo, al entender el universo (o lo natural) como obra divina se sustenta la idea del hombre antiguos como *Homo religiosus*. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama-Punto Omega, 1981).

¹³² Ana María Minecan, “Recepción de la física de Aristóteles por Tomás de Aquino: Finitud, necesidad, vacío, unicidad del mundo y eternidad del universo. Tesis doctoral.” (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 107.

¹³³ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 314. Pregunta 21-22.

actualidad es la Reserva Natural Cerro del Toro y al cual regresaré más adelante en la pintura de 1623, donde se le representa con mayor detalle.

3.2 Las mercedes reales

La pintura de Acámbaro de 1579 (fig. 18), la más antigua que he logrado identificar, fue elaborada con motivo de una solicitud presentada por Pedro Guerrero para una merced de dos caballerías en términos del pueblo de Acámbaro. La pintura es excepcionalmente diferente a todo el corpus debido a la arquitectura idealizada que representa. En ella, la iglesia de Acámbaro y otras edificaciones recuerdan castillos medievales, con almenas y torres circulares, poco comunes en América. La imagen se despliega verticalmente, en el costado izquierdo hay una hilera de árboles, muy detallados con trazos finos. Así mismo, diversos cuerpos de agua como ríos y lagunas aparecen en el plano. Llama mi atención el perfil rocoso de las montañas y cerros, pero sobre todo, que en el camino principal –pegado del lado derecho de la imagen– se observan huellas de pies, comunes en la iconografía mesoamericana

El texto menciona que el sitio que se pide está en “unas tierras en un llano escombrado cercado todo de árboles pinales por ensima de de [sic] una fuente de agua en tierras baldías que no han sido sembradas están sin perjuicio de los naturales y desde donde se señalaron las caballerías hay al pueblo de Acámbaro dos leguas en todo ello no hay sementeras de indios ni de otra persona”.¹³⁴ La descripción es clara, el terreno está vacío y su concesión no afecta a nadie. Esta idea se refuerza con las decenas de glosas sobre la imagen que mencionan en repetidas ocasiones que los terrenos circundantes se encuentran baldíos. Se insiste además en las distancias entre las caballerías solicitadas y las sementeras de los indios u otros pueblos: una legua, tres cuartos de legua, un tiro de ballesta.

En el caso de esta imagen, la retórica juega un papel importante para la concesión de la tierra. Además, considerando la percepción de la geografía como un espacio novel, sumado a la iconografía y la técnica, fácilmente se puede pensar que es obra de un europeo, aunque es una atribución que no se puede afirmar.

La pintura de Acámbaro y Chupícuaro (fig. 19), trazado en 1623 y con medidas de 43 x 61 cm, corresponde a una merced solicitada por don Juan de Sotomayor y fue elaborado

¹³⁴ AGN, Tierras 2809, 2da parte, exp. 13.

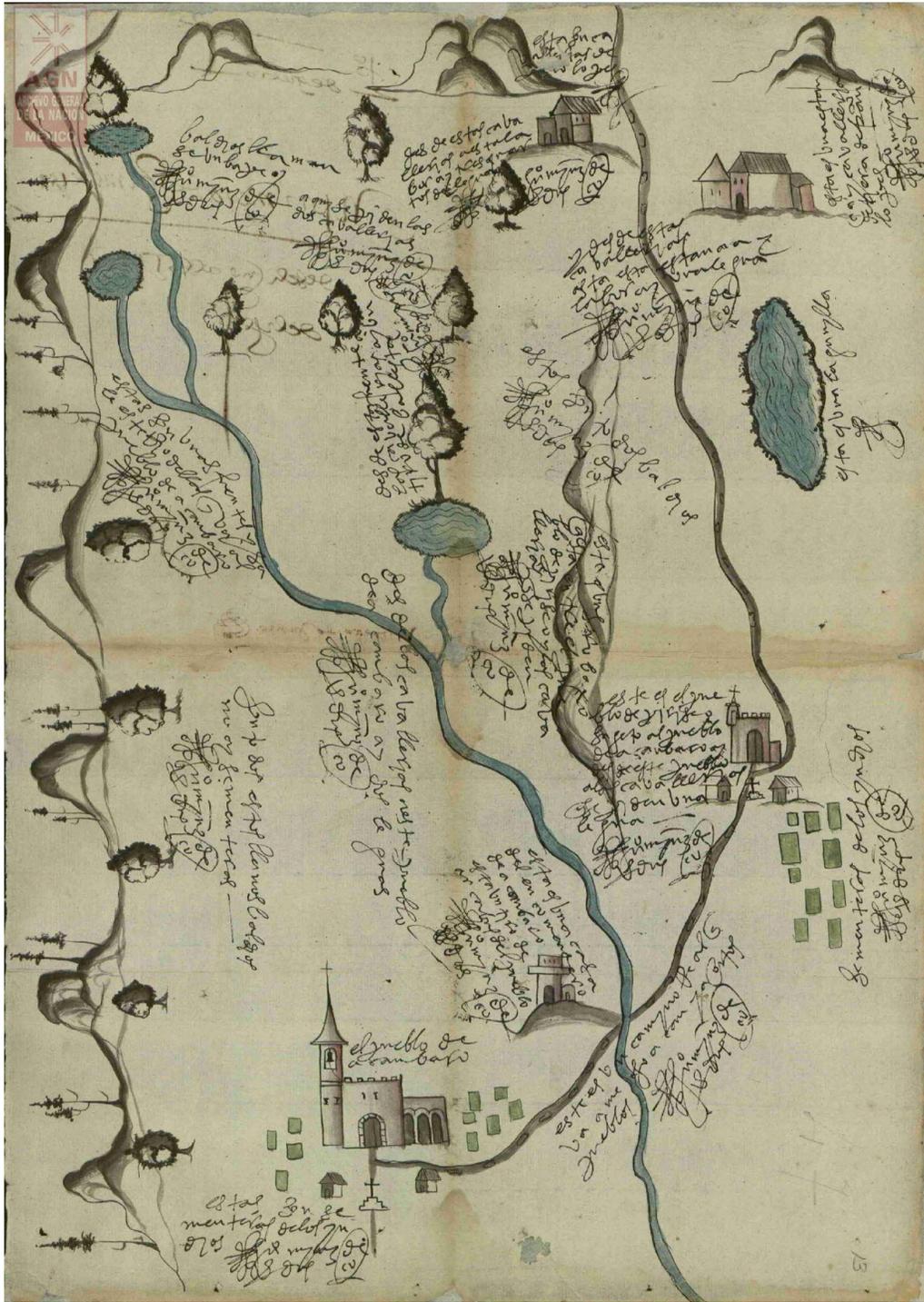


Fig. 18. Pintura de Acámbaro (1579). Papel, 31 x 43.6 cm. Tierras 2809, 2da pte. Exp. 27, AGN.



Fig. 19. Pintura de Acámbaro y Chupícuaro (1623). Papel 43 x 61 cm. Tierras 3627, AGN.

por Juan de Arauz, teniente de alcalde mayor. La materialidad del objeto da testimonio de su vida como instrumento administrativo que precisaba ser transportado y almacenado. A pesar de estar bien conservado, se aprecian sombras y grietas que trazan dos líneas horizontales y cuatro verticales, huella de los múltiples dobleces a los que fue sometido. Además de las pinceladas irregulares de color que indican vegetación, en el costado izquierdo de la imagen hay una serie de manchas marrones particulares. Estas no parecen haber sido intencionales, sino el resultado de algún accidente en el tiempo. A diferencia de aquellas que simulan bosque, la falta de ritmo y orden en estas marcas, así como su presencia inconexa en distintas partes del lienzo confirman esta teoría.

La pintura de 1623 destaca la detallada orografía que se extiende a manera de montañas que sobresalen en la parte superior gracias a la intensidad del oscuro trazo. El río Lerma, identificado en la pintura como “Río Grande que llaman de Toluca”, atraviesa horizontalmente el plano y divide su tercio inferior. Al sur del río, se distingue el convento de Acámbaro representado con una torre almenada, fachada de cantería y portería con dos arcos. A diferencia de la pintura de 1616, aquí la cuadrícula de la traza se nos muestra más esquemática. Las calles están dispuestas frente al convento que, a su vez, guarda relación con el cerro del Toro al este. Por la orientación de la descripción visual al norte, el pueblo y el convento se representan de costado.

Muchas de las cartografías novohispanas que he analizado son producto de solicitud de mercedes, por lo tanto, es común que en ellas se indique la ubicación de las estancias para ganado y tierras de cultivo. En la descripción de Vargas Valadés se menciona “entre los dichos dos ríos de Acámbaro y Apaseo [hay] algunas estancias de vacas [y] yeguas, habrá [en] ellas más de cien mil, que se apacientan entre los dichos dos ríos”.¹³⁵ En la imagen de 1580 las cien mil vacas son representadas con una sola vaca, un elemento compositivo que podría pasar desapercibido, pero que quien realizó la imagen decidió incluirlo porque seguramente era un tópico que afectaba el paisaje y la cotidianidad de la zona. En los siguientes casos, los sitios para ganado se marcan con corrales cercados, como sucede en la pintura de Acámbaro de 1616 (fig. 12). En cuanto a las tierras de cultivo, se representan normalmente como fragmentos cuadrados de color verde. Estos modelos de delimitación y ordenación del campo fueron

¹³⁵ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 313. Pregunta 19.

parcialmente importados del Viejo Mundo y contribuyen una vez más a la administración del territorio.

Hay que remarcar que, previo a la conquista, las sociedades indígenas hacían uso pleno del territorio fértil, pues la agricultura como actividad central estaba ligada al comercio, la guerra y el pago de tributos. Es decir, se trataba de un paisaje intervenido, que ya estaba moldeado según los cultivos, las técnicas y las rutas comerciales que facilitaban el transporte de una gran variedad de productos. Así que, si bien es correcto pensar que la conquista conllevó una nueva –y ajena– forma de gestión territorial, esta no fue la primera.

Hay varios casos en donde aparece la nueva fauna introducida a América. En vez de conejos, coyotes, serpientes y venados, se presentan borregos, vacas, yeguas y caballos. Ya mucho se ha dicho sobre la implicación económica de estos animales, principalmente como bestias de carga para el transporte de mercancía, sustituyendo así la labor de los cargadores indígenas cuyo sistema fue quedando obsoleto; se ha hablado del papel de estos animales en el desarrollo de la minería, la metalurgia y por supuesto sus consecuencias en el cambio de dieta americana. Es el caso, por ejemplo, de los borregos que aparecen en la pintura de Tarímbaro (fig. 20), reunidos justo fuera del corral. La importación de estos animales a la Nueva España supuso eventualmente el posicionamiento de los textiles de lana dentro de los mercados locales en competencia con el algodón.

Un caso similar lo presenta la pintura de Tarandáquaro de 1614, donde aparece un hombre con una carreta jalada por dos bueyes (fig. 21). Esta técnica de trabajo de la tierra fue traída por los conquistadores. Ya desde 1531 se tiene noticia de la incorporación de la yunta para tirar vehículos.¹³⁶ Pero además de ello, la forma particular de representar la escena ya estaba estandarizada como se puede observar en el manuscrito “Las muy ricas horas del duque de Berry”, (fig. 22) e incluso en un ejemplo mucho más antiguo como el mosaico del mausoleo de Santa Constanza en Roma del siglo IV. Quien elaboró la pintura de Tarandáquaro tuvo un alto grado de detalle en la imagen, como se aprecia en la vara que sostiene el hombre sobre su hombro, misma que parece ser recurrente en el motivo iconográfico. Además, el dibujante tenía

¹³⁶“Medio ambiente y colonización animal” en Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*, 44.

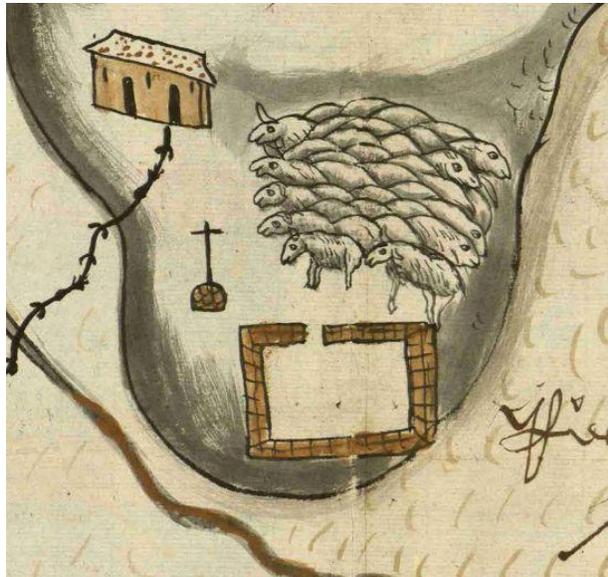


Fig. 20. Detalle borregos. Pintura de Tarímbaro y Valladolid (1587). Papel, 31 x 44 cm. Tierras 2721, exp. 37, AGN.

Fig. 21. Detalle. Pintura de Tarandáquaro (1614). Papel, 32 x 44 cm. Tierras 2680, exp. 29, AGN.

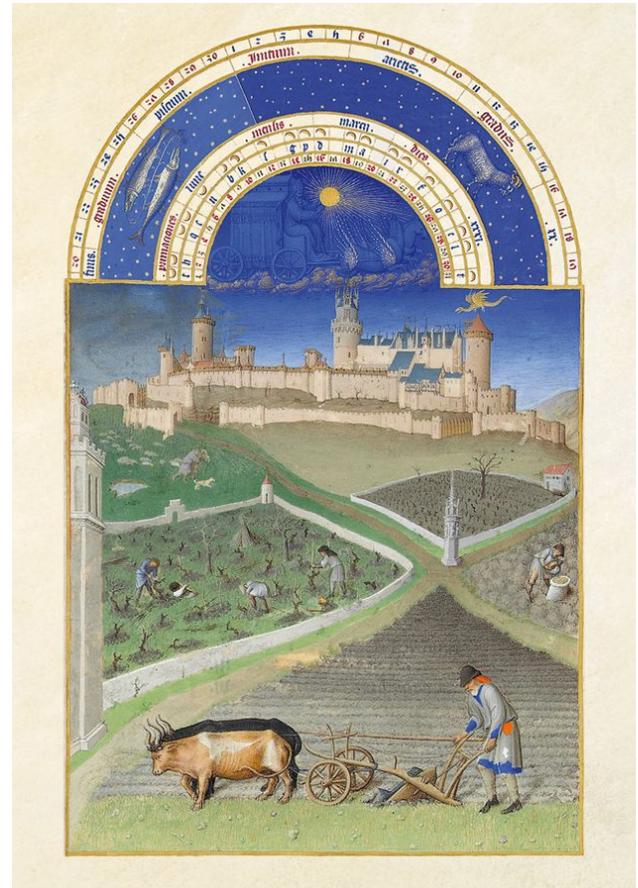


Fig. 22. Marzo. Las muy ricas horas del duque de Berry. (ca.1410) MS65 f.3v

conocimientos de perspectiva para retratar los bueyes uno justo detrás del otro, y ambos detrás de una colina.

La introducción de fauna al Nuevo Mundo inevitablemente trajo consigo modificaciones en el paisaje que tiene repercusiones hasta la actualidad. En América hubo un impulso de la ganadería en gran medida por dos razones, la primera es que gracias a las epidemias, guerra y explotación hubo falta de mano de obra, principalmente para el trabajo de transporte minero, la segunda razón es que el comercio de diversas mercancías ya era redituable. Hernán Cortés fue uno de los primeros en tener haciendas ganaderas en las inmediaciones de Michoacán y Tehuantepec.¹³⁷

En Acámbaro, a lo largo de 80 años se concedieron numerosas mercedes. El territorio se seccionó y repartió de tal manera que, de la noche a la mañana, los viejos habitantes de la zona tuvieron que acostumbrarse a la presencia de estos animales pastando en unas praderas que nunca antes habían sido pisadas por animales tan grandes. Como señala Marta Marín, “este fenómeno provocó un gran desconcierto entre la población indígena, que observó cómo en un lapso breve multitud de bestias se desplazaban con entera libertad por caminos, montes y áreas de cultivo”.¹³⁸ Un ejemplo muy estudiado de los efectos ambientales y de modificación del paisaje es el valle del Mezquital, que en un lapso de 60 años pasó de tener una zona ganadera del 2.6% al 61.4% de ocupación.¹³⁹ En Acámbaro pasó algo similar, por lo que probablemente no tenemos las herramientas para poder conocer sus paisajes originales.

Una revisión documental de las concesiones de mercedes en Acámbaro, revela que entre 1550 y 1620 se otorgaron 123 mercedes de tierras, dentro de las que se solicitaban 110 estancias –entre ganado mayor y menor– y 203 caballerías. Más de la mitad de las solicitudes se hicieron entre 1589 y 1595, es decir, en tan solo seis años, teniendo el pico más alto en 1592, con la concesión de 17 estancias y 28 caballerías. Para dimensionar un poco la cantidad de terreno otorgado, una caballería equivalía a 43

¹³⁷ “Medio ambiente y colonización animal” en Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*, 47.

¹³⁸ “Medio ambiente y colonización animal” en Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*, 50.

¹³⁹ “Medio ambiente y colonización animal” en Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*, 51.

hectáreas, mientras que una estancia de ganado menor a 780 hectáreas. Finalmente, la estancia para ganado mayor correspondía a 1755 hectáreas.¹⁴⁰

Si observamos la pintura de 1623, la geografía que vemos representada se concibe aquí como un territorio destinado a la producción agrícola y ganadera, mientras que los pueblos se han convertido en deseable mano de obra. En la esquina superior izquierda se encuentra el pueblo de Parácuaro, otorgado como estancia a López de Soria. A la derecha, en la ribera del río, se ubica el pueblo de Chupícuaro. En las glosas se indican además otras tantas estancias pertenecientes a Lorenzo Guerra, Juan de Herrera y Gabriel López, pero destaca por su número las cuatro estancias que se anotan como pertenecientes al solicitante, don Juan de Sotomayor.¹⁴¹

Los archivos están llenos de quejas de los indios sobre la destrucción de tierras de cultivo por parte de estos animales.¹⁴² La repartición acelerada de mercedes contrasta con la política de las primeras décadas, cuando se mandaba:

No consientan que los españoles [se] hagan dueños [de] los solares. Y como en las demás tierras de ganado mayor, potreros o sitios que les pertenece a la congregación pueblos de villas, ciudades de indios de esta Nueva España, que gocen las tierras a los dichos caciques y principales de los pueblos de la Provincia de Xilotepeque, el nuevo reino de Galicia, que ganó estas tierras.¹⁴³

En efecto, si comparamos esta política con una de las pinturas de Acámbaro más antiguas que se conocen, los cambios en la retórica del espacio es notoriamente distinta.

3.3 Naturaleza saludable

La Relación geográfica menciona entre las características generales del lugar que: “el temperamento es templado que toca más caliente que en frío y su calidad generalmente es seco, aunque en algunas partes –por causa de los ríos grandes que por esta dicha provincia pasan– hay alguna humedad”. Además, sobre la fertilidad de la tierra anota:

¹⁴⁰ Lefebvre, “Los procesos de colonización agropecuaria de la región de Acámbaro-Maravatío durante el siglo XVI”.

¹⁴¹ AGN, Tierras vol. 3627, f. 182

¹⁴² A pesar de que las ordenanzas indicaban que no se fundara ni se asignara estancia donde se hiciese perjuicio a los indios, tristemente esta fue una situación muy común, a pesar quienes se opusieron y defendieron legalmente sin mucho éxito. Para ahondar en el tema de disputas de tierras ver Ana Pulido Rull, *Mapping Indigenous Land: Native Land Grants in Colonial new Spain*, 185.

¹⁴³ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 322–23.

“Es muy fértil, así de muchos y muy buenos pastos para todos los géneros de ganados, como de trigo, cebada, maíz, frutas de España y otras semillas de la tierra con que los naturales se sustentan, de manera que de mantenimientos es muy abundosa”.¹⁴⁴ Pero ¿por qué eligieron este lugar para congregarse y no otro? Una primera respuesta la brinda la percepción sobre geografía y el clima, cuyo temple coincidía con lo recomendado por los Antiguos.

Mientras que los otomíes precortesianos prefirieron habitar en las laderas de los cerros, el valle de Acámbaro pareció a los conquistadores un espacio ideal para la fundación del pueblo colonial. Poseía un llano por el cual corrían buenos vientos y buenas tierras tanto para el cultivo como para el ganado. Además, gozaba de la cercanía a fuentes de agua, por lo que era el lugar perfecto para fundar un pueblo según la tradición de las ciudades europeas.

Hipócrates, considerado el padre de la medicina, fue un sabio de la antigua Grecia contemporáneo a Platón quien en su obra *Sobre los aires, aguas y lugares* planteó los fundamentos de la teoría sobre la influencia que tiene el medio ambiente, la geografía y el clima en la constitución física de las personas y el carácter de los pueblos. Por ejemplo, en la comparación entre Asia y Europa menciona que

Respecto a la indolencia y cobardía de sus habitantes, y, concretamente, de que los asiáticos sean menos belicosos que los europeos y de carácter más pacífico, los responsables son, sobre todo, las estaciones, porque no ocasionan grandes cambios, ni en calor ni en frío, sino que son parecidas. Efectivamente, no se producen conmociones de la mente ni perturbación violenta del cuerpo, motivos por los que es natural que el carácter se vuelva rudo y tenga un componente mayor de irreflexión y apasionamiento que cuando está siempre en las mismas circunstancias. Los cambios en todos los aspectos son, en efecto, los que despiertan la inteligencia del hombre y no le permiten estar inactivo. Por ese motivo me parece a mí que carece de vigor el pueblo asiático.¹⁴⁵

Hipócrates aplica en su medicina las nociones de la naturaleza griega, como la integración de elementos sociales y ambientales, los cuales intervienen directamente en

¹⁴⁴ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 308. Pregunta 4.

¹⁴⁵ Manuel Ordoñez, “Hipócrates”, en *Historiografía de la Antigüedad Clásica. Antología de textos*. (México: UNAM- FES Acatlán, 2010), 66–78.

la salud y temperamento de los habitantes de determinados lugares. Cualidades como la estatura, la valentía, la fuerza, lo salvaje, etc, estaban íntimamente ligados a la humedad, el frío, la orografía, la lluvia, la sequía, el viento, etc. Los textos hipocráticos se mantuvieron vigentes durante siglos; fueron consultados y aplicados por autoridades virreinales en su toma de decisiones en cuanto a la ubicación de las fundaciones.¹⁴⁶ Alain Musset, en el estudio de la fundación y traslado de las primeras ciudades americanas, aclara sobre la selección de tierras de los primeros conquistadores:

Para esos hombres inexpertos, los paisajes eran engañosos. Las regiones cubiertas por una vegetación exuberante se revelaban con el uso poco propicias para la agricultura, al menos para la de los productos importados de Europa, como el trigo, cuyo consumo permitía establecer una verdadera frontera simbólica, social y cultural entre los vencedores y los vencidos. En las tierras tropicales, la alternancia entre la estación seca y la húmeda dejaba perplejos a los conquistadores: de una temporada a otra, un sitio que correspondía perfectamente a las directrices de la Corona y cuyos habitantes se creían satisfechos podía rebelarse contrario a las recomendaciones de la medicina hipocrática. La lluvia, la humedad, el moho, las enfermedades y los mosquitos se aliaban contra los españoles para obligarlos a retirarse. En el peor de los casos, la naturaleza se valía de argumentos más brutales para lograr sus fines. Según mis cálculos, más de 30 asentamientos fueron trasladados durante la época de la colonia por causa de un desastre natural (inundaciones, erupciones volcánicas y, sobre todo, terremotos).¹⁴⁷

Podríamos decir que Acámbaro fue un caso de éxito en la elección del terreno, sin embargo, como más adelante veremos, el discurso del paisaje cambia según los intereses de quien describe.

El concepto más cercano que tenían los antiguos para referirse a la naturaleza es la física (*φυσικός*) misma que era entendida como “la ciencia de los principios más generales para el estudio de la naturaleza”, atendiendo a “diversas manifestaciones,

¹⁴⁶ Hay que recordar que los clásicos como Hipócrates, Aristóteles, Vitruvio, Boecio, etc. fueron reinterpretados por pensadores escolásticos como santo Tomás de Aquino, Francisco de Vitoria, además de importantes obras como el Código de las siete partidas de Alfonso El Sabio, el *Ordenamiento de Alcalá* (1348) por Alfonso XI de Castilla, o el urbanista Rodrigo Sánchez de Arévalo con su *Suma de la política que habla como deven ser fundadas e edificadas las Cidades e villas...* (1454). Cfr. María Isabel Navarro Segura, “Las fundaciones de ciudades y el pensamiento urbanístico hispano en la Era del Descubrimiento”, *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, agosto de 2006.

¹⁴⁷ Musset, *Ciudades nómadas del nuevo mundo*, 212–13.

desde los seres vivos y el hombre, hasta los fenómenos atmosféricos y los astros del cielo”.¹⁴⁸ Esta idea de naturaleza llegaría de manera indirecta al Nuevo Mundo a través del cuestionario de las Relaciones Geográficas de Indias. Por ejemplo, hay preguntas que indagan en el clima, el temperamento, la altura, la relación con el polo, las aguas y los aires: “[hacer saber] con todas las demás cosas notables en naturaleza, y efectos del suelo, aire, y cielo, que en cualquiera parte hubiere y fueran dignas de ser sabidas”.¹⁴⁹

3.3.1 Naturaleza como creación divina y medio para conocer a Dios

La obra de Aristóteles fue, por siglos, autoridad en el tema. En su libro *Filosofía natural* o simplemente *Física* se establecieron las bases del objeto y estudio de la ciencia moderna. Sin duda, es interesante advertir la transformación de la idea de naturaleza usada en la Antigüedad, misma que permeó con fuerza en el pensamiento europeo hasta entrada la época moderna a partir de conceptos como ciencia y conocimiento. En su *Filosofía natural*, Aristóteles desarrolla una idea que atraviesa toda su obra: la naturaleza como un principio de movimiento. Así mismo, al centro de toda su teoría está la materia, cuya idea que retoma de los presocráticos que afirmaban que “la materia se origina de la mezcla de cuatro propiedades fundamentales: caliente, frío, húmedo y seco”.¹⁵⁰ Su teoría se entrelazó con la de Empédocles, quien recuperó la teoría de las cuatro sustancias universales: fuego, aire, agua y tierra, añadiendo el éter como cuerpo primero o *quinta essentia*, ubicada en la última esfera celeste.¹⁵¹ De hecho, uno de los aportes más influyentes para el cristianismo occidental fue la explicación del *Primum mobile* o primer motor de la octava esfera.¹⁵²

La naturaleza (derivada del latín *natura*) se entiende durante la Edad Media como el conjunto de fenómenos cosmográficos, geográficos y maravillosos que dan testimonio de la existencia de Dios. El pensamiento medieval, como es de conocimiento popular, estaba fuertemente arraigado al campo de lo espiritual. La naturaleza era vista como creación divina y, al mismo tiempo, como un medio a través del cual se puede llegar a conocer a Dios. San Isidoro de Sevilla dice que “la naturaleza debe su nombre a ser ella la que hace nacer las cosas. Es, por lo tanto, lo que tiene capacidad de engendrar y dar

¹⁴⁸ Guillermo R. de Echandía, “Introducción”, en Aristóteles, *Física* (Madrid: Gredos, 1995), 7–8.

¹⁴⁹ Ochoa Serrano, *El gran Michoacán*, 2017, 77. Pregunta 49 del cuestionario.

¹⁵⁰ Ordoñez, “Aristóteles”, 564.

¹⁵¹ Miguel Candel, “Estudio introductorio” en Aristóteles *Metafísica* (España: Gredos, 2011), XXX.

¹⁵² Musset, *Ciudades nómadas del nuevo mundo*, 36.

vida. Hay quienes han afirmado que la naturaleza es Dios, por quien todo ha sido creado y existe”.¹⁵³

La naturaleza seguía un orden divino, estaba organizada y gobernada por un poder superior que equilibraba todo lo existente. Un salto importante entre la alta y baja Edad Media fue pasar de ser un sistema de símbolos para alcanzar la verdad, a convertirse también en objeto de estudio de las leyes y ciencias naturales; lo que dio como resultado un estudio de la naturaleza donde los límites de lo natural y sobrenatural, de lo sagrado y maravilloso, eran difusos. La idea de naturaleza durante la Edad Media “no puede ser comprendida sólo como los fenómenos físicos y la vida natural que componen el orden del mundo y la creación, sino que también hay que tener en cuenta la fuerza espiritual y trascendental que configura la totalidad del cosmos”.¹⁵⁴

3.3.2 Orografía

De las imágenes analizadas, la pintura de 1579 es el que representa con mayor detalle la orografía del valle. En la Relación geográfica se menciona sobre ello:

Esta dicha provincia es muy larga y en ella, por muchas partes, la atraviesan por muchas cordilleras de sierras que corren unas del este-oeste y otras norte-sur. Y entre estas sierras hay muchos llanos y valles, como está dicho, y las serranías más principales es una que corre norte-sur, que llaman las sierras de Agustín por estar cerca de ellas asentado un pueblo que se dice Agustín.¹⁵⁵

Casi dos tercios de la imagen se dedican a la descripción de los elementos naturales, dicha proporción subraya la importancia geográfica que el artista quiso hacer notar al espectador. A partir de la mezcla de colores en distintas tonalidades de verdes y cafés, el pintor logra efectos de profundidad y enfatiza en lo alto de las montañas las sombras del abundante follaje. Asimismo, sobrepone las colinas produciendo un punto de fuga en la parte superior, que siguiendo la línea roja indica el camino a Celaya. La imagen marca este elemento como Serranía de Agustín la cual hasta la fecha es un punto destacable en el espacio.

¹⁵³ Agustín de Hipona, *Etimologías*, Libro XI, 1,1.

¹⁵⁴ Pablo Castro Hernández, “La naturaleza y el mundo en la Edad Media: perspectivas teológicas, cosmológicas y maravillosas. Una revisión conceptual e historiográfica”, *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, 2015, 5.

¹⁵⁵ Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 312. Pregunta 18.

El segundo conjunto montañoso que resalta a un costado del pueblo de Acámbaro y que tiene un tratamiento similar a las Serranías de Agustín corresponde a la actual Reserva Natural Cerro del Toro, ubicada justo detrás del Templo del Hospital (fig. 23, 24 y 25). Con su particular forma recortada se volvió una constante dentro de las representaciones y es, junto con la iglesia, un ancla visual del espacio bidimensional, pues permite la orientación del espectador. Finalmente, la tercera montaña en la imagen, misma que ya no tiene aplicaciones en verde, lleva escrita la inscripción de Cerro de Tiamo, que a decir por lo poco acentuado de la cima en comparación a otros elementos, podría ser uno de los cerritos que marcaba el emplazamiento de los chichimecas al norte del río. Hay algunos otros relieves mucho más tenues dispersos en la pintura que en contraste con la solidez de los tres primeros, parecen ser colinas de poca importancia.

Las montañas suelen ser el punto de referencia u orientación dentro de los planos. En el caso de las figuras de Michoacán, identifiqué dos arquetipos de formas de cerros, el primero de ellos es la que da prioridad a las siluetas: es decir una delgada línea curva que destaca la forma básica de un cerro, como ejemplo están la pintura de Acámbaro de 1579 (fig. 26). Dentro de este tipo de cerros hay un subgrupo que he denominado de “tipo pastel” por su forma voluminosa y énfasis en la rocosidad en la parte inferior (fig. 27 y 28). Entre ellos se encuentran el cerro del Toro, contiguo al pueblo de Acámbaro que aparece en las pinturas de 1580 y 1594. El segundo tipo es aquel que da prioridad a la vegetación: es decir, a partir del uso de sombras y la saturación del color, se crea el efecto de un bosque frondoso en donde el contorno del cerro pasa a segundo lugar y la atención recae en la superficie (fig. 29 y 30).¹⁵⁶ Algunos ejemplos son la pintura de Acámbaro de 1616 y la de Chupícuaro de 1623.

En muchos de los dibujos cartográficos novohispanos, la montaña se mezcla con la tradición prehispánica del *altépetl*, pero aquí me gustaría introducir una discusión que refuerza el argumento sobre por qué es necesario descartar la noción de estilo dentro de estos objetos. De las raíces náhuatl *atl-* agua y *tepetl-* cerro (montaña de agua, plural:

¹⁵⁶ Los dos primeros tipos de cerros responden respectivamente a lo que Wölfflin llamó lo lineal y lo pictórico. Lo lineal ve líneas y lo pictórico ve manchas. “El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos, todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto [...] Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas.” Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), 30.



Fig. 23. Vista de Acámbaro desde el Cerro del Toro. Fotografía digital Karla Téllez.



Fig. 24. Cerro del Toro visto desde las vías del tren, a un lado del Río Lerma. Fotografía digital Karla Téllez.



Fig. 25. Vista desde el Cerro del Toro donde se alcanza a ver el Cerro del Chivo. Fotografía digital Karla Téllez.

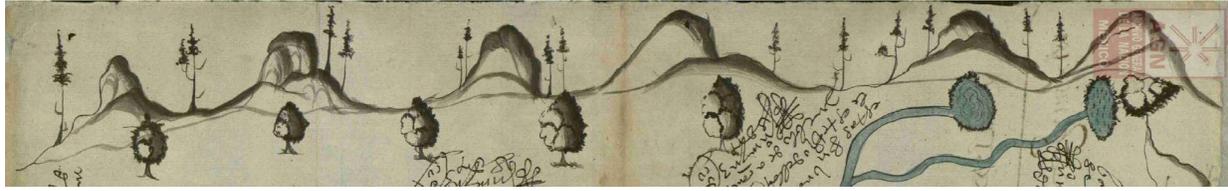


Fig. 26. Detalle. Pintura de Acámbaro (1579), Tierras, AGN.

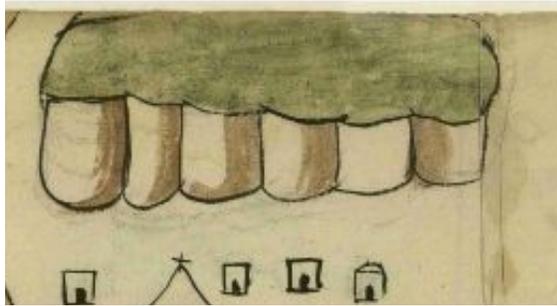


Fig. 27. Detalle. Pintura de Acámbaro (1594). Papel, 32 x 42 cm. Tierras 69, exp. 1, AGN.



Fig. 28. Detalle. Pintura de Acámbaro (1580), BRAH.



Fig. 29. Detalle. Pintura de Acámbaro (1616), Tierras, AGN.



Fig. 30. Detalle. Pintura de Acámbaro y Chupícuaro (1623), Tierras, AGN.



Fig. 31. Detalle. Códice *Xolotl* (s. XVI). Papel amate 49 x 41 cm. Lámina 1, Biblioteca Nacional de París.

altepeme), el altépetl era una unidad política y sagrada independiente que se administraba con autonomía dentro de una determinada extensión de territorio. Parecido a lo que conocemos como una ciudad-estado, el altépetl se dividía en *calpultin* (plural *calpolli*), estos a su vez tenían su propia identidad cultural y étnica. El gobernante del altépetl podía provenir de cualquiera de los calpultin.¹⁵⁷

No hay que confundir, por lo tanto, el concepto de altépetl (unidad política) con el elemento pictográfico que estructura formalmente los glifos toponímicos, es decir, con las figuras que muestran “la forma típica campaniforme con la base remetida y las protuberancias que indican su dureza”,¹⁵⁸ porque en ocasiones esta forma de cerro no indica literalmente una elevación o montaña que corresponda a la realidad geográfica, más bien denota la idea de lugar con importancia política indígena, aunque también hay que mencionar que, en ocasiones, el topónimo “intenta copiar la forma del cerro que indica”.¹⁵⁹

En contraste con lo anterior, hay evidencia en códices prehispánicos como el Códice Xolotl (fig. 31) donde se representa de manera más fiel los rasgos geográficos del paisaje sin tener que recurrir a la forma típica del glifo altépetl¹⁶⁰. Por lo anterior, sería erróneo asumir que los cerros prehispánicos son siempre pintados usando ese símbolo y que, por lo tanto, aquellos que enfatizan el contorno de la montaña son “menos prehispánicos”. Aunque muchas imágenes –sobre todo de la tradición de los valles centrales– retoman los glifos y tradiciones iconográficas específicas, para el caso de Michoacán, es imposible tomar este elemento como un medidor para determinar influencias indígenas del lugar.

Regresando a la pintura de 1623, numerosas pequeñas manchas concentradas en la parte izquierda del plano simulan vegetación. Las pinceladas son tan claras que dejan ver el

¹⁵⁷Federico Fernández, “Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625”, *Investigaciones Geográficas*, agosto de 2006. 145-158

¹⁵⁸Carmen Aguilera y Miguel León-Portilla, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550* (México: Era, Secretaría de Cultura, COLMEX, 2016), 87.

¹⁵⁹Aguilera y León-Portilla, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, 89.

¹⁶⁰ Carmen Aguilera y M. León-Portilla sobre esta característica de Códice *Xótotl* detonan la pregunta de sí “¿tales dibujos de accidentes geográficos particulares son un rasgo derivado de la influencia de la cartografía española o puede pensarse que tienen un origen en la tradición prehispánica?” a lo que responden que es imposible saber pero a partir de la afirmación de Bernal Díaz del Castillo en donde expresa que los lienzos o mapas ofrecidos por Moctezuma estaban “pintados y señalados muy al natural” dejan abierta la posibilidad de representaciones más naturalistas en Aguilera y León-Portilla, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, 38.

tratamiento particular en la variedad de tonos y saturaciones, así como del mismo trabajo mecánico del artista. En el contexto de su aparente disposición caótica se puede dilucidar el ritmo, lo cual descarta su presencia accidental. Dichas máculas verticales parecen indicar árboles como los mezquites y sabinos que mencionan las descripciones.

La variedad de vegetación en el Nuevo Mundo es probablemente uno de los referentes naturales más comunes en las descripciones cartográficas, junto con la orografía y la hidrografía. Lo más factible es que los árboles y plantas que aparecen en las imágenes hacen referencia a dos fuentes: por un lado, el conocimiento indígena de la flora de la región y, por otro lado, la experiencia visual de quien elaboró las imágenes. Para el caso de las pinturas de Michoacán, la flora está representada casi exclusivamente por árboles. La descripción de la Relación geográfica menciona que “[Hay] muchos boscajes de árboles espinosos llamados mezquites de altura de dos estados, poco más o menos, los cuales dan una fruta que llaman mezquite que es mantenimiento de indios y de ganados vacunos”.¹⁶¹ También, “hay gran cantidad de unos árboles silvestres que llaman mezquites, que dan una fruta en vainillas como algarrobas de España que son buenas de comer así para los hombres como para ganados vacunos”.¹⁶²

Como bien anota Gruzinski en su texto “Memorias por encargo”, en las respuestas de los cuestionarios había un constante uso de la comparación –y en ese sentido, de un intento de traducción– entre lo conocido en Europa y las cosas desconocidas del Nuevo Mundo. Frasearlo en términos de proximidad con referentes familiares ayudaba al diálogo entre los informantes de la Nueva España y los administradores del territorio en la Península. Ello quiere decir que la imaginación jugó un papel crucial a la hora de pensar el Nuevo Mundo, pues éste sólo podía existir en función de lo que previamente se había conocido. De ahí la importancia que dieron a la exportación de productos y maravillas para tener ideas más claras de aquello que solo existía en la memoria mezclado con imaginación y no de la experiencia real.

En algunas fuentes prehispánicas, como el folio 49v del Códice Badiano (fig. 32), aparece el mezquite distinguido por sus vainas, así mismo, aparece en el folio 13v de la *Relación de Michoacán*, junto a algunos magueyes y nopales (fig. 33). A pesar de que las descripciones narran un árbol muy específico, este no es distinguible en ninguna

¹⁶¹Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 308. Pregunta 4.

¹⁶²Ochoa Serrano, “Celaya”, 307. Pregunta 20, 21, 22.



Fig. 32. Detalle mezquite. Códice Badiano (1552). Papel, 15.5 x 20 cm. Folio 49v. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH México.

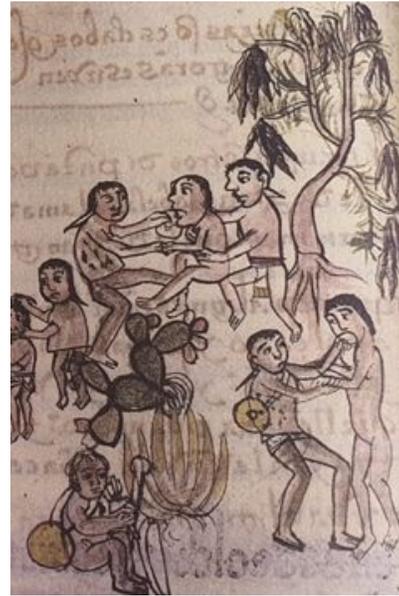


Fig. 33. Detalle mezquite. Relación de Michoacán (1540). *De las entradas que hacían en los pueblos de sus enemigos.* f.13v. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España.



Fig. 34. Detalle de vegetación. Mapa San Miguel y San Felipe (1580). Papel, 82 x 61 cm. C-028-009, Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid, España.

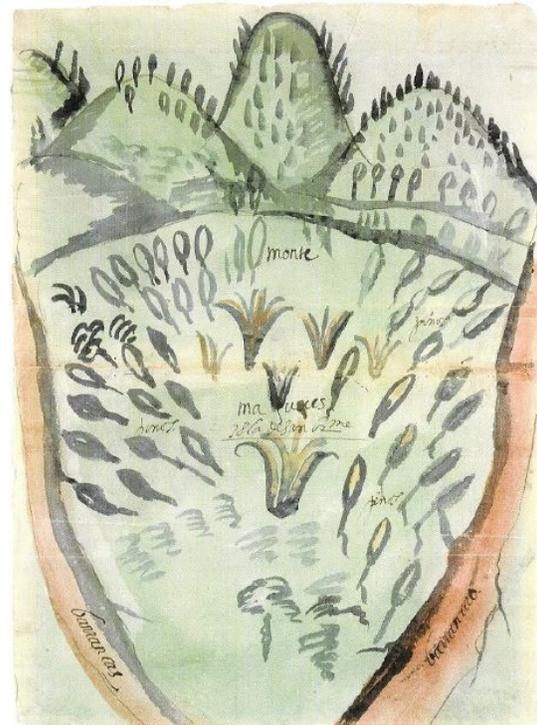


Fig. 35. Pintura de San Bartolomé (1607). Papel, 31 x 42 cm. Tierras 3579, exp. 11, AGN.

figura del corpus, probablemente porque quien elaboró las pinturas no tenía conocimiento del mezquite como una especie distintiva o porque el dato no era relevante para la función de la imagen.

Otras de las plantas distinguibles más frecuentes en las cartografías novohispanas son los nopales y los magueyes. Tres ejemplos de ello son: la pintura de la Relación geográfica de San Miguel y San Felipe (fig. 34), donde en las orillas se observa abundante vegetación; la pintura de San Bartolomé de 1607,¹⁶³ en cuyo centro se lee la inscripción “magueyes” y se distingue la silueta característica de dicha especie (fig. 35). De igual manera, el maguey y nopal se encuentran múltiples veces en las imágenes de la *Relación de Michoacán*.

De acuerdo con algunos estudios arqueológicos, a partir del análisis de gabazos recuperados de cuevas se sabe que el maguey ha sido usado en la zona para distintos fines, principalmente elaboración de alimentos, bebidas e indumentaria.¹⁶⁴ Según la traducción hecha por Librado Silva de los textos recogidos por fray Andrés de Olmos llamados en náhuatl *Huehuetlatolli* y traducidos como “antigua palabra”,¹⁶⁵ se aconsejaba a la juventud indígena que “Ya es bueno, ya es correcto que te cuides de las cosas mundanas; obra, trabaja, recoge leña, labra la tierra, siembra nopales, siembra magueyes; de eso beberás, comerás, vestirás; con ello ya te pondrás de pie, con ello ya vivirás; así serás mencionado, serás honrado; así te conocerán tu agua, tu comida, tus parientes”.¹⁶⁶ Es decir, hay evidencia de la importancia cultural de estas dos plantas desde la época prehispánica, misma que perdura hasta la actualidad. Para ello solo falta ver, por ejemplo, las producciones textiles que se hacen en la zona purépecha, principalmente en el pueblo de Santa Cruz, Tzintzuntzan con sus llamadas historias bordadas, en donde la flora que se retrata son en su mayoría magueyes y nopales.

¹⁶³ Al parecer a raíz de una disputa, existen dos pinturas contemporáneas de San Bartolomé, la que yo refiero es aquella en el que solo hay vegetación indicada bajo los nombres de “pinos, monte y magueyes”. La segunda pintura muestra el pueblo de Tequaloya también rodeado de magueyes. Ver Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 182–85. Alessandra Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII* (México: UNAM-IIE, 2005), 182-185.

¹⁶⁴ Aurora Montufar López y Anzures Jaimes, “El registro arqueológico e histórico del maguey”, *Arqueología Mexicana*, agosto de 2014, 12–13.

¹⁶⁵ Los huehuehtlahtolli fueron un género extendido en época prehispánica recopilaba enseñanzas y consejos para la gente joven. Es interesante anotar que los huehuehtlahtolli eran originalmente imágenes, pero que en época novohispana se tradujeron al castellano gracias a los frailes. Miguel León-Portilla, *Huehuetlatolli, testimonios de la antigua palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, SEP, 1991), 8.

¹⁶⁶ León-Portilla, *Huehuetlatolli, testimonios de la antigua palabra*, 319.



Fig. 36. Detalle. Códice Badiano (1552).
Papel, 15.5 x 20 cm. Folio 49r. Biblioteca
Nacional de Antropología e Historia, INAH
México.

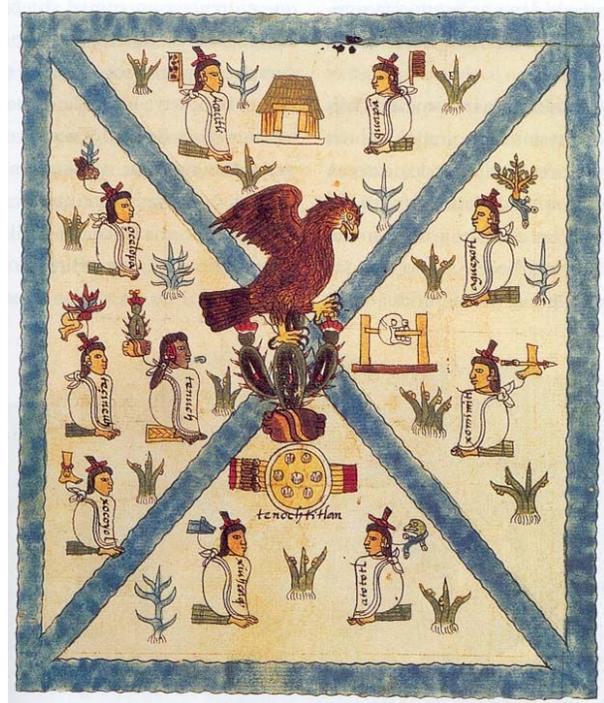


Fig. 37. Detalle. Códice Mendoza (1542).
Papel, 21 x 31 cm. Folio 2r, Biblioteca
Bodleiana, Oxford.

En la búsqueda de imágenes con las cuales comparar la iconografía de estas plantas se puede consultar el *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, un detallado manuscrito hecho en época novohispana y que compila saberes sobre plantas endémicas para usos medicinales y de consumo; en el folio 49r —del también llamado *Códice Badiano*— se aprecia un nopal (fig. 36). Esta planta aparece también en muchos otros códices, como por ejemplo bajo el águila de uno de los folios más representativos del *Códice Mendoza* (fig. 37). Si bien la presencia tanto del maguey como del nopal pudieron ser consecuencia de la importancia de dichas plantas para la vida indígena, así como de la tradición iconográfica local, no hay que perder de vista que lo más probable es que su presencia se deba a la experiencia visual, ya que la zona que actualmente ocupa el territorio mexicano posee, por ejemplo, el 76% de las especies del también llamado agave.¹⁶⁷

3.3.3 Ríos

Los ríos que aparecen en las pinturas de Acámbaro, como en casi todas las descripciones visuales de la zona, son el Apaseo (actual río Amealco) y el Río Grande o Río de Toluca (actual Río Lerma). La Relación geográfica habla de esta fuente de agua: “Este dicho pueblo [Acámbaro] está asentado en un llano al pie del cerro referido y por junto a las casas pasa un río muy grande, abundoso de pescado [...] un río muy grande y hondable, lleno de unas arboledas grandes que llaman sabinos”.¹⁶⁸

Según las directrices de la Antigüedad, las fundaciones debían hacerse en las inmediaciones de un río que serviría para abastecer de agua al pueblo. Si regresamos a la pintura de 1580, a lo largo de la diagonal del río Apaseo, hay pequeños círculos oscuros con paletas que penden de un eje. Estos elementos son abstracciones de los “cuatro molinos de pan para el servicio de la villa”,¹⁶⁹ que la Relación menciona.

La pintura de 1623, el Río Grande se ubica en el tercio inferior de la imagen. Sobresale por la intensidad del azul y el delineado de las curvas. Bordeando la rivera, al igual que en el ejemplo de Yuriria, los árboles indican que la vegetación es abundante. En la parte

¹⁶⁷Irma Angélica Hernández y Francisca Acevedo, “Qué nos aportan los agaves”, CONABIO, 2020, https://www.biodiversidad.gob.mx/diversidad/alimentos/que-nos-aportan/N_agaves.

¹⁶⁸Ochoa Serrano, “Acámbaro”, 312–13. Pregunta 19.

¹⁶⁹Ochoa Serrano, “Celaya”, 306. Pregunta 19.

inferior derecha, del otro lado del Río está el pueblo de Chupícuaro.¹⁷⁰ Dicho pueblo está “de cabeza” u orientado al este. Probablemente fue de los últimos elementos en ser agregados, pues parece que un mal cálculo del lienzo causó su diminuta y aglomerada traza. Gracias a la superposición del trazo, intuyo que el último componente dibujado fueron las delgadas líneas rojas que representan caminos a otros pueblos y se distribuyen a lo ancho de esta imagen.

En cuanto a la pregunta sobre cómo se construyó el plano, como ya mencioné, el elemento que más resalta es la serranía superior. Ésta destaca por la similitud con la construcción del paisaje a la que estamos acostumbradas. La presencia de un punto de fuga recuerda a la pintura de Tarandáquaro, Acámbaro, hecho en 1614 y conservado en el AGN. Además del manejo similar de colores y formas entre ambas pinturas, aquel también enfatiza la profundidad y tridimensionalidad del espacio aplicando perspectiva en un individuo que transporta una carroza con bueyes y que parece pasar detrás de una colina; esto lo logra dibujando medio cuerpo del sujeto que apenas va a pasar por el cerro y medio cuerpo de los bueyes que ya han pasado por la colina y recién están saliendo. Como veremos más adelante en el caso de Yuriria, hay multiperspectivas que ocasionan las diversas orientaciones de los elementos, así como una mirada móvil. A comparación de la pintura de 1616, esta vez el camino no es el eje de referencia, sino lo es el río alrededor del cual se marcan los asentamientos.

4. EL ESPACIO EN ACÁMBARO

Ante la necesidad de imágenes y la falta de profesionales en cartografía, los resultados son de lo más heterogéneo. Si hacemos un breve análisis comparativo de las pinturas de Acámbaro, en donde en teoría se representa la misma zona con su respectiva traza, paisaje e iglesia, podemos notar que los elementos dentro de la composición se solucionan de maneras muy diversas. Antes de responder a la pregunta sobre ¿cómo se construyó el espacio de Acámbaro? No hay que perder de vista que cada uno de ellos son resultado de un proceso administrativo, en relación con eso Marta Penhos escribe “El carácter utilitario de mapas y planos estuvo casi siempre al servicio de objetivos

¹⁷⁰ El primer asentamiento humano que se registra en la zona de Acámbaro fue Chupícuaro perteneciente al postclásico superior (800 a. de c.- 200 d. de c.). El Acámbaro indígena data de 1275 con el primer grupo otomí asentado en el lugar. “Conjunto Arquitectónico de la Iglesia de ‘San Francisco de Asís’ y Convento de ‘Santa María de Gracia’”, 5.

políticos y militares, ya que la conmensuración, documentación y descripción de los territorios que proveían las cartas era una información especial que *no se podía obtener de otra manera*".¹⁷¹ Bajo ese entendido hay que visitar los tres principales problemas que identifico en la zona y de los cuales la imagen nos muestra un extenso panorama.

El primer problema son las complejas relaciones políticas entre grupos indígenas, las cuales fueron heredadas del pasado prehispánico y dejan ver los reacomodos en la jerarquía social novohispana, en este caso, los otomíes se posicionaron como los principales aliados en la zona, convirtiéndose en pares de sus antiguos señores los tarascos, mientras estos últimos fueron relegados a vasallos. Las tensiones y alianzas de las relaciones patrimoniales y señoriales entre indios otomíes, tarascos, mazahuas, chichimecas y posiblemente mexicanos y tlaxcaltecas se ven reflejadas en la imágenes; por ejemplo, en la pintura de 1580 la decisión del artista de plasmar –en una superficie de más de un metro cuadrado– los casi cuarenta pueblos que circundaban a Acámbaro se puede interpretar a la luz de la organización política territorial heredada del mundo indígena, por lo que sin duda el elemento plástico que hace notorio el problema político son los caminos. Los caminos son el recursos por excelencia para dar cuenta no solo de la ubicación de puntos sobresalientes en el espacio, sino también para explicar la cercanía y accesibilidad en relación con otros pueblos. Sin embargo, podríamos discurrir sobre la precisión geográfica, que existió una composición selectiva por ejemplo la elección de no incluir Querétaro o de plasmar el camino a Zacatecas mucho más cerca de Acámbaro de lo que en realidad está.

El segundo problema son los atributos simbólicos y espirituales que los elementos antrópicos concedieron a Acámbaro. Esta congregación de indios se incorporó al panorama global en tanto modelo de pueblo europeo. Acámbaro tenía primeramente una iglesia en la cual se podían ejecutar los sacramentos y tenía una traza reticular perfectamente trazada y ordenada en seguimiento a la ciudad ideal la cual aún es posible observar desde el Cerro del Toro (fig. 23). El motivo por el cual la imagen nos muestra estos atributos es la traza y la arquitectura; siguiendo las normas cristianas para la construcción de una ciudad ideal con *urbs* y *civitas*, se plasma la iglesia como evidencia del cambio arquitectónico en el pueblo en las tres pinturas. Hay un esfuerzo por construir el espacio en función de la iglesia como punto de referencia porque, como

¹⁷¹Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 48. Las cursivas son mías.

lo vimos anteriormente, acatar modelos de ciudad preponderando la fe y el orden era clave para que sus habitantes fuesen ejemplares. También las construcciones arquitectónicas ayudan a rastrear continuidades en el espacio, por ejemplo, como mencioné la torre del campanario está a la izquierda del edificio en relación con la fachada, es decir podemos deducir cómo era y dónde estaba el convento primigenio.

Finalmente el tercer problema son las relaciones económicas. Es impresionante la cantidad de estancias y caballerías solicitadas en Acámbaro entre 1589 y 1595, esto coincide con las descripciones del sitio, un llano con tierra fértil, apto para el cultivo y cerca de un río caudaloso que permite el abastecimiento del agua. Sobre el manejo de recursos, los referentes orográficos son vitales para la labor de conquista en imagen. Finalmente, la extensión y abundancia de ellos, además de ser marcas en las imágenes y el espacio, también son usados como prueba del buen estudio del sitio.

De regreso a la pregunta inicial ¿qué nos dicen estos problemas sobre cómo se construye en espacio en Acámbaro? Como señalé al inicio del capítulo, este es una invitación a pensar en Acámbaro y sus imágenes como territorio de frontera, en primer lugar eso significa que las dinámicas ahí presentadas no son comparables con otros espacios de la Nueva España, parte de la riqueza de las cartografías novohispanas es la heterogeneidad de soluciones.

Retomando el concepto de intraducibilidad, no olvidemos que este espacio cartográfico también resulta de la experiencia directa con el entorno y su observación. Los agentes que intervinieron en la elaboración de estas imágenes no solo se reduce al artista o los informantes, sino se extiende a los otomíes, tarascos, chichimecas, mexicanos y demás poblaciones de indios, así como a religiosos, encomenderos, bestias y los destinatarios finales. Las cosas que yo recupero como intraducibles serían la concepción indígena del territorio con la suma de alianzas y enemistades que eso conllevaba; la multiculturalidad experimentada al interior y en los márgenes del pueblo; y la abrumante realidad del cambio de paisaje provocada por la introducción masiva de bestias.

Estas imágenes resultan del seguimiento de modelos iconográficos, pero también de soluciones locales para plasmar relaciones sociales complejas. Aunque retomen referentes de su bagaje no son copias, son originales en tanto producción de conocimiento en conjunto. Pensar en el espacio y los descripciones cartográficas hechos

en diferentes épocas y latitudes responde parcialmente a la pregunta sobre ¿cómo se construía el espacio novohispano? Pero al mismo tiempo, deja abierta la interrogante ¿qué otros factores permitieron la creación de las cartografías novohispanas? Habiendo desarrollado los posibles referentes y tradiciones, abro paso a pensar en las miradas.

YURIRIAPUNDARO

LA FRONTERA DE LA MIRADA Y EL CUERPO

Existen tres fuentes que nos permiten acceder a la descripción del pueblo de Yuririapundaro, ubicado en el actual pueblo de Yuriria, en el estado de Guanajuato. En primer lugar está la “Relación Geográfica de Yuririapundaro” hecha por Christóbal de Vargas Valadés en 1580;¹⁷² La segunda fuente es la pintura que acompaña al texto y cuyo autor es desconocido, y por último, la descripción del pueblo que hace el padre agustino fray Diego de Basalenque en 1622 y que fue publicada hasta 1644.¹⁷³ El cuestionario de la Relación Geográfica narra lo siguiente:

El pueblo de Yuririapundaro es de la Corona real y corregimiento de la alcaldía mayor de la Villa de Celaya; está en la provincia de Mechoacan y llámase Yuririapundaro que quiere decir en lengua tarasca “laguna de sangre”. Se puso este nombre al pueblo porque tiene una laguna de media legua de redondo, donde el agua es algo bermeja, semejante a la sangre. La conquistó don Martín de Cortés [sic], Marqués del Valle, en 1522. El temperamento es más caliente que frío y algo húmedo por las lagunas que tiene. La provincia tiene de todo, llanos, montes, montañas, algunas fuentes y un río principal llamado Río Grande que corre de levante a poniente y el cual es abundoso en pescado del que llaman bagre. La tierra es fértil y abundosa, da frutos locales de la tierra así como cualesquiera frutas de España. Pero sobre todo da maíz.

En el dicho pueblo hay un monasterio de solemnísimo edificio, de la orden del Señor San Agustín, en el cual residen cuatro religiosos de ordinario; habrá treinta años que se fundó por mandado del provincial de la dicha orden.¹⁷⁴

¹⁷² El cuestionario con la información de Yuririapundaro está dentro de un compendio con el nombre de *Relación Geográfica de la Villa de Celaya* (o Selaya), fechado a 15 de junio de 1580 el cual incluye también las provincias de Acámbaro y Yuririapundaro. René Acuña, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, 1ra ed. (México: Instituto Investigaciones Antropológicas UNAM, 2016), 49. René Acuña ed., *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*, (México: UNAM-IIA, 1987), 49.

¹⁷³ Basalenque, “Introducción” en Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán* (México: Basal, 1989), xii. En realidad existen más descripciones de Yuriria por parte de los padres agustinos, sin embargo casi todos retoman a Basalenque.

¹⁷⁴ Álvaro Ochoa Serrano, “Yuririapundaro”, en *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed. (Morelia: Morevalladolid, 2017), 316–18. Esta descripción está adaptada.

El pueblo de Yuriria (al igual que Acámbaro) estaba ubicado en la frontera septentrional de la provincia de Michoacán, lindando con tierras chichimecas. Limitaba al norte y al oriente con el río Grande [Lerma], al sur con Cuitzeo y al occidente con el pueblo de Huango, encomienda de don Juan Villaseñor. Actualmente forma parte del estado de Guanajuato en frontera con Michoacán. La relación menciona que Yuriria dista siete leguas del pueblo de Acámbaro, pese a su cercanía y los elementos que compartían, su historia sería muy distinta.¹⁷⁵ La región se volvió de interés para la Corona después del descubrimiento de las minas de Zacatecas, cuya explotación requería de un paso seguro hacia el norte, controlado y amenazado por los grupos chichimecas. Yuriria estuvo inmersa en la zona de la llamada “Guerra chichimeca”, disputada entre 1550 y 1600 y al igual que otros pueblos bajo el control de los agustinos, funcionó como baluarte que aseguraba el avance del dominio español.

En este capítulo analizo la pintura más destacable de Yuriria (fig. 38), misma que acompañaba la Relación. Esta mide 83 x 89 cm y es custodiada por el Archivo General de Indias en Sevilla.¹⁷⁶ Está compuesta por seis folios de papel de algodón que se han unido hasta resultar en un formato casi cuadrado. Presenta deterioro en las orillas, manchas y faltantes en la parte central debido a los dobleces a los que estuvo sometida. La técnica es tinta sobre papel y está hecha con tinta negra en su mayoría. Solo resaltan los elementos acuarelados en azul para representar la laguna y los ríos y con rojo para el cráter del volcán. El uso de distintas plumas y pinceles permitió a su artífice crear distintas calidades de línea y matices en los tonos. Casi al centro, se observa el convento agustino. Líneas negras señalan los caminos hacia otros pueblos sujetos y delimitan los perfiles de los cerros cercanos. Los espacios intermedios están poblados por una gran cantidad de animales –toros, vacas, yeguas– y algunas personas que montan a caballo. Llama la atención los distintos tratamientos de las figuras humanas.

La expansión agustina a la provincia de Michoacán se remonta a 1537, con la fundación de la doctrina y convento de Tiripetío por el padre fray Diego de Chávez y Alvarado, en compañía de fray Juan de San Román, desde donde siguieron hacia Tacámbaro (1538) con el fin de abrirse camino a tierra caliente. Hacia 1550, fundaron los conventos de Guayangareo (en la pretendida Nueva Ciudad de Mechoacan y futura Valladolid), Yuririapundaro, Cuitzeo, Huango y Charo en el beneficio cedido por el prelado Vasco

¹⁷⁵Ochoa Serrano, “Yuririapundaro”, 317. Pregunta 12.

¹⁷⁶ *Pueblo de Yuririapundaro y sus sujetos*. AGI, MP-México, 24.



Fig. 38. Pintura de Yuriripundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.

de Quiroga. El avance occidental agustino se vio impulsado principalmente por la necesidad de protección –material y espiritual– de la zona. A diferencia de la frontera en Acámbaro, en donde había “buenos indios” que colaboraron en la nueva organización virreinal y en donde la disputa fronteriza podría calificarse como ordenada, la frontera norte del señorío tarasco era lo opuesto. No se encontró un grupo indígena que, como intermediarios, abogaran por los intereses de los frailes y conquistadores, sino todo lo contrario: la situación se presentó como un enfrentamiento de intereses en donde cada bando defendió agresivamente sus beneficios. La pintura nos permite reconstruir este panorama.

1. TERRITORIO DE FRONTERA DEFENSIVA

Para la mirada del siglo XVIII, el aspecto defensivo de la Yuriria antigua se dibujó como el “otro espacio”, aquel donde habita lo desconocido, el caos, la falta de policía. La frontera se presenta como un territorio liminar, donde el espacio cristianizado llega a su fin para dar paso a lo bárbaro, lo ajeno, a lo no deseable. Es por eso que, para los cronistas del siglo XVIII, la Yuriria del siglo XVI fue tratada como una –de las muchas– antípodas americanas. Pero antes de entender este otro espacio de frontera hay que primero analizar las características físicas y administrativas del espacio.

1.1 Tiripetío: el modelo agustino

Para entender el proyecto agustino en Michoacán, y específicamente el modelo que se retomó para la construcción de Yuriria, es necesario hablar de Tiripetío. En 1537, Tiripetío se convirtió en la primera fundación formal de la provincia de San Nicolás Tolentino (1602), misma que inauguró la ruta de expansión agustina hacia tierra caliente. Las labores de evangelización estuvieron a cargo de los padres fray Juan de San Román y Diego de Chávez. Según las crónicas, el terreno fue una donación de Juan de Alvarado, hermano de Pedro de Alvarado, quien ese mismo año pidió a los religiosos de San Agustín fuesen a llevar el santo evangelio al enfermo pueblo de Tiripetío.¹⁷⁷ Según se menciona en las crónicas, el sitio era llano y con defensa natural a las inundaciones, además contaba con los materiales necesarios para abastecerse y realizar las fábricas que planeaban levantar. Según Matías de Escobar, al llegar, lo primero que se hizo fue la traza política del pueblo, así como la fábrica de iglesia y convento, cuyos

¹⁷⁷ Otras fuentes mencionan que era más bien su primo y Diego de Chavez su sobrino. En Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)* (México: UNAM-IIH, 1989), 69.

profundos cimientos se hicieron con ayuda de los maestros alarifes de México.¹⁷⁸ El convento original, señala Basalenque, era de una manufactura excepcional: “La iglesia fue toda de cal y canto, con una portada tan ilustre de columnas, que hasta hoy no se ha hecho otra como ella; una torre con muy lindas campanas y reloj castellano”.¹⁷⁹

Un elemento que llama la atención en la construcción de Tiripetío y que más tarde cobra sentido en la fundación de Yuriria son las obras hidráulicas, pues para abastecer de agua al pueblo la bajaban de un manantial en lo alto del Calvario “y ocultándola el arte en, los subterráneos conductos, venía a aparecerse como el río Alpheo en medio de la plaza, subiéndola la industria cuanto la había bajado para que regare aquel paraíso, y a una fuente, al cual fuente se dividía en cuatro brazos, que corrían a distintas partes”.¹⁸⁰ Esta división cuatripartita del agua es una imagen calcada de las sagradas escrituras y que simboliza directamente los cuatro ríos del paraíso en la tierra. Estos artificiales arroyos funcionaban como ejes orientados a los cuatro pilares de Tiripetío: “el primero, era su curso al Convento, el segundo, al Hospital, el tercero, a la casa del encomendero, y el cuarto a todo el pueblo.”¹⁸¹ Gracias al patrocinio por parte del encomendero Juan de Alvarado, fue posible construir Tiripetío a imagen de la Jerusalén celeste, pues como vimos en el capítulo anterior, la traza y la edificación de viviendas eran una forma de colonizar los espíritus. Pues al construir bellas y bien ordenadas casas (*urbs*), era posible trasladar esas buenas virtudes a sus habitantes (*civitas*).

Por último, lo que hizo de Tiripetío una fehaciente prueba de que el buen diseño de un lugar forjaba buenos y virtuosos vecinos fue la construcción del colegio de oficios, que “por evitarles al ociosidad, raíz de todos los males principalmente en los indios, que son naturalmente inclinados, dispusieron con prudencia nuestros primitivos padres, que aprendiesen todos los oficios mecánicos (y artes liberales), que componen a una *bien ordenada república*, [y] en breve fueron tan diestros, que enseñaron a otros con la perfección que ellos habían aprendido.”¹⁸² Más adelante hablaré de las habilidades en

¹⁷⁸Fr. Matías Escobar, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N. P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechoacan (1729)* (México: Imprenta Victoria, 1924), 144.

Capítulo XII:

¹⁷⁹Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 68–69.

¹⁸⁰ Escobar escribe “repartimiento de aguas parecía Tiripetío un traslado del terrenal Paraíso, pues fertilizado su suelo cría cantidades crecidas de Naranjos, Sidras y Limones con muchos Nogales, Albaricoques, Perales, Membrillos y Duraznos, y para que del todo es pareciese al Paraíso, en medio de aquel vergel, estaba el árbol de la ciencia, esto es, la Universidad, a la cual cultivaba el diestrísimo colono Fr. Alonso de la Veracruz”. En Escobar, *Americana Thebaida*, 145. Cap. XII.

¹⁸¹Escobar, *Americana Thebaida*, 145. Cap. XII.

¹⁸²Escobar, *Americana Thebaida*, 146. Cap. XII. Las cursivas son mías.

Tiripetío, pero sin duda no hubo lugar de la Nueva España que no supiera de la maestría de las artes y oficios de este sitio. En resumen Tiripetío era ejemplar en todos los sentidos, se dice que en él se administraban al menos a cinco mil indios solo en la cabecera, además de los muchos que habían en las visitas y aldeas sujetas, todos ellos eran gente buena y dócil.¹⁸³

Y fue así que desde el inicio se entendió que “Tiripitío era el primer templo, [por lo que tenía que verse] allí el esmero para que se imitase en las demás iglesias”.¹⁸⁴ Y así fue. Este pueblo fue el gran referente para la construcción del convento de Yuriria y muchos otros.

1.2 Michoacana Thebaida

El papel que jugaron los agustinos en la conquista y gestión del territorio no fue poca cosa. Fueron los primeros en llegar a occidente y adentrarse en tierra caliente. Así mismo, se retrataron como los grandes evangelizadores de lo que denominaron “la nueva Thebaida”, en referencia al desierto próximo a Tebas, donde los monjes en la antigüedad solían retirarse como anacoretas a la vida austera de contemplación y penitencia.¹⁸⁵ Si hay algo de lo que los agustinos se enorgullecieron fue de su proyecto evangelizador centrado en la urbanización del territorio.

Toda la retórica iba encaminada a presentarse como salvadores de las tierras lejanas, específicamente de las labores en tierra caliente, cuyas glorias duraron tan solo veintinueve años (1538-1567).¹⁸⁶ Se esfumaron tras la renuncia del provincial Juan de Medina Rincón,¹⁸⁷ quien se excusó en la tristeza ocasionada por la muerte de fray Juan Bautista de Moya, pero quien siete años después ya era obispo de Michoacán.¹⁸⁸ Está bien documentado que “la congregación agustina de Nueva España tuvo que enfrentarse a una serie de pugnas entre algunos de sus miembros por ocupar sus cargos directivos. El aumento del poder en manos del provincial y el prestigio que tenía este cargo lo

¹⁸³ Escobar, *Americana Thebaida*, 78. Cap. VI.

¹⁸⁴ Escobar, *Americana Thebaida*, 156. Cap. XIII.

¹⁸⁵ Escobar, *Americana Thebaida*, 76. Cap. VI:

¹⁸⁶ Escobar, *Americana Thebaida*, 141. Cap. XI.

¹⁸⁷ Era hijo del fiscal de la Audiencia don Antonio de Medina. Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, 69.

¹⁸⁸ Fue Obispo de 1574-1588. Algunas de las causas que se mencionan también es la mínima cantidad de religiosos que habían en cada iglesia. Escobar, *Americana Thebaida*, 141. Capítulo XI.

hicieron codiciable y, a veces, el anhelo de alcanzarlo no respondió más que a ambiciones personales y al deseo de fama, y no a un verdadero afán de servicio”.¹⁸⁹

A pesar de las crecientes tensiones y disputas por el poder, a mediados del siglo XVI, los agustinos deciden establecerse en la frontera norte ya con el contacto de chichimecas erigiendo en principio los conventos de Charo, Guango, Cuitzeo y Yuririapundaro, todos de hechura excepcional, tanto que durante el siglo XVIII las narraciones los pintan como una especie de héroes culturales de la zona. A decir por los requerimientos de la antigüedad, las tierras de Yuriria no cumplían con las características ideales, pues el sitio era seco, caliente, pedregoso, con aguas muy malas y gruesas.¹⁹⁰ Pero no solo las ásperas almas de los chichimecas serían reducidas, también la tierra cedió ante el ánimo de los frailes.

1.2.1 Fuentes de agua

El principal cuerpo de agua en la pintura de Yuriria es una laguna artificial. La Relación Geográfica menciona la desviación del Río Grande sin dar mucho detalle, pero fray Diego de Basalenque nos proporciona más pistas sobre esta temprana obra de ingeniería hidráulica.

Al otro lado del pueblo, hacia el Norte, tiene otra laguna muy grande, de linda agua dulce y de grandes pescados, que es riqueza del pueblo. Esta, es voz común, que el primer fundador del convento, que fue el padre Fr. Diego de Chaves la hizo [...] El modo de hacerla no fue cavando como algunos piensan, sino que eran algunos bajíos, donde corrían otras aguas y se hacían unas ciénegas, más pasadas las aguas se secaban; y viendo el P. Fray Diego de Chaves la disposición de los bajíos, trató de meter el Río Grande que pasa a media legua deste sitio, e hizo una acequia muy ancha y honda del río hasta este bajío, de modo que con el tiempo se ha hecho río por donde entra en esa laguna, y como no tiene salida, en teniéndola llena no entra, sino que prosigue su corriente la Poniente, y así la laguna crece y mengua conforme el agua que trae el Río Grande.¹⁹¹

¹⁸⁹Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, 84.

¹⁹⁰Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 142.

¹⁹¹Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 141–42. La descripción hace alusión a las aguas salutíferas de la Jerusalén celestial “Y toda alma viviente que nadare por dondequiera que entraren estos dos ríos, vivirá; y habrá muchísimos peces por haber entrado allá estas aguas, y recibirán sanidad; y vivirá todo lo que entrare en este río.” Ezequiel 47:9 (Fig. 39)

Lo que señala Basalenque da mayor sentido a lo que se observa en la pintura. Del lado izquierdo, vemos correr un caudaloso río cercado de árboles que atraviesa por completo y sale de la pintura. De acuerdo con las descripciones, podemos identificarlo como el Río Grande, actualmente nombrado Río Lerma. Según las directrices del urbanismo de la Antigüedad, todos los asentamientos debían instalarse cerca de, al menos, una fuente de agua potable. Las vías fluviales suelen representarse en las pinturas de Michoacán como gruesas líneas azules delineadas en negro que serpentean a lo largo del plano, y en algunos casos, están bordeadas de árboles. En otras ocasiones, se les dibuja como una delgada línea negra u ocre que, con suerte, tiene la inscripción “río” para indicar la vía fluvial (fig. 40, 41 y 42).

El contorno del lago de Yuririapundaro es bastante acertado si se le compara con las representaciones cartográficas modernas. Destaca la isla de Characo y la península donde se encuentra la llamada isla de San Pedro, a la cual todavía se puede acceder hoy en día, aunque estas últimas se retratan de manera desproporcionada al lago. En el tercio inferior de la imagen, un ramal del río conecta con la laguna y la alimenta. A su vez, esta despliega una serie de canales de riego por todo el espacio. En conjunto, el agua parece ser uno de los dos elementos más importantes en la representación, puesto que hay intención de precisar su abundancia.

La desviación hecha al Río Grande para crear una laguna artificial habla de las intenciones de modificación del paisaje. Es decir, los medios y los recursos naturales podían ser alterados a conveniencia de los colonizadores en pro de conseguir policía y urbanidad. Pero, sobre todo, de demostrar la potestad adquirida sobre los cuerpos (humanos y espaciales), así como de imaginarios recientemente creados. Se destaca la abundancia de recursos y la basta cantidad de agua, acentuando el potencial agrícola que asegura el sustento del pueblo y que recalca la buena elección del lugar, así como las capacidades de intervenir en la naturaleza con una obra de ingeniería hidráulica exitosa. En resumen, la buena inversión de capitales que supone la dominación de ese espacio.¹⁹²

¹⁹² Específicamente en los textos hay una contradicción relacionada a los intereses políticos específicos contextuales del tiempo y destinatarios de los mismos. Las Relaciones Geográficas hablan de abundancia, mientras que la Crónica de Basalenque habla de hostilidad en el entorno. Al igual que en el agrandamiento de motivos y el tratamiento del pueblo chichimeca, la exageración es un recurso. Describir el sitio a conveniencia es otra forma de aprehenderlo.

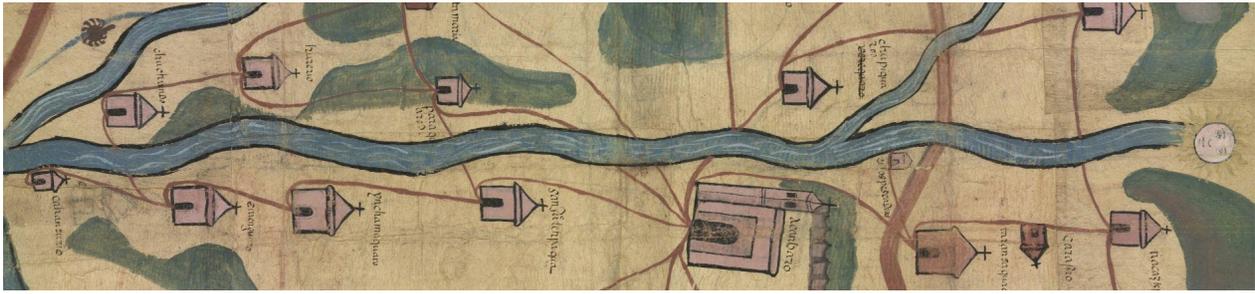


Fig. 40. Detalle. Pintura de Acámbaro (1580), BRAH.



Fig. 41. Detalle. Pintura de Acámbaro y Chupícuaro (1623), AGN.



Fig. 42. Detalle. Pintura de Yuririapundaro (1580), AGI.

En cuanto a las formas de representar el agua en los códices y fuentes prehispánicas los cuerpos de agua suelen dibujarse con chalchihuites o cuentas de jade que simbolizan las gotas de lluvia o el rocío, también es frecuente el uso de glifos caracterizados por círculos con protuberancias en espiral y que normalmente terminan en los dichos chalchihuites.¹⁹³ Sin embargo, ninguna de estas dos tradiciones iconográficas –quizá más relacionadas con la tradición nahua– aparecen en el corpus de mapas de Michoacán. Si bien podría creerse que hay una “forma indígena de representar el agua”, también es cierto que existen rasgos universales para representar los cuerpos acuáticos, como el uso del color azul y las ondas causadas por el viento o la corriente, tal como es el caso de Yuriria.

También hay que remarcar que, aunque representar el agua con ondas serpenteantes puede verse como una convención universalizada resultado de contemplar el comportamiento natural del agua, las convenciones cartográficas son más tardías.¹⁹⁴ En la iconografía occidental, el agua –más comúnmente en ríos– se personificaron.¹⁹⁵ De cierto modo, en las culturas prehispánicas el agua también se personificaba al deificarse, sin embargo, en las cartografías novohispanas no se le antropomorfiza en ninguna circunstancia. No obstante, esto no excluye que los ríos, lagos, manantiales, aguas termales y demás cuerpos de agua, –considerados lugares sagrados en la antigüedad– conservaran su valor sacro para algunos de sus receptores, principalmente población indígena. Sobre ello, Veronica Salles-Reese apunta que en el momento en el que se determina un lugar como sagrado, la percepción del lugar se transforma, pues al revelarse la presencia de una divinidad el sitio se vuelve un referente, una marca en el espacio social, cultural y espiritual; ya no es una solo espacio, sino que se vuelve *el espacio*.¹⁹⁶ En ese sentido cabría preguntarse si la empresa hidráulica de Yuririapundaro realmente solo respondía a dotar de buenas y abundantes aguas al pueblo, o si solo fue un pretexto para intentar introducir un nuevo lugar sagrado en sustitución a la llamada

¹⁹³Paul Gendrop, *Compendio de arte prehispánico* (México: Trillas, 1987), 49.

¹⁹⁴ Otro ejemplo es el Fresco de los delfines en el Palacio de Knossos en Grecia (ca. 1450 a.C.), donde las grecas azules que forman polígonos irregulares simulan el movimiento del agua. Las ondas del agua también son el resultado de la observación del mundo, y con este ejemplo, podemos ver que incluso la observación directa no da los mismos resultados visuales, aunque sí da ideas parecidas.

¹⁹⁵ Por ejemplo, en una representación de la Jerusalén celeste en los mosaicos de la Capilla Palatina de Aquisgrán, Alemania, se observan al centro las figuras de los cuatro principales ríos de la antigüedad –Gehon, Tigris, Euphrates y Phisón–, todos ellos de manera antropomorfa. Cada uno de los hombres sostiene una vasija, desde las que fluyen los caudales hacia los cuatro puntos cardinales.

¹⁹⁶Verónica Salles-Reese, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. (La Paz: Institut français d'études andines, Plural editores, 2008), 11.

laguna de sangre. De cualquier manera, si se hizo el intento se fracasó, pues el “carácter sagrado se mantiene a lo largo del tiempo, aún cuando debido a conquistas bélicas o espirituales los habitantes del lugar cambien de credo”¹⁹⁷, hoy en día la laguna ubicada en el cráter del volcán sigue siendo un lugar sagrado, tan es así que incrustada en las rocosidades se encuentra un nicho a la Virgen del Peñasco.

1.2.2 Volcán

Según Vargas Valadés, el redactor de la Relación, originalmente el pueblo contaba con una “laguna de agua bermeja”¹⁹⁸. Cuarenta años más tarde, fray Diego Basalenque hizo la aclaración sobre que “su agua no es sangre, sino agua, que tiene un color turbado y no claro estando en la laguna, que sacada fuera más clara de lo que en ella parece [...] Su agua no es de provecho para cosa viviente ni de dentro ni de fuera”.¹⁹⁹ Regresando a la imagen, esta laguna está representada a la derecha del convento como el pequeño círculo rojo con motas azules (fig. 43). Está delineado en negro y bordeado por un círculo de un azul verdoso que a su vez es rodeado por protuberancias poco claras que a decir por los alrededores, representan los peñascos –y quizá también cuevas utilizadas antiguamente por los indígenas, pues hasta la fecha hay personas que habitan ahí– que rodean al cráter por el cono volcánico en el noreste. El volcán destaca por la intensidad del color, su forma se asemeja al círculo bordeado de casas que aparece en el folio 15v de la *Relación de Michoacán* (fig. 44). A pesar de la semejanza entre ambos elementos, no hay evidencia de que este último sea también un volcán, quizá solo sea una solución particular de imaginar la relación bordes-centro.

Respecto a esta llamada *Laguna de Sangre*, en su investigación sobre el convento de Yuriria, González Leyva señala que el antiguo asentamiento indígena se encontraba en la cima del volcán Axalapasco²⁰⁰, cuyo cráter es aquel que las fuentes describen contiene agua bermeja.²⁰¹ En mi visita a campo pude observar que el lugar en la actualidad es un circuito recreativo. El agua que queda es poca y en las partes secas se alcanza a apreciar mucho tezontle rojo, cosa que cobra sentido si pensamos que es un

¹⁹⁷ Salles-Reese, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca.*, 15.

¹⁹⁸ Ochoa Serrano, “Yuririapundaro”, 316. Pregunta 1.

¹⁹⁹ Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 14. En la pintura se alcanza a leer el nombre de Pachametiuro.

²⁰⁰ González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, 33.

²⁰¹ Actualmente recibe el nombre de Lago-cráter La Joya y pertenece al Cinturón Volcánico Transmexicano.



Fig. 43. Detalle del cráter del Volcán Axalapasco. Pintura de Yuririapundaro (1580), AGI



Fig. 44. Detalle. Cómo destruían o combatían los pueblos. Relación de Michoacán f.15v. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España.



Fig. 46. Detalle de volcán. Códice Huamantla (1592). Papel amate 154 x 92 cm. Lám. 2, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH.



Fig. 45. Detalle de Volcán. Pintura de Amecameca (1594). Tierras 2674, exp. 6, AGN.



Fig. 47. Detalle de volcán. Códice Telleriano-Remensis, Papel. Folio 42r. Biblioteca Nacional de Francia, París.



Fig. 48. Detalle. Volcán. Códice Vaticano A-3738 (ca. 1595). papel, 46 x 29 cm. Folio 87r. Biblioteca Apostólica Vaticana.



Fig. 49. Detalle de volcán. Códice Vaticano A-3738 (ca. 1595). Papel, 46 x 29 cm. Folio 90v. Biblioteca Apostólica Vaticana.

volcán inactivo y por lo que me inclino a pensar que, en parte, lo “bermejo” del agua se debía al reflejo causado por esta roca.

Teniendo en cuenta que la imagen de un volcán-laguna es insólita, hay que mencionar que las representaciones explícitas de volcanes son poco frecuentes en las cartografías novohispanas. En ocasiones sólo se representan como montañas, como el caso de la pintura de Amecameca de 1594²⁰² (fig. 45). Encontramos también casos de volcanes en erupción en los códices *Huamantla* (fig. 46), *Telleriano Remensis* (fig. 47) y *Vaticano A* (fig. 48 y 49). A estos se les representa silueteados como cerros de los que brota lava que asemeja a un río. Al ser un volcán inactivo, en Yuriria el referente es una laguna. Es curioso que las mismas formas del agua, pero con diferente color, representen cosas totalmente distintas.²⁰³ Por otro lado, el imaginario europeo tenía solo dos referentes de volcanes: el Vesubio y el Etna, por lo que la representación de volcanes en el Viejo Mundo era poco común, en especial durante el siglo XVI, pues ambos llevaban siglos sin actividad.²⁰⁴

Ya muchos autores han remarcado la función de los cerros como lugares sagrados por excelencia y probablemente Yuriria no fue la excepción. Alessandra Russo habla de los *altepetl*, o “montañas de agua”, como la unidad territorial, política y sagrada mexicana; y de los *Tepeyollotl*, “corazón o espíritu de la montaña”, los cuales eran los espacios salvajes o vírgenes. Aunque se trata de conceptos que pertenecen a otra cultura, queda por revisar con precisión historiográfica y lingüística si existían equivalentes en el mundo purépecha. Lo que parece ser evidente es que, como en otros casos, el asentamiento prehispánico estaba ubicado sobre las laderas y fue trasladado hacia el valle y que, como hacía notar Escobar, Yuririapundaro necesitaba una fuente de buenas aguas para florecer en esta ubicación.

A cinco o seis leguas de esta laguna está Yuririapundaro con dos lagunas, una hacia el norte, que se forma del Río Grande, y se ceba de la de Cuitzeo por el derramadero; cría mucho bagre, y algún pescado blanco, es el abasto de toda la provincia de chichimecas [...] al sur del pueblo, viene a estar otra laguna,

²⁰² Sacado de Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 53. AGN Mapoteca 1558.

²⁰³ *Manuscrito Voynich*, Beinecke MS 408, Biblioteca de la Universidad de Yale, folio 85v y 86r.

²⁰⁴ Se tiene noticia de dichos volcanes a partir de autores de la antigüedad como Virgilio o Plinio el viejo, pero ambos se mantuvieron en relativa inactividad durante el siglo XVI, por lo que no había una experiencia visual directa entre los pintores europeos. Ver Musset, *Ciudades nómadas del nuevo mundo*, 107.

que es la que denomina al pueblo de Yuriapundaro, que es lo mismo que laguna de sangre, es muy profunda, y su color es rojo (puede ser antípoda del Mar Rojo, según los grados, pues está en 21 de altura). Bien pudiera presumir por su profundidad, que es grande; ser otro mar bermejo, pero su pequeñez que es de poco más de legua la contiene en laguna sin aspirar a mar; es tradición haber sido en la gentilidad, el lugar donde echaban los cuerpos sacrificados, lavando allí los cuchillos de las racionales víctimas, como allá los romanos en el río Almón; no produce pescado alguno, ni cosa viva se ve en ella, mar muerto de esta tierra; pero ¿cómo había de producir seres vivientes la que sea estanque de la muerte?²⁰⁵

1.3 Antípodas

Desde la Antigüedad se sabía que la tierra era redonda y estaba cubierta en su totalidad por aguas. El imaginario del mundo se orientó a entender la tierra (o *ecúmene*, del griego *οἰκουμένη*, tierra habitada) como una gran isla en medio del océano situada en el hemisferio norte. Esta idea despertó también la posibilidad de la existencia de más islas en los innavegables mares del sur llamadas comúnmente las Antípodas. Según las aportaciones de Eratóstenes y Artistoteles el clima era diferente según la latitud de la zona geográfica. Derivado de esta teoría, durante la Edad Media se popularizó la ilustración de las cinco zonas terrestres que acompañó muchas de las ediciones de los *Comentarios de Macrobio* a Cicerón (fig. 50).²⁰⁶ Este esquema del mundo mostraba dos zonas frías e inhabitables en los polos; la zona templada norte, donde habitaban todos los seres de la tierra; la zona tórrida, inhóspita por su calor y, por último, la zona templada sur o “tierras antípodas”, que por la lógica del clima era posible que estuvieran habitadas.²⁰⁷

La discusión sobre si era posible que del otro lado del mundo existieran tierras habitadas se tornó extensa. Hubo partidarios, como Isidoro de Sevilla, quien en su obra *Etimologías* aceptó la existencia de seres fantásticos, como cíclopes o cinocéfalos.²⁰⁸ Y

²⁰⁵Escobar, *Americana Thebaida*, 600. Cap. XL.

²⁰⁶Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 24.

²⁰⁷J. B. Harley, “Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean.”, en *The History of Cartography*, vol. 1 (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), Cap. 18, 300.

²⁰⁸Las copias medievales de su obra suelen estar acompañadas de un mapa o esquema del *Orbis Terrarum* –por sus siglas también llamados “mapas OT”– mismos que mostraban la división del mundo en los tres continentes conocidos, siendo el más grande Asia en la parte superior, Europa abajo a la izquierda y África abajo a la derecha. Los tres continentes estaban contenidos por las aguas del mundo que al rodearlos formaban la letra O, al mismo tiempo estaban divididos por cuerpos de agua que al



Fig. 50. Detalle mapa diagrama de las zonas del mundo. Imagen que acompaña el texto *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio (siglo XI) f.70v. Harley MS 2772 f. 70v. Biblioteca Británica.

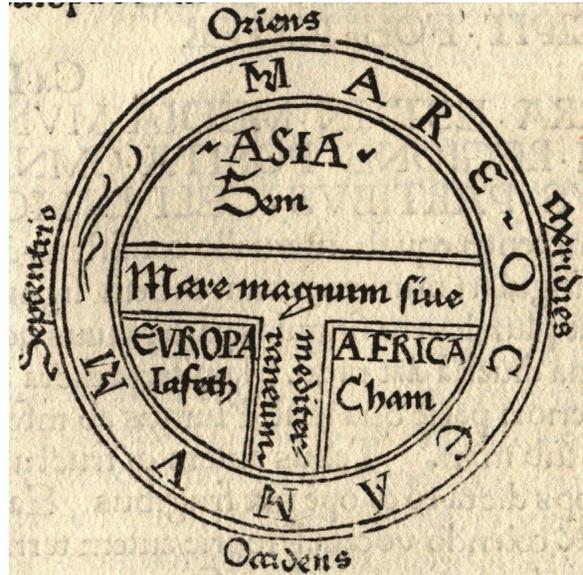


Fig. 52. Detalle mapa OT. Etimología de San Isidoro de Sevilla (1472). Papel 6.4 cm. de diámetro. Libro XX. The Newberry Library, Chicago.



Fig. 51. Salterio del mapa o Salterio de la Abadía de Westminster. Papel Folio 9r. Add MS 28681, Biblioteca Británica.

detractores, como san Agustín, quien negó la existencia de las antípodas,²⁰⁹ también llamadas *Orbis Alterius*, ya que ésto contradecía el origen adánico de toda la humanidad y el mandato del Nuevo Testamento que aseguraba que el evangelio había llegado a toda la *ecúmene* gracias a los apóstoles.²¹⁰ Sin embargo, los detractores no gozaron de mucha popularidad, tanto así que el mismo Agustín fue duramente criticado por otros autores en el siglo XVI. El mismo Torquemada sostendría, “sabemos que el sol da vuelta por debajo de nuestros pies; ¿a qué propósito la da si no hubiese a quién alumbrar y dar luz debajo de ellos? [...] muchas cosas son muy ciertas, de las cuales no nos da razón la Sagrada Escritura y no por eso dejamos de saberlas y creerlas; porque lo que no va contra ella que se afirme con razones discretas y naturales no la ofende”.²¹¹

Las antípodas habitadas fueron representadas en algunos mapas medievales, este es el caso del salterio de la Abadía de Westminster (*Psalter map*) (fig. 51).²¹² En no más de doce centímetros de diámetro, la imagen nos muestra un globo geográficamente preciso, como indica el género de mapamundis, Jerusalén está al centro del ecúmene, destaca el mar rojo y el delta del Nilo. Sin embargo, lo que más llama la atención es que del lado derecho del mapa, en una fila de casillas alternadas en rojo y azul hay diversos seres humanoides. Según Michael Camille, los textos medievales funcionaban a partir de una jerarquización del espacio, en donde el centro se ubicaba lo más importante (Jerusalén) y los márgenes eran destinados no sólo a lo menos valioso, sino a lo desconocido o monstruoso (dragones y antípodas), por lo que no es de extrañar que estas figuras estén a la orilla. Más adelante regresaré de ello en relación a los chichimecas de Yuriria. El mapa del salterio retrata bien las descripciones que se tenían de las tierras habitadas del sur, todas enfocadas en las diferencias y la monstruosidad de estos seres, por ejemplo algunos tienen una sola pierna, otros tienen el rostro en el centro del torso, hay jorobas y demás deformaciones. Otro mapa que muestra a estos seres es el famoso Mapa de Juan de la Cosa donde se aprecian seres antípodas con la cabeza en el torso, si bien está abierta la discusión a si esta imagen es una carta náutica o un mapamundi, lo interesante es que fue de los primeras imágenes del mundo que

intersectarse forman la letra T (fig. 52). Harley, “Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean.”, Cap. 18, 301.

²⁰⁹ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. IX.

²¹⁰ O’Gorman, *La invención de América*, 24.

²¹¹ Fray Juan de Torquemada, *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra* (México: UNAM, 1975), 25–26.

²¹² Mappamundi 9r (ca. 1262). Add 28681 Biblioteca Británica.

retrataron la ecúmene moderna atravesada por la cristiandad. América es la gran mancha verde (fig. 53) que aparece del lado izquierdo y la esquina superior derecha es la antípoda, donde habitaban estos seres extraños.²¹³

Las antípodas fueron un lugar común al describir América, pues esta teoría era muy convincente y fácil de incorporar a la Historia. Los cronistas no tardaron en utilizar el recurso de las tierras antípodas para describir los paisajes y habitantes. López de Gómara señalaba, “y quien mirare a la imagen del mundo en un globo o mapa, verá claramente cómo la mar parte la tierra en dos partes casi iguales, que son los dos hemisferios y orbes arriba dichos. Asia, África y Europa son la una parte, y las Indias la otra, en la cual están los que llaman antípodas; y es certísimo que los del Perú, que viven en Lima, en el Cuzco y Arequipa, son antípodas de los que viven a la boca del río Indo, Calicut y Ceilán, isla y tierras de Asia”.²¹⁴

La idea de sí las Antípodas estaban pobladas con seres fantásticos fue creciendo a través de relatos y la tradición oral. Escobar, al hablar del padre fray Juan Bautista de Moya, principal religioso en la conquista espiritual de la tierra caliente dice, “desabrido vivía en la Mexicana Babilonia, no podía librarse de oír las continuas aclamaciones con que las sirenas de aquella gran laguna continuamente sonaban en sus oídos, no era suficiente la cera del retiro de su celda con que se tapaba los oídos para no oír como Ulises sus elogios”.²¹⁵ También menciona Torquemada, “se declara cómo es redondo el mundo y no llano como los antiguos dijeron; de aquí se sigue que si en todo él hay gente, es fuerza tener antípodas. Que son los hombres que pisan en la bola y redondez de la tierra, al contrario de nosotros [...] los cuales al parecer (aunque no de cierto) *tienen las cabezas bajas y los pies altos*”.²¹⁶ El cronista conoce el imaginario fantástico de seres corporalmente distintos, sin embargo lo desmiente. Lopez de Gomara “cómo es redonda la tierra, y cómo la rodea el cielo y el sol; y siendo así, todos los hombres del mundo tienen las cabezas derechas al cielo, y los pies al centro de la tierra, en cualquiera parte de ella que vivan”.²¹⁷

²¹³ Paolo Vignolo, “El Mapa de las Revelaciones: Sacrificio y conversión en el Planisferio de Juan de la Cosa”, *Terra Brasilis*, núm. 18 (el 31 de diciembre de 2022), <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.11888>.

²¹⁴Francisco López de Gómara, *La conquista de México* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2007), cap. 5.

²¹⁵Escobar, *Americana Thebaida*, 122. Cap. X.

²¹⁶Torquemada, *Monarquía Indiana*, Libro 1, Cap. V, 24. Las cursivas son mías.

²¹⁷López de Gómara, *La conquista de México*, cap. IV.



Fig. 53. Carta Universal de Juan de la Cosa (1500). Pergamino, 96 x 183 cm. MNM-257, Biblioteca Virtual de Defensa, España.

En la baja Edad Media, la jerarquización del mundo y la sociedad estaba muy marcada: al centro, y por encima de todo, la figura de Dios ocupaba el lugar principal. En los planos y manuscritos es muy parecida la distribución. Por un lado, al centro de los mapamundis suele ubicarse Jerusalén como centro simbólico, por otro lado, al centro de los manuscritos se sitúa la caja de texto con la palabra de Dios. En su libro, *Image on the Edge*, Michael Camille señala “during the Middle Ages the edges of the known world were at the same time the limits of representation”²¹⁸, pues figurativamente los márgenes estaban destinados a todo aquello que quedaba fuera de lo ortodoxo y que, por orden de jerarquía, pertenecía a lo mundano, diferente, monstruoso o cómico. Por mucho tiempo, estas imágenes en los márgenes fueron tomadas como caprichos sin significado, garabatos relegados a la historia del cómic por la historiografía del arte. Estas sentencias del siglo XIX limitaron su posibilidad de estudio a través de otros esquemas e intenciones de elaboración, algo parecido a las pinturas objeto de esta tesis.²¹⁹

Durante el medievo, el modelo circular del mundo era una imagen recurrente: Dios al centro de todo extendía su visión panóptica hasta los bordes en donde se localizaba lo monstruoso, lo fantástico o lo diferente²²⁰. Por ejemplo, en el mapa del salterio de la Abadía de Westminster (fig. 54 y 55), Jerusalén ocupa el centro como *umbilicus mundi* y a las orillas del mundo, las llamadas antípodas u *orbis alterius*, una serie de casillas representan las antípodas con seres humanoides en su interior. En el mapa de Juan de la Cosa también observamos estos seres monstruosos con el rostro en el torso (fig. 56). La pintura de Yuriria de esta tensión entre centro y periferia, pues al centro se coloca lo más importante, es decir el convento y en los márgenes lo menos importante, los “salvajes” indios chichimecas como veremos más adelante. Yuriria al estar en la frontera, encajaba perfecto en el modelo de las antípodas americanas, principalmente por las coincidencias de seres abominables.

²¹⁸ Michel Camille, *Image on the Edge: The margins of Medieval Art* (London: Reaktion books, 2014), 14.

²¹⁹ Camille, *Image on the Edge: The margins of Medieval Art*, 31.

²²⁰ “People’s fears were exorcized by dumping them on those who inhabited the edges of the known world, who were lesser in some sense; whether troglodytes or pygmies... the outskirts are felt to be infected zones, where a different man is born, an aberrant from the prototype who inhabits the center of things” en Camille, *Image on the Edge: The margins of Medieval Art*, 14.

1.4 Arquitectura simbólica

El conjunto conventual de Yuriria es el de mayor tamaño de entre los que formaban parte de la provincia de San Nicolás Tolentino (fig. 57). El templo, de dimensiones extraordinarias, se abre paso en la plaza principal del pueblo sobre una plataforma elevada, lo que incrementa su poderío visual. El antiguo atrio se fragmentó y actualmente es atravesado por la carretera que conduce de Yuriria a Salvatierra, mientras que las antiguas huertas fueron convertidas en jardines que dan una idea de la amplitud del conjunto original. Posee una fachada de gran riqueza ornamental que autores como Manuel Romero de Terreros en los primeros años del estudio de la arquitectura virreinal describieron como “plateresco” y que después, por las afirmaciones de Manuel Toussaint sobre la influencia indígena, se etiquetó como “plateresco popular indígena”, en contraposición al “plateresco culto” de Acolman.²²¹

Siguiendo la descripción propuesta por Alejandra González Leyva, de derecha a izquierda, se observa en primer lugar la gruesa torre del campanario a tres cuerpos, rematada con tres vanos. Enseguida, la entrada principal al templo (fig. 58), con una fachada a dos cuerpos y un remate con la figura de San Agustín, en un nicho al centro; a cada costado de dicha figura vemos sendos escudos: el del pueblo de Yuriria y un águila sobre un nopal que sustituye las armas de la Corona. En el cuerpo superior se aprecia la ventana coral flanqueada por columnas; a los costados de estas nace una rica lacería que se extiende por toda la zona. Al centro del segundo cuerpo hay un medallón de cada lado con figuras humanas sosteniendo arco y flecha, probablemente chichimecas. Justo debajo, también ricamente ataviado con lacerías, hay cuatro columnas de atlantes distribuidas dos a cada costado y en el centro, abajo de la ventana coral, cuenta con un nicho con tres querubines que tocan instrumentos. Finalmente, el primer cuerpo está flanqueado por columnas dobles y en cuyo intercolumnio se observan las esculturas de san Pedro y san Pablo, respectivamente. La entrada es un arco de medio punto con arquivoltas decoradas con casetones florales y frutales, así mismo los medallones de las enjutas de la entrada tienen serafines de cuatro alas.²²² Por último, la portería que da acceso al convento está marcada por cuatro arcos de medio punto y finaliza con los

²²¹ Nunca hubo plateresco como tal en Nueva España, pero considero importantes estos matices historiográficos del estilo asignado a Yuriria. González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, 26.

²²² Véase González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*.



Fig. 57. Fachada del convento de Yuriria. Fotografía digital Karla Téllez.



Fig. 58. Portada del convento de Yuriria. Fotografía digital Karla Téllez.

pesados contrafuertes en el extremo izquierdo. Todo el conjunto es coronado por pequeñas almenas que sugieren una apariencia fortificada.

El convento y la iglesia son el elemento arquitectónico de mayor relevancia en la imagen, por lo que están ubicados al centro (fig. 59). Parece haberse puesto especial atención en los detalles del edificio, como el uso de sillares de piedra, las almenas y la proporción de los cuerpos. A la derecha vemos la torre con sus tres cuerpos representada por cuadros escalonados, el segundo y tercero de menor tamaño. Pareciera que estos emiten una leve sombra sobre los cuerpos superiores. Las diminutas líneas horizontales que forman un relleno sugieren los bloques de piedra. Está cubierto por una techumbre de forma piramidal que no es visible en la torre real. La insistencia en la forma escalonada de los cuerpos parece subrayar la experiencia constructiva más que su apariencia real.

La fachada de la iglesia aparece en mampostería, sin ninguna ornamentación. Según la historiadora del arte, Alejandra González Leyva, este plano puede representar una primera fase constructiva, cuando todavía no se había terminado la fachada y con una torre distinta a la original. Basa sus argumentos en una referencia de Matías de Escobar, quien en el siglo XVIII refería que la torre se encontraba inconclusa.²²³ A la izquierda se observa el convento con su portería de tres arcos –aunque en el actual se observan cuatro– y el segundo cuerpo rematado por almenas. Mientras que la iglesia y la parte posterior del convento están totalmente almenadas, en la imagen las almenas que se observan ya no existen, por lo que pertenecen a una distinta etapa constructiva, o bien, fueron eliminadas.

En la parte inferior del convento, dos filas de ladrillos indican el basamento escalonado para acceder a la plancha sobre la cual se alza el conjunto. Una superficie negra, con unas dimensiones que casi igualan a la fachada, se despliega hacia abajo enfatizando su tamaño en relación con la iglesia y el convento. Las filas de ladrillos parecen ser el punto de referencia que indican hacia qué lado se despliegan cada uno de los elementos. La superficie negra es el atrio en cuyo centro está la cruz atrial, misma que ocupa un espacio significativo en relación al conjunto. El espacio está bordeado por un muro almenado acentuando el *carácter de fortaleza*, asimismo arcos marcan las dos entradas,

²²³González Leyva, Yuriria. *Construcción, historia y arte de un convento agustino*, 46.

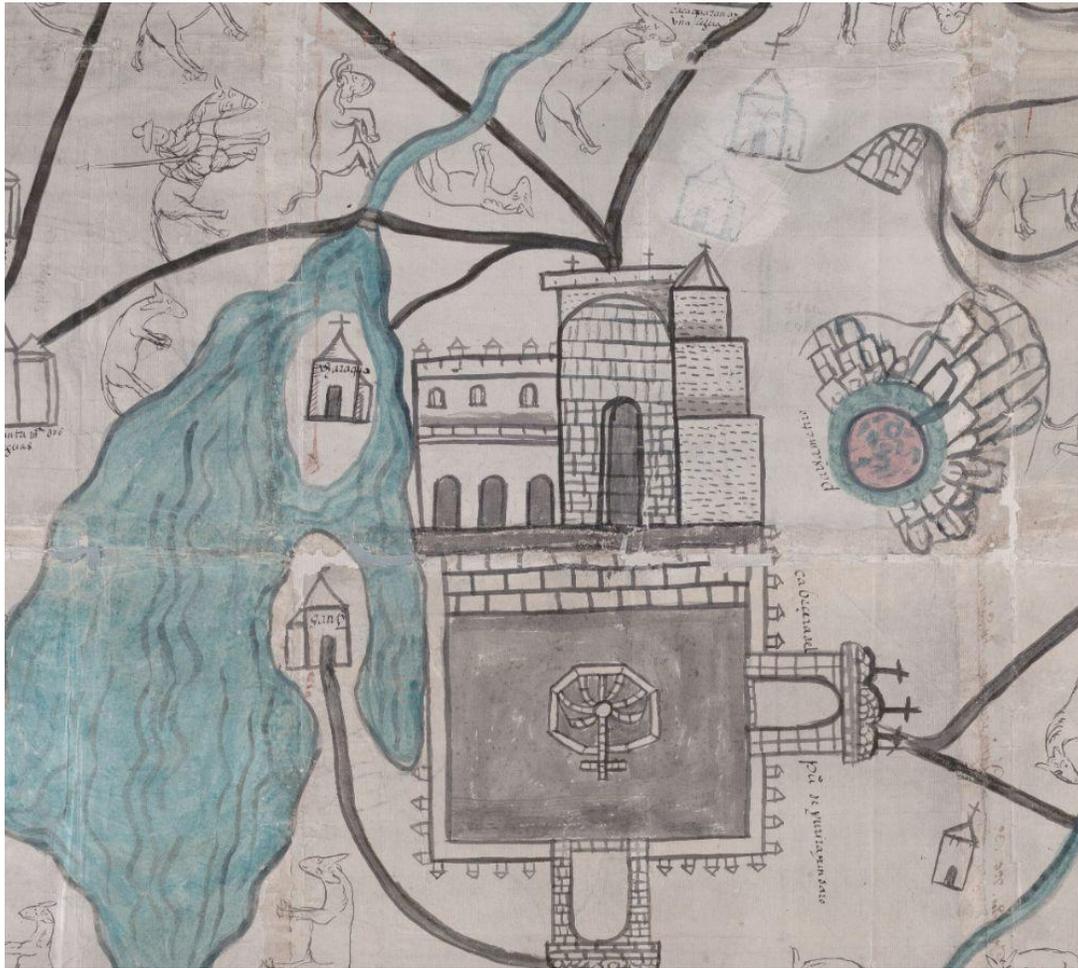


Fig. 59. Detalle convento. Pintura de Yuririapundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.

al este y sur, respectivamente. En la actualidad, con la transformación del atrio en plaza, tanto la barda como los arcos de acceso se han perdido.

Las dimensiones del convento tienen dos funciones, una práctica y otra simbólica. La primera y más evidente es proteger a los religiosos de los ataques chichimecas. Encabezados por fray Diego de Chávez, los religiosos de la zona conocían muy de cerca la fuerza de los asaltos indios, es decir, ya no eran sólo descripciones lejanas, sino que era parte de los retos de establecerse en la frontera norte de la provincia. Según Phillip Powell y su muy citada investigación sobre la Guerra Chichimeca, las formas más comunes de ataques de los indios nómadas era la emboscada y el saqueo, casi siempre al alba o al crepúsculo, “los guerreros aborígenes atacaban desde corta distancia y con gran velocidad, con acompañamiento de unos gritos que helaban la sangre y de una inmediata lluvia de flechas”.²²⁴ Atacaban cuerpo a cuerpo y en el peor de los casos mataban españoles, quemaban las iglesias y saqueaban pueblos, o eso asentaban las quejas y denuncias que quedaron en los archivos. Además se robaban el ganado y lo llevaban tierra adentro. Es por ello que la arquitectura cumplía una función protectora para los religiosos establecidos en el pueblo, una auténtica fortaleza, semejante a sus símiles europeas. Basalenque registraba al respecto, “Yuririapundaro era la primera poblazón que estaba en términos de chichimecas, y así le hacían muchos daños; y aún hasta nuestros tiempos se atrevieron a embestirle un día, y *el pueblo se recogió a la iglesia*, y sobre la puerta está un San Nicolás de piedra, y pensando ellos que era persona viva le tiraron flechazos”.²²⁵

También en un sentido práctico, Yuriria se pensó como el segundo convento más grande de la jurisdicción después de Tiripetío, esto significaba que en las juntas provinciales, las instalaciones recibirían una cantidad considerable de religiosos para hospedar. El tamaño del conjunto y las veinticuatro amplias celdas distribuidas en tres dormitorios²²⁶ entonces adquieren relevancia práctica más allá de lo defensivo. También hay que mencionar que, a diferencia de los franciscanos, los agustinos no son famosos por su austeridad, por ejemplo hay documentación de 1559 donde se describen algunas piezas de plata encargadas por Chávez para el convento de Yuriria en las que destacan cuatro

²²⁴ Herrera y Tordesillas, dec. VIII, libro X en Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, 60.

²²⁵ Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 142. Las cursivas son mías.

²²⁶ Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 145.

candeleros, seis vinagreras, un plato conchabado grabado con las armas de San Agustín, dos crismas, una cruz y un cáliz, todo valuado en 3915 pesos.²²⁷ La magnitud de Yuriria fue conveniente para la defensa del espacio y funcional para la necesidad y gusto agustino.

Finalmente, la función simbólica del colosal convento es evocar la idea de la Jerusalén celeste con sus muros grandes y altos, hecha de materiales preciosos e indestructible; “y la ciudad está asentada en forma de cuadro, y su longitud es igual que su anchura. Y midió la ciudad [...] doce mil estadios; y su longitud, anchura y altura son iguales” (Apocalipsis 21:16). Yuriria es semejante a la Jerusalén descrita gracias a su amurallado cuadrado y anchos muros, y es a partir del parecido físico que Yuriria intenta imitar en el campo de lo espiritual las virtudes del templo de Dios, qué mejor manera de sugerir la fortaleza espiritual de los padres que con una fortaleza verdadera. Aunado a los guiños de Jerusalén celeste, Yuriria era un constante recordatorio de la misión evangélica agustina en América como una empresa de guerra en lo espiritual.

El convento buscaba ser imponente con el fin de intimidar y causar grandes impresiones a los posibles atacantes. La intención era mantener las apariencias de una arquitectura impenetrable e invencible, aunque sólo en apariencia, ya que según las crónicas en convento, de habitual no habían más de tres o cuatro religiosos. Sin embargo, el alto de los muros, lo pesado de los contrafuertes y en general la robusta materialidad hacía que el edificio se presentara como hermético, seguro y capaz de soportar la guerra e inaccesible al demonio y al pecado.

2. PROBLEMAS DE REPRESENTACIÓN

Ya que lo que atañe a este capítulo es la mirada en relación a la construcción de las descripciones pictóricas del espacio, primero es necesario detallar lo que entiendo por mirada, vista y visión. La visión es el proceso mecánico, ligado a lo fisiológico, que permite la extensión de la vista. Tiene como primera herramienta al ojo y depende de sus capacidades, aunque también incluye tecnologías que potencializan al ojo, como el

²²⁷ AGI, Justicia, 1013, N.2, ramo 5, f.6-9. Se nombra a tres maestros plateros Anton Dante, Domingo de Prona y Gabriel de Billasana, todo fue pagado por fray Diego de Chávez.

uso de telescopios y microscopios.²²⁸ La vista, en sentido estricto, es un sentido; un puente con el mundo. Se define como la capacidad sensible de recibir información del exterior. En relación al punto anterior, la visión posibilita la vista, pero a diferencia de la visión, la vista opera como productora de conocimiento. Es decir, en la vista –como en cualquier otro sentido– empieza un complejo proceso de cognición. Ver implica un posicionamiento ante el mundo y una amplia frontera también llamada campo visual. Es importante mencionar que la vista no posee un marco.²²⁹ La mirada es una vista intencionada. Mirar trae consigo un esfuerzo focalizado: es poner atención en fragmentos de la realidad. A diferencia de la vista, que es amplia y general, la mirada es concreta. Además, si la vista produce conocimiento al percibir el mundo, la mirada añade significado a las imágenes producto de esas percepciones. Mirar no es natural, es un aprendizaje que se ejercita y se manipula. Se nos enseña a apreciar y a poner atención en determinadas cosas por lo que podemos deducir que mirar es social y cultural.²³⁰

En el capítulo anterior revisamos fundamentalmente dos cosas: la primera es que las cartografías hechas en Nueva España buscaban demostrar el cumplimiento de las nuevas fundaciones como el lugar ideal planeado por los eruditos y semejante a la ciudad celestial. La segunda cosa es que sí nos alejamos del binarismo entre lo español y lo indígena, encontramos soluciones compositivas que dan cuenta de las relaciones con el entorno, así como relaciones políticas y culturales locales. Si la mirada es cultural, entonces, podemos inferir que hay formas de mirar propias de momentos históricos, con ello queda la pregunta en la Nueva España ¿de qué manera se mira el espacio para posteriormente representarlo? y sí ¿es igual en toda la Nueva España, o por qué tenemos imágenes tan distintas?

Estamos hablando de una cultura visual que, en palabras de David Morgan, “[*The visual culture is also more than images. It is the cultural function of visibility. Rather than this or that visual artifact, as many scholars are inclined to use the term, visual culture is a place people inhabit with others, a conceptual, aesthetic, sensory world that*”

²²⁸ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (España: Hermann Blume, 1987), 42–46. Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Madrid: Akal, 2012), 19–22. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 45–60.

²²⁹ Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 188.

²³⁰ Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 204.

disposes them to think, feel, and see communicatively".²³¹ En particular, me refiero a una cultura visual novohispana temprana en la frontera norte de lo que conocemos como Mesoamérica la que posibilitó la creación de ciertos tipos de imágenes como resultado de la convivencia de sujetos y de la comunicación de experiencias en un momento histórico y geográfico específico. Bajo dicha cultura visual podemos interrogarnos cosas como ¿cuál era la experiencia de mirar de quienes elaboraron mapas en Nueva España? O más concretamente ¿cuál fue la experiencia de quien elaboró el mapa de Yuriria? ¿Qué relaciones construyó con el entorno en el que estaba inmerso?

2.1 Perspectiva

A primera vista, la pintura de Yuriria aparenta tener una vista icnográfica u ortogonal, es decir una toma satelital, pero no es así²³² (fig. 59). Como señala Svetlana Alpers, a diferencia de la perspectiva lineal, la vista de pájaro "describe no la posición de un espectador real, o la del propio artista, sino la forma en que la superficie de la tierra se transforma en una superficie plana, bidimensional. No implica un espectador localizado".²³³ Es decir, a través de un ejercicio de imaginación vemos desde arriba el lago, el río y los caminos. El mapa nos muestra una imagen cómodamente comprensible a la mirada moderna. Nos resulta inteligible el código de representación, incluso aunque no esté orientada al norte.

Los dos elementos más grandes: el lago y el convento, se orientan al oeste. El lago se encuentra al norte en relación con el convento, es decir, en el lado izquierdo. Así mismo, el atrio y las capillas posas se ubican al este, frente a la iglesia del convento.²³⁴ Alessandra Russo anota en sus análisis a fuentes similares que "la orientación [...] es un elemento cartográfico seleccionado por el autor para facilitar la comprensión espacial".²³⁵ Cualquier persona que visite Yuriria entenderá la disposición de los elementos. La avenida que conecta la carretera con el centro de la ciudad está dispuesta de este a oeste. Es decir, si se transita la calle principal del pueblo hasta la plaza central,

²³¹Morgan, *The Embodied Eye*, 31.

²³²Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 22.

²³³Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 203.

²³⁴*Pueblo de Yuririapundaro y sus sujetos...* AGI,MP-MEXICO,24. Las dichas capillas posas se perdieron en la Guerra de Reforma. González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, 29.

²³⁵Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 114.

el lago quedará a la izquierda, el convento al centro y el cráter del volcán a la derecha, tal cual lo muestra la imagen.

Si miramos con mayor detalle, además de la ya identificada *vista de pájaro* notamos un segundo tipo de vista más *frontal*, que dentro de las categorías recogidas por Richard Kagan sería un una vista ecuestre o incluso vista de perfil,²³⁶ como es el caso de los edificios, las montañas, los animales y figuras humanas. Sin embargo, si prestamos más atención, podemos percatarnos de que no existe una unidad en los ángulos de visión, ni en las convenciones que trasladan la experiencia a la bidimensionalidad. Por ejemplo, las vacas son un grupo de elementos que, a pesar de ser el mismo motivo, presenta una gran variedad de posiciones. No todas las vacas son iguales, y no todas las vistas frontales son iguales.

Las artes pictóricas a lo largo del tiempo han sido evaluadas a partir de una serie de criterios, como la similitud con sus modelos naturales, la invención u originalidad de la obra, el diseño o manejo del dibujo, el uso de color y la capacidad de mimesis, etc. Desde la invención de la perspectiva lineal (*perspectiva artificialis*), el punto de fuga supuso un parteaguas en los modelos de representación y en la misma forma de entender el mundo. Del primero que se tiene noticia que implementó el dibujo en perspectiva tal y como lo conocemos fue Brunelleschi a inicios del *Quattrocento*. El experimento descrito por primera vez por su biógrafo, Manetti, consiste en una tabla cuadrada en la cual pintó el baptisterio localizado en frente de la catedral de Florencia. En la parte superior, justo en el contorno que separa el edificio del cielo, Brunelleschi aplicó plata bruñida que, cual espejo, ayudaba a reflejar el cielo de manera natural. Este artefacto descrito por los contemporáneos como “arte de magia” es considerado el hito fundacional de la perspectiva en las artes.²³⁷ Por su lado, el florentino Leon Battista Alberti en su famosa obra *Los tres libros de la pintura (De Pictura)* publicada en 1436 describe cómo se construye correctamente una pintura. Sí bien, Alberti no fue el único que reflexionó sobre el tema, en definitiva fue una referencia fundamental para otros tratadistas posteriores como Filarete, Piero della Francesca y Da Vinci.

Según Hans Belting el desarrollo de la perspectiva como árbitro del arte y la mirada occidental no pudo ser posible sin el desarrollo de la teoría de la visión y las ciencias

²³⁶Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 22.

²³⁷ Belting, *Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 140.

ópticas estudiadas en Bagdad. Esto es importante porque el autor rastrea que en la traducción al latín de la *Óptica* de Alhacén a *Perspectiva*, (ca. 1250) no solo se cambió el título sino también los términos utilizados, lo que ocasionó malentendidos sobre los cuales se fundamentó la sociedad occidental de las imágenes. Para la cultura árabe, la teoría de la visión se entendía como el estudio físico de la luz. El ojo humano es capaz de captar esa luz e interpretar esas señales, que en estricto sentido es el sentido de la vista. Pero de eso a que el mundo visible sea aprehendido como imagen hay un salto epistemológico considerable. Para el árabe las únicas imágenes posibles eran aquellas que se producían en la imaginación. Como sostiene Belting,

No se podía ni se quería aislar una imagen del fluir de todas las demás. Para Alhacén, las imágenes no se formaban en el ojo sino en la imaginación, y esta pertenecía al dominio de los sentidos interiores, por lo cual no se dejaba representar en imágenes, que, como tales, se dirigen a los sentidos exteriores. Las imágenes se formaban en el cerebro más allá de los límites entre la imaginación y el ojo, pero eran imágenes a las que no llegaba ninguna teoría de la visión.²³⁸

Regresemos a la tradición europea de los mapas para comprender la naturaleza de estas representaciones. Según Svetlana Alpers, “la única palabra griega de que Ptolomeo disponía para referirse al artífice de imágenes visuales era *graphikos* [...] formado sobre [la palabra griega] *grapho*, que significa escribir, dibujar, dejar constancia escrita”.²³⁹ Para el siglo XVI, a pesar de la introducción de la palabra latina pintura (*pictura*), lo más común para las empresas cartográficas era el término descripción (*descriptio*). Sebastián de Covarrubias define “describir” en su *Tesoro de la lengua* como: “Narrar y señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibujara. Descripción [es] la tal narración, o escrita, o delineada, como la descripción de una provincia, o mapa”.²⁴⁰

La pintura de Yuriria hace una descripción (*descriptio*) del sitio siguiendo la tradición europea –de ahí que se le llamen descripciones visuales–, pero valiéndose de muchas perspectivas. Hay una narrativa visual que nos muestra qué es lo que tenemos que saber del pueblo de Yuriria. A través de ella también podemos reconstruir o imaginar cómo se

²³⁸Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 31.

²³⁹Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 198.

²⁴⁰Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, f.208v.

elaboró la imagen. Quien sea que lo haya elaborado juzgó a la iglesia como el elemento más importante y, en segundo lugar, al lago (fig. 38). A la par de este último se dibujaron los ríos. La pequeña laguna roja, a juzgar por el detalle y la cercanía con el centro, fue el siguiente elemento. Después debió continuar con los pueblos circundantes y los caminos para llegar a dichos pueblos. El séptimo elemento fue el grupo de indios en la parte inferior del plano, seguido por los jinetes y los animales. Finalmente las montañas de los bordes. La imagen por sí misma, incluso sin ayuda de la Relación Geográfica, es capaz de “mostrarnos” o hacer “evidente” su propia realidad.²⁴¹

Antes de continuar me gustaría invitar a un ejercicio de imaginación en donde pensemos en todas las pericias que realizó quien elaboró la pintura de Yuriria. Primero se le tuvo que haber encargado la tarea, probablemente a una persona local o que conociera el entorno, incluso no podemos descartar que se haya inspirado en las vistas desde alguno de los cerros aledaños. Pudo ser un indio o un fraile, pero como discutí en la introducción es difícil determinar el género, formación u oficio. También tenía que ser alguien familiarizado con los materiales y su uso, así como tener destreza para el dibujo y diseño (ya sea por referentes o porque formara parte de su profesión).

Por ejemplo, si comparamos la pintura de la relación geográfica con otras imágenes disponibles de Yuriria, veremos una diferencia abismal en la intención artística, pues mientras las mercedes o demás documentos administrativos se reducen a líneas simples, apenas distinguibles y probablemente hechas por los mismos escribanos (fig. 60), la pintura de la Relación tiene mucho esmero. Aquí me gustaría recordar los elogios que todos los cronistas daban a los artistas de Tiripetío, cuya pintura de la relación geográfica está perdido, pero que seguramente era una obra de arte, con cualidades estéticas. No es descabellado pensar que las manos que elaboraron la pintura de Yuriria fuesen cercanas o incluso traídas de la escuela de artes y oficios. En cualquier caso, está documentada la elaboración de lienzos en el contexto de las fundaciones agustinas, por

²⁴¹Gotfried Bohem, “Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen”, en *XXXVI CIHA Los estatutos de la imagen creación-manifestación-percepción* (México: UNAM-IIE, 2014), 19–38. El autor desarrolla las capacidades icónicas de la imagen, entre las cuales está el *mostrar* en contraste del logocentrismo occidental. Así mismo, reflexiona sobre la pregunta por la imagen como medio capaz de comunicar sin la expresión verbal. “Para nosotros [los historiadores del arte] es determinante que el *mostrar* no representa ninguna capacidad menor o reducida, sino que a su manera lleva a cabo las tres principales características del lenguaje, a saber: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto.” Bohem, “Decir y mostrar”... 34. De regreso a la conexión entre pinturas y los textos de la Relación Geográfica, ambos materiales comunican o *describen* a Yuriria, pero operan de formas distintas.

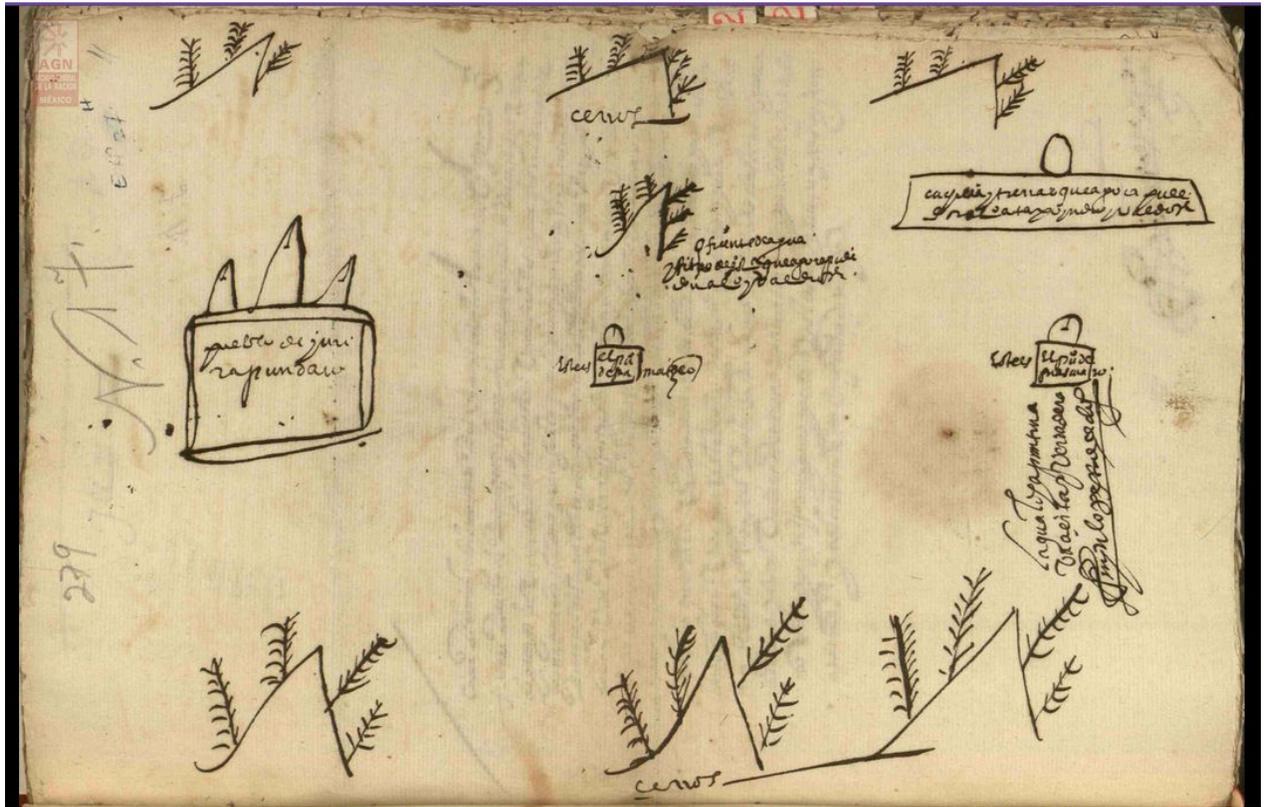


Fig. 60. Pintura de Yuriria (1610). Papel 20 x 31 cm. Tierras, AGN.

lo que los frailes tenían conocimiento de la maestría de los indios en el arte de la pintura:

Bien mostraron los indios de Zirándaro su agradecido reconocimiento, pues en una dilatada manta, lienzos de sus pinturas, en *un gran mapa pintaron* a Nuestro Venerable Padre Fray Juan, el cual lienzo conservan hasta hoy, con otras pinturas en al misma manta, en que se atienden pintados los religiosos Augustinos, sus Padres y Fundadores, ésta pintura la guardan como escritura en sus archivos.²⁴²

Hay un detalle que no puedo dejar pasar y es el tratamiento de los chichimecas en la parte inferior de la imagen, estas formas recuerdan a los grafitis de Epazoyucan.²⁴³ Si fuese el caso entonces me decanto por dos posibles perfiles del artista, por un lado un religioso al tanto de la geografía y acontecimientos de la zona, y por otro lado un artista con formación profesional en dibujo probablemente de la élite de la nobleza indígena.

2.2 Paisaje

El paisaje es un género pictórico que en la escuela italiana es comúnmente utilizado para acompañar o complementar escenas narrativas. Por tal motivo era considerado un género menor. Todo buen artista italiano debía saber hacer paisaje, pero no era considerado suficiente como ejercicio de diseño ni como espectáculo visual. En cambio el género de paisaje se popularizó en Países Bajos gracias al gusto por lo contemplativo. Para la cultura visual neerlandesa, suponía un desafío técnico y descriptivo la destreza de evocar imágenes de la tierra. Por otro lado, las vistas urbanas –o simplemente vistas– oscilaban entre las cualidades corográficas y cartográficas. Lo más común es que fueran planos con información geográfica acompañados de vistas corográficas del lugar en cuestión ubicadas en los bordes.

Para aproximarnos un poco más a la pregunta conductora sobre cómo se construye el espacio en las cartografías novohispanas, hay que detallar la figura del cartógrafo. En la pintura *El geógrafo* de Johannes Vermeer (1669) (fig. 61) podemos observar a un hombre joven reclinado sobre una mesa de trabajo. El hombre dirige la mirada al exterior de la ventana que se encuentra a su derecha. Abstraído en lo que sucede al exterior, el joven está apoyado con la mano izquierda sobre un libro colocado en la

²⁴²Escobar, *Americana Thebaida*, 130. Cap. X.

²⁴³Russo, *The Untranslatable Image*, 56–80.

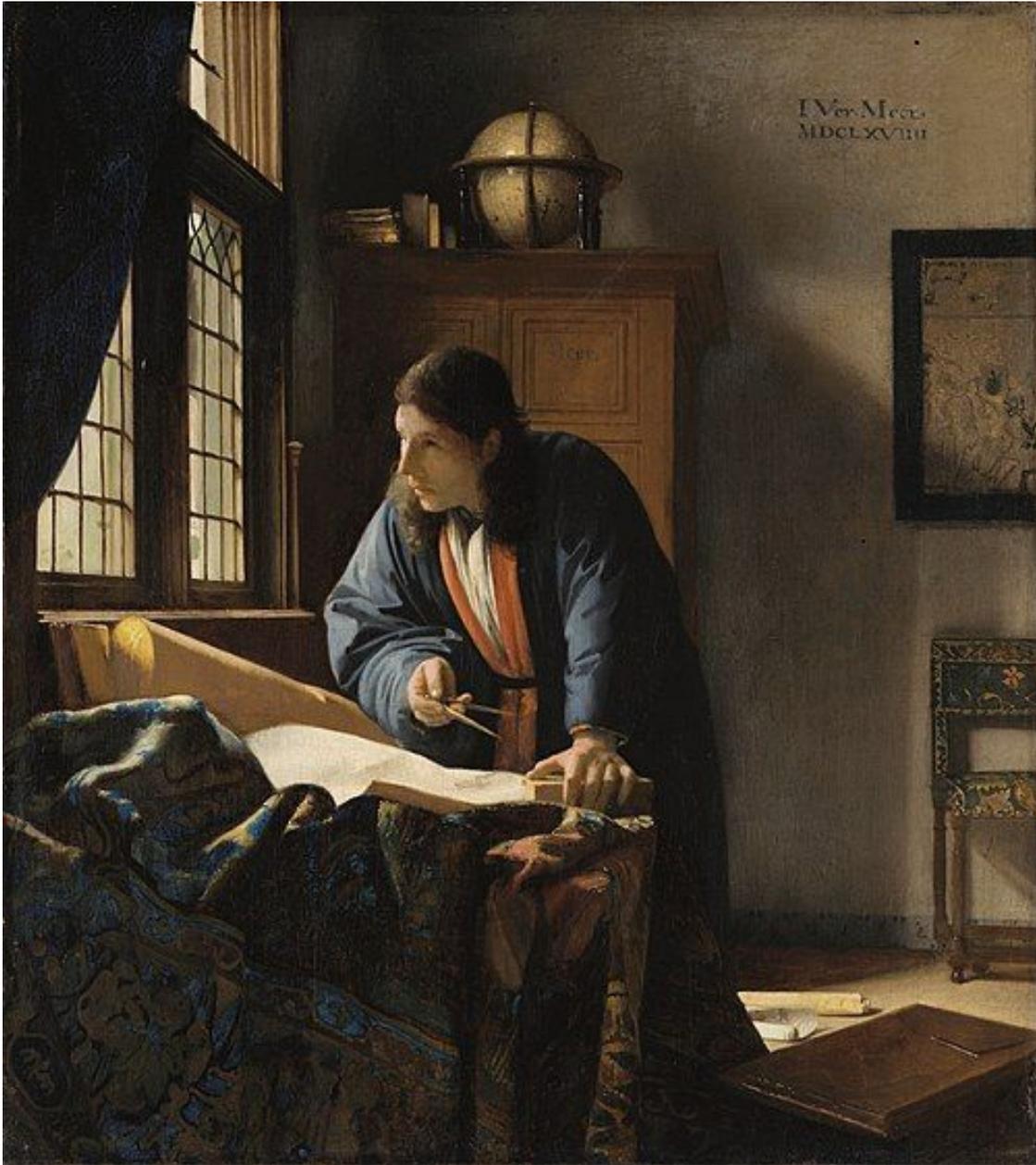


Fig. 61. *El geógrafo*, Johannes Vermeer (1669). Óleo sobre lienzo, 53 x 46.6 cm. Instituto Städel en Fráncfort del Meno, Alemania.

mesa, con la mano derecha sostiene un compás. La mirada atenta a lo que ocurre detrás de la ventana, las herramientas de trabajo y el plano que se extiende sobre la mesa nos indican que es un geógrafo en plena labor. Estamos dentro de su estudio; hay planos tirados en el piso, un globo terráqueo y libros dispuestos arriba del mueble. Como es habitual en las escenas neerlandesas, los elementos exceden al marco, este es el caso de un mapa enmarcado en la pared, una silla y la enorme cortina en la esquina inferior izquierda que añade intimidad al interior del estudio. Según Svetlana Alpers, hay una intensión de Vermeer de identificarse con el cartógrafo, pues a diferencia de la mayoría de sus pinturas en donde las protagonistas son mujeres jóvenes, “las dos únicas figuras masculinas a las que consagró un cuadro entero [son] –el Astrónomo, de una colección particular de París, y el Geógrafo, de Frankfurt– [que] eran también por su profesión realizadores de mapas, y entre uno y otro abarcaban los cielos y la tierra”.²⁴⁴ Esto se debe a lo que la autora llamó *el impulso cartográfico* que no es más que las circunstancias culturales que favorecieron el desarrollo y colocaron a la cartografía y pintura de paisaje en la cima del prestigio artístico.

Si volvemos al trabajo inicial de Brunelleschi, en él ya se atisban las limitantes de la perspectiva como forma universal de representar espacios. Esto es, que los métodos empleados son únicamente aplicables a edificaciones hechas por el ser humano, ya que al tomarse como medida de todas las cosas, hay un punto de referencia que sirve para calcular distancias. Al utilizar plata como reflejante del cielo –espacio casi imposible de medir por la naturaleza terrestre humana–, se da por entendido que no todos los espacios pueden ser capturados mediante la matemática. En apariencia, el invento de Brunelleschi captaba la realidad del paisaje. Presentaba una nueva verdad de la visión y todo lo que eso conllevaba.²⁴⁵ Que la anécdota fundacional de la perspectiva italiana acepte las dificultades de pintar espacios naturales grandes (como lo sería el cielo, el mar o el campo) tiene sentido si se presenta de la mano con los argumentos de la pintura holandesa.

Alpers reconoce en el quehacer del pintor una voluntad de enfrentarse al mundo, de tal manera que esas experiencias y exploraciones del entorno se vean reflejadas en su arte. Hay en el arte holandés una elección de poner atención en cada fragmento del espacio para así descifrar su complejidad. “[Así] como los cartógrafos, [los pintores holandeses

²⁴⁴Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 183.

²⁴⁵Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 141.

del siglo XVII] hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo”.²⁴⁶ Si trasladamos la misma reflexión a la Nueva España, los artistas –sin importar si eran profesionales o no, o incluso si su lugar de nacimiento fue la península o el Nuevo Mundo– tuvieron que ingeniarse la elaboración de pinturas cartográficas con las herramientas que tenían a su disposición, entre las cuales estaban: el asombro, el reconocimiento de tradiciones iconográficas, la necesidad de describir paisajes nuevos, y sobre todo, el enfrentarse a un mundo en continua recomposición.

De regreso a la pintura *El geógrafo* de Johannes Vermeer, la atención del personaje principal está en lo que sucede a través de la ventana. La labor de ordenar el mundo ocurre en el estudio y en el plano, pero la información –ya sea científica o sensible– proviene del exterior. El mundo sólo puede construirse a medida que se habita, que se experimenta, y eso los geógrafos lo saben. Quien tiene la labor de reproducir la complejidad del mundo y comunicar cómo este afecta y determina la acción humana necesita encontrar formas efectivas de comunicar esa complejidad. Los pintores novohispanos a quienes se les encargaron *pinturas* para conocer el espacio americano, necesitaron encontrar soluciones que permitieran brindar la mayor cantidad de información del espacio. Información no sólo en términos mensurables, sino también históricos y culturales, pero ¿de qué manera lograron tener esa visión del mundo? El geógrafo nos da una pista, en la atención en el exterior: el mundo –y el espacio– no pueden reconstruirse a partir de cálculos matemáticos, sino de posicionarse y reconocerse dentro de él.

Un análisis visual y compositivo nos hace detenernos en otro tipo de detalles. Por ejemplo, el tamaño o la escala con la que se muestran el convento y el lago en la parte central de la pintura no guardan proporción con el resto de los elementos. Según Russo, no se trata de una falla en la perspectiva, sino de una forma de representar que responde a la tradición prehispánica que relaciona los tamaños con el orden de importancia. Si bien estos dos elementos son los que llaman más la atención, el tamaño del convento es en proporciones igual al del lago, hay un esfuerzo consciente por engrandecerlo y darle centralidad. Y aunque parece que estaba generando un tipo de cartografías nunca antes

²⁴⁶ Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 182.

visto en el viejo mundo, la realidad es que el subgénero como lo mencioné antes, es el producto de la necesidad moderna de marcar los límites de la propiedad privada, por lo que no son imágenes completamente nuevas, lo que si es novedoso –y por lo que el estudio de estos objetos únicos merece la atención– son los acuerdos culturales que se producen en estas imágenes.

2.3 Multiperspectiva

Además de lo complicado que puede resultar entender el proceso de construcción de la perspectiva, cabe preguntarnos, ¿utilizar este método y estos conceptos son suficientes para estudiar objetos como las cartografías novohispanas? Considerando que estas imágenes también cargan con herencias visuales americanas. Si la respuesta es que este método y categorías sí son suficientes, entonces lo que tendremos serán descripciones algo aburridas, y juicios sobre estas pinturas descriptivas como imágenes de poca calidad artística que no se apegan a las reglas matemáticas de composición y que tienen poca semejanza con lo natural. Pero si la respuesta es no, entonces ¿de qué otra manera podemos analizar esas *pinturas*?

Hay un fenómeno en donde se admite el ojo del pintor como un artefacto abarcador en constante movimiento, Russo lo llamó *orientación radial*. Esta herramienta de representación nace del posicionamiento del amanuense, quien parece estar “dentro” de los sitios observando panorámicamente el paisaje y retratando todo aquello que la vista alcanza. Tanto el convento como el cráter están desdoblados, como si cada muro o peñasco fuesen trozos de cartón que caen mirado al cielo, los apreciamos de manera satelital y, al mismo tiempo, contemplamos su frontalidad. En un primer acercamiento a la multiperspectiva como herramienta descriptiva que necesita esas múltiples miradas para precisar un paisaje. Cada elemento (como el río o el lago) o grupo de elementos (los jinetes, los animales, los caminos o las pequeñas casas) responden a su propia lógica porque están hechos pensando en un momento, lugar e intereses específicos.

En la orientación radial, quien pinta da cuenta de su presencia como sujeto contemporáneo al espacio que plasma; de tal manera que el cuerpo del artista, a través de una mirada móvil, también se encuentra presente en la pintura del espacio, así como sus dimensiones y las relaciones con otros sitios. Se podría decir que la orientación radial es como una fotografía panorámica que, como bien se sabe, es la superposición

de fotografías desde un mismo punto: el ojo de quien retrata. En la pintura, la orientación radial opera por doble partida: parte de la vista de pájaro y, al mismo tiempo, nos permite obtener una vista frontal de la montaña y la fachada.

Por ejemplo, en la pintura los montículos que aparecen alrededor del cráter, cubriendo tres cuartas partes de la circunferencia, corresponden a los peñascos que lo rodean (fig. 43). En este espacio ahora hay casas y un santuario. Lo más probable –y de lo que no se da noticia en el texto– es que se tratara de un lugar sagrado o, por lo menos, importante para la comunidad en tanto que hubo una intención de no pasar desapercibida su existencia y sus cualidades rocosas. Los peñascos se despliegan como pétalos abiertos para poder apreciarlos desde lo alto, pero, en realidad, lo que nos muestran es al artífice tomando posición a la orilla de la pequeña laguna, contemplando de frente las rocosidades que rodean el dicho sitio.

Cuando Russo en el *Realismo circular* habla de orientación radial haciendo alusión formas circulares, explica porqué esta forma es importante para entender los sistemas de pensamiento –y por lo tanto de representación del espacio– en sociedades prehispánicas, por nombrar algún ejemplo está la constitución circular de los tianguis.²⁴⁷ Sin embargo, en este caso, por tratarse de cartografías que no responden necesariamente a una lógica nahuacentrista, me inclino a pensar que los lugares se representan a partir de transitar el espacio con el cuerpo, así como posicionarse dentro de él. Es decir, no hay que confundir el pensamiento circular propio de lo mesoamericano con el hecho de que su artífice dibuje los elementos grandes desplegando todos sus contornos (edificios, lagos, el cráter, etc). Esa composición circular más bien surge de la observación detallada y consciente del mundo. También recurro al concepto de intraducibilidad que trabaja la misma autora, pues me parece virtualmente imposible recrear experiencias netamente indígenas en objetos como estos y que más bien al ser planos elaborados en

²⁴⁷ La idea del funcionamiento circular del tianguis, Russo la explica a partir de la descripción e ilustración que hace Diego Durán “*And it is inside a circle that the Codex Durán represents the actors in commercial exchange, in their customary positions and with habitual gestures. By its function, the tianquiz appears to be a kind of Mesoamerican microcosm. It was the place where the altepetl (the political and sacred territorial entity) integrated its multiple social and commercial components; not only did people have access to merchandise coming from distant places, but by its circular form and by its circulation of goods, the tianquiz was the metonymy for the surface of the earth as a whole*”. Russo, *The Untranslatable Image*, 202.

momentos de intercambio y descubrimiento reflejan más de quienes los elaboraron y sus contextos que de un pasado glorioso.²⁴⁸

La orientación es una herramienta para ubicarse en el espacio. Antiguamente, como su nombre lo indica, la idea era tomar como punto de referencia oriente, lugar por donde sale el sol. En la tradición cristiana, el Génesis menciona que el huerto del Edén estaba ubicado al oriente (Génesis, 2:8), en los mapas tipo mapamundi es común que la parte superior indique el este y, además, tengan alusiones al paraíso terrenal de donde salen los ríos más importantes que brindan agua al mundo. Dentro de las pinturas cartográficas novohispanas, es común encontrar soles que indican el levante y el poniente dentro de los planos. A partir de una tradición iconográfica europea, el sol es representado como un círculo del que se desprenden rayos; también, muy frecuentemente, estos astros son antropomorfizados con rostros (fig. 2). La forma de orientarse en el espacio es un punto clave en la construcción del mismo, las señales dentro de los lienzos incorporan estas imágenes al modelo universal europeo de geolocalización, sin embargo, poco habla de las prácticas y técnicas intuitivas de representación.

La multiperspectiva es una idea que retomo de Alessandra Russo, quien a pesar de no usar de manera explícita el concepto, con la *orientación radial* plantea las bases para pensar en las múltiples vistas que existen en las imágenes cartográficas novohispanas. En líneas anteriores desarrollé la multiperspectiva como herramienta de descripción (*descriptio*) al momento de elaborar las pinturas, pero existe otra dimensión que posibilita esas muchas miradas de los motivos: la movilidad del cuerpo y no solo de la vista humana.²⁴⁹ En su investigación y tras la visita a campo para reconocer la pintura de Tecomatlán, Russo escribe sobre las estrategias de representación cartográfica “parece que no hay un centro sino que la mirada se mueve continuamente hacia un

²⁴⁸ También entiendo que a excepción de los de Tarímbaro y la pintura de San Felipe y San Miguel, los ejemplos utilizados para la zona de Michoacán son lo que la B. Mundy nombra como mapas de mano española y que contienen pocos elementos “indígenas” pero por lo mismo, me es necesario recurrir a herramientas de análisis que no caigan en el folclor prehispánico. Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*, 30.

²⁴⁹ A lo largo de la historia del arte, artistas, escuelas, movimientos y vanguardias han trabajado a profundidad en tema de la movilidad del ojo y las posibilidades de la vista. Sin embargo, en este texto lo propongo como herramienta metodológica para desarrollar el concepto de encarnación en estas imágenes.

punto cada vez diferente en el paisaje”.²⁵⁰ Pues tras varias horas de recorrido, diez fotografías y al menos quince kilómetros de por medio, Russo concluyó que no hay una manera plasmar el espacio desde un punto fijo, sobre todo si es un espacio muy amplio, sino que inevitablemente se necesita de un constante tránsito para al menos aprehender mentalmente los puntos de referencia destacables.

Es a partir de la multiperspectiva que se puede entender el aparente desacomodo y las diversas orientaciones que tienen los elementos dentro del cuadro. Por ejemplo, en nuestra pintura se observa de manera leve en las pequeñas iglesias distribuidas a lo largo de los caminos en función del viaje y el viajero que ha recorrido dichos caminos, es decir la frontalidad de las casitas, en suma de la vista satelital de los caminos. Las montañas en la parte superior izquierda, al igual que con los peñascos y muros del convento, se desdoblan gráficamente dándonos una perspectiva frontal. Cada una de estas diferentes miradas cobran sentido a medida que se va conociendo el espacio, que se transita, se reconoce y se reinterpreta. Los ejemplos de vista satelital (como el río bordeado de árboles, el lago y los caminos) sólo operan como multiperspectiva en medida que se consideran parte del conjunto cartográfico. La multiperspectiva resulta compleja porque no es una serie de abstracciones hechas con el rigor de un método, sino todo lo contrario, es la solución plástica producto de una experiencia sensible y la solución descriptiva de la necesidad de mostrar.

La principal diferencia entre multiperspectiva y orientación radial es que, mientras la primera se asume como una mirada sensible –y por lo tanto encarnada con uso pleno de la corporalidad, que necesita del recorrer el espacio para esbozar la imagen, la segunda es una vista desde un punto fijo, pero que sólo rescata la movilidad de la mirada, no de la del cuerpo completo. Me parece que, en el fondo, la idea de orientación radial propone un cuerpo que, bajo las convenciones de la perspectiva, se reduce a ojo y se traduce en mirada. La orientación radial, junto con las vistas frontales, o las vistas de pájaros son un recurso de la multiperspectiva, que a su vez se transforma en una herramienta de descripción y encarnación.²⁵¹

²⁵⁰Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*, 96. Es Russo quien propone que la mayoría de los mapas novohispanos fueron hechos desde un punto en alto (como cerros o el techo de los conventos e iglesias), a lo que yo agregaría que gran parte de la construcción también está hecha a pie.

²⁵¹ Ahora bien, otras autoras como Svetlana Alpers también trabajan ideas como la “experiencia visual real” que define como aquella que agrega a la pintura “vistas parciales que [solo] la movilidad del ojo permite” y que entiende la imagen retiniana u óptica como otra representación más. Idea que no me

2.4 Encarnación

Es momento de regresar al punto de partida, el origen de las creaciones y visiones: los cuerpos. Como ya se mencionó antes, la idea de una imagen que copia la realidad desde un punto de vista fijo, está ligada a la visión y por lo tanto al ojo, en dicho paradigma tampoco se contemplaba el ejercicio de doble visión que compone las imágenes en nuestro cerebro. Ahora bien, ya que se estableció la perspectiva como una de las posibilidades de representación según la visión de un único ojo, y bajo el conocimiento de que vemos a través de dos ojos, podemos extender el argumento a esos ojos forman parte de un cuerpo. Y ¿qué implica que los ojos desde los que se producen las imágenes estén anclados a un cuerpo? Que, entre otras cosas, el cuerpo sea sujeto de experiencias sensibles que afectan la recepción y producción de imágenes.

David Morgan ha propuesto el concepto de *ojo encarnado*, que no es más que la conciencia de pensar el arte y las imágenes como un producto humano, en donde la noción de creación está íntimamente ligada a la experiencia fenomenológica del sujeto, desde el momento de la concepción a través del proceso de imaginación y diseño hasta la ejecución: “*to look for a point of view is to look for a body from which, or in which to see. Seeing is the act of embodiment, taking a position in a body*”.²⁵² El problema del distanciamiento entre la vista y el cuerpo es probablemente la herencia más notable de la modernidad dentro de la historia del arte. En palabras de David Morgan sobre el porqué del uso del cuerpo (o encarnación) dentro de las imágenes se estudia desde los estudios visuales:

The study of visual culture is not just about pictures, but also powerful forms of embodiment, that is, the gendered, sexual, racial, ethnic, sensuous characteristics of perception and feeling that constitute primary forms of organizing human values. The study of visual culture seeks to understand how people put their worlds together by practices of seeing and how they keep them in working order.²⁵³

parece peleada con la orientación radial que propone Russo, y que al contrario, la complementa añadiendo la experiencia sensible al acto de ver. Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 63.

²⁵² Morgan, *The Embodied Eye*, 5.

²⁵³ Morgan, *The Embodied Eye*, 31.

Las imágenes son una tecnología que nos permite empatizar con las interpretaciones que un sujeto en particular tiene respecto a una acción. En ese sentido, todas las imágenes llevan impresas consigo evidencia de estas interpretaciones y se convierten en una extensión de su identidad. Pensar que en las imágenes cartográficas cargan con cuerpos se refiere esencialmente a dos cosas: por un lado la extensión –física, corporal– de la vista, así como las prácticas -principalmente- sensibles; por otro lado, también implica las prácticas culturales y sociales que permiten ver y representar de una determinada manera. En la pintura de Yuriria, los animales, los caminos, las montañas, las arquitecturas y demás elementos delatan el tránsito de cuerpos, y la multiperspectiva es prueba de ello.

Conocer un espacio implica haber transitado en distintos momentos y de distintas maneras los caminos a su alrededor. El conocimiento de distancias, pueblos y caminos manifiesto en la imagen que por defecto implica la visión posicionada de lo representado. Sobre la experiencia de ver David Morgan menciona: *“Seeing is only part of human experience and often serves as a transitional behavior to other, nonvisual forms of sensation, serving thereby to heighten feeling or hearing or touch”*.²⁵⁴ Elegimos ver y las imágenes producto de esas vistas porque nos parecen fieles condensaciones de una serie de sentidos que necesitan ser comunicados efectivamente. La vista es el lenguaje que históricamente ha contenido y condensado la experiencia sensible, es por ello que culturalmente hemos educado la mirada, para entender y en medida de lo posible traducir nuestra experiencia en el mundo. Las imágenes no son más que concentración de experiencias sensibles.

3. CHICHIMECA

Las figuras que aparecen en la parte inferior de la imagen son los indios chichimecas, retratados de forma dispersa y desordenada. Estos son representados con líneas delgadas que dan un mínimo detalle a los cuerpos. La diferencia ¿se debe a la poca atención que merecía este pueblo para el dibujante? Mientras los españoles y el espacio domesticado habían ganado el derecho a figurar de forma realista, los chichimecas eran ilustrados con trazos esquemáticos, acentuando su condición de seres desconocidos y salvajes.

²⁵⁴Morgan, *The Embodied Eye*, 75.

A pesar de las siluetas sencillas, se logra transmitir que estos personajes están en posiciones de ataque. Los cuerpos compuestos de mínimos trazos y acomodados en distintas direcciones nos sugieren el movimiento y acción de una batalla. Si se mira con atención, podemos identificar elementos de la vestimenta descrita por los cronistas “cada chichimeca traía cinco carcajes de flechas y arcos; estos carcajes son de pellejos de cualesquiera animales fierísimos”²⁵⁵, todos estos rasgos que nos brindan las descripciones son en pro de enfatizar su *naturaleza caótica* y demostrar la barbarie de estos pueblos normalmente asociados al norte de México y de la Nueva España. La idea de bárbaro se tratará más adelante, pero hasta el momento la desorganización aparente de la composición de ese pequeño cuadro (fig. 62) en comparación con el orden de los demás elementos ya nos indica disruptura.

3.1 El peor enemigo del ganado

Con arcos y flechas un grupo de personas atacan poblados al este del convento de Yuriria. Estos pueblos son doctrinas que están conectadas con la cabecera por caminos marcados con gruesas líneas negras que contrastan con el fino trazo con el que están hechos los animales. Sin embargo, las aldeas al sur y al oeste parecen mantenerse en paz; estas son pobladas por ganado y cuidadas por vecinos españoles que van a caballo, armados con peto, espada y portan sombrero. Las vestimentas apenas son distinguibles pero siguiendo su contorno, estas podrían ser similares a las que aparecen en el libro de horas conocido como *Las Horas de Dunois*, en cuyo folio 12, correspondiente al mes de diciembre, aparecen dos hombre de cacería con cascos de perfil similar (fig. 63 y 64).

Como se vio en la sección anterior, no es sorpresa que hayan tantas mulas, pues este fue el primer animal en colonizar América, jugó un papel fundamental como arma de guerra y su presencia era además de símbolo de policía, de riqueza y del potencial económico en la zona.²⁵⁶ Los trazos, particularmente diferentes entre sí, dejan abierta la posibilidad de que esta pintura haya sido elaborada por al menos dos manos. Me atrevo a decir que al menos una de ellas tenía conocimientos técnicos de dibujo occidental,

²⁵⁵ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 319.

²⁵⁶ No está de más subrayar el impacto ambiental que supuso la introducción de la fauna. Si bien los caballos fueron masacrados durante los primeros años de conquista, los sobrevivientes fueron un lujo, para mediados del siglo XVI un caballo llegó a tener el precio de una casa de ese entonces. “Medio ambiente y colonización animal” en Marín, *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*, 43–44.



Fig. 62. Detalle chichimecas. Pintura de Yuririapundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.



Fig. 63. Detalle “diciembre”. Las Horas de Dunois. Yates Thompson 3, f.12. Biblioteca Británica.



Fig. 64. Detalle jinetes. Pintura de Yuririapundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.

esto debido al tratamiento realista de algunos bueyes y jinetes.²⁵⁷ Si prestamos atención podemos observar que hay un estudio anatómico de los animales, los cuales se encuentran echados, parados y en movimiento, esto último es notorio gracias la posición de las patas (fig. 65); mientras unas están dobladas, otras están rectas y otras más combinan alternadamente patas rectas y en flexión simulando el andar de la bestia. Por otro lado, los jinetes están elaborados con múltiples trazos pequeños que dejan ver la voluptuosidad de los ropajes, principalmente en las mangas y gorgueras. También son distinguibles elementos de carácter más ornamental como el detalle de una pluma en el sombrero o casco. Con rostros esquemáticos pero distinguibles todos los jinetes portan una lanza en la mano derecha y con la izquierda sostienen las riendas de la montura (fig. 64).

Sin duda este era un espacio lleno de tensiones, mismas que son visibles en la documentación de archivos. Al igual que en el caso de Acámbaro, hay solicitudes de indios que piden permiso para portar armas, montar a caballo o vestir a la española, lo más probable es que estos indios fuesen principales –aunque no tenemos noticia de la procedencia de los linajes de esta élite–, quienes sí se incorporaron cómodamente en el proyecto agustino y que se establecieron como los aliados de frailes y encomenderos, una vez más el buen indio o indio amigo. Aunque también en comparación con Acámbaro, la cantidad de mercedes de tierras solicitadas es muy inferior. Tan solo 1566 a 1599 se otorgaron siete estancias de ganado mayor, trece de ganado menor y diecinueve caballerías, esto probablemente se deba a que Yuriria se encuentra en un estado de frontera mucho más bélico que Acámbaro y ser terrateniente implicaba arriesgar los frutos y labores de la tierra, así como la vida de arrieros y bestias. Llama la atención las frecuentes quejas entre 1590 y 1594 para que la justicia del pueblo no permitiera la entrada excesiva de ganado a las sementeras. Lo más probable es que fuese una práctica común el mantener muchísimas más bestias de las que se reportaban, en cualquier caso, las fuentes documentan que los ataques chichimecas fueron constantes, convirtiéndolos así en el peor enemigo del ganado.

²⁵⁷ Según Mundy, si bien la mayoría de los mapas fueron hechos por manos indígenas, es decir el 65% del total de las 69 pinturas existentes de las Relaciones Geográficas, Yuririapundaro está clasificada entre el 35% de mapas hechos por artistas no indígenas. “Colonial Spanish Officials and the Response to the Relación Geográfica Questionnaire” en Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*, 30. Con respecto a esto, creo que más que una simple consulta informativa de donde el dibujante presuntamente español extrajo información sobre el espacio, es pertinente pensar que el tratamiento del agua y el agrandamiento de motivos viene de un especial énfasis y posible influencia de los informantes locales.

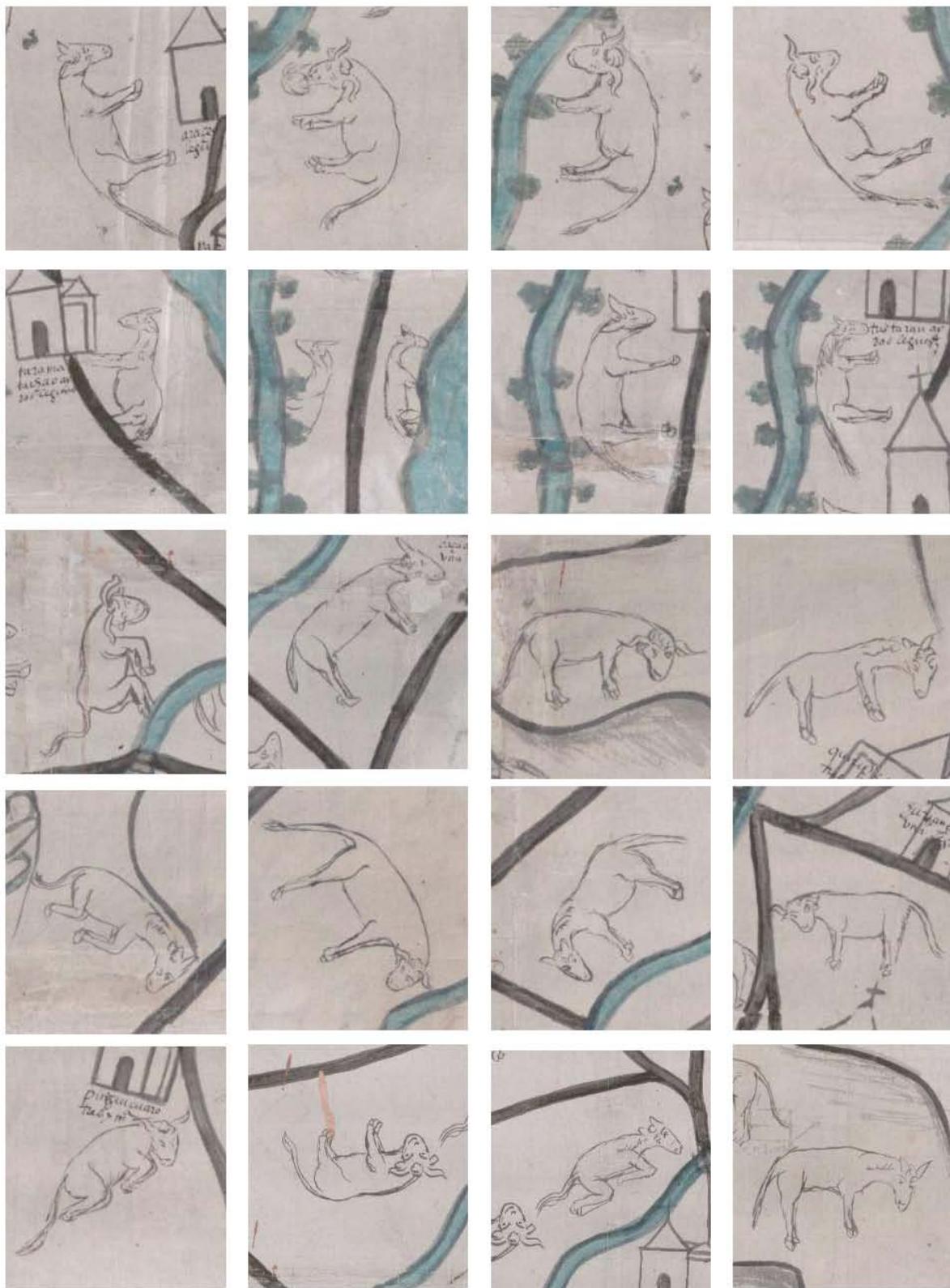


Fig. 65. Detalles de caballos, yeguas y bueyes. Pintura de Yuririapundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.

Ahora, una de las razones para que se iniciase la guerra en contra de los chichimecas (por ejemplo en 1540 se iniciara la guerra del Mixtón), fue el aspecto económico derivado del descubrimiento de las minas de Zacatecas, el deseo de proteger las mercancías, pero aún más importante la seguridad tanto de conquistadores como de sus bestias. El plano en cuestión tiene al menos cuarenta años de diferencia con esa guerra, sin embargo, durante ese tiempo y posteriormente se continuó una tradición de retrato del imaginario del chichimeca como el indio bárbaro.

3.2 Chichimecas carniceros que dan crueles y feroces muertes

Basalenque menciona que Yuririapundaro era un “lugar muy pedregoso, que en él comienzan los indios chichimecas”, sin dar más detalle de la interacción con este pueblo.²⁵⁸ Lo que sí menciona es una descripción de los indios de la zona, a los que distingue por sus lenguas, sin dejar de remarcar sus reservas con los chichimecas:

Tiene 900 indios tributarios y antes solían ser siete y ocho mil, pero estos han disminuido por las enfermedades. Sus entendimientos son bajos y son inclinados a la embriaguez. Viven de labrar sus sementeras y comerciar pescado y otras cosas que hay en dicha provincia. La lengua general es la tarasca y hay otra que llaman chichimeca. Dicho pueblo pertenecía al Calzonci, señor de la provincia de Mechoacan a quien en cuyo reconocimiento de vasallaje le ofrecían algunos pellejos de animales. Estos indios adoraban ídolos y vivían en paucidad. Tenían guerra con los indios de México y peleaban con arcos y flechas. Su hábito era una chamarrilla de manta, que les llegaba hasta medio muslo; su comida era tamales, que es lo mismo que ahora usan y dicen que siempre han tenido enfermedades.²⁵⁹

Los chichimecas son descritos por la historiografía como seres bárbaros, salvajes y de poco intelecto. Las crónicas narran la *ferocidad* de los chichimecas comparándolos con pueblos de la antigüedad como los hunos, cuya leyenda se popularizó en Europa como tribus asiáticas nómadas y altamente bélicas. La comparación normalmente está acompañada de descripciones de características físicas como la fuerza descomunal de los chichimecas, equiparando su vigor con el de un arma: “la tierra les provee de piedras, que en la fuerza con la que las despiden sus robustos brazos, pueden estas ser cañones

²⁵⁸Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, 141.

²⁵⁹Ochoa Serrano, “Yuririapundaro”, 316. Pregunta 5.

de aquellas naturales balas”.²⁶⁰ Así mismo, las mujeres chichimecas son comparadas con las míticas Amazonas por su “varonil esfuerzo”. Estos llamados *indios salvajes* son mencionados por Escobar como “Lestrigones de esta América, criados con sangre humana”, refiriéndose a un pueblo mítico de gigantes antropófagos de la mitología griega.²⁶¹ También son mencionados como ofidiófagos, es decir, que se alimentaban de serpientes, atributo especialmente aborrecible ya que relacionarse o peor aún, comer serpientes, reptiles y en general animales rastreros o ponzoñosos hablaba de la calidad de seres que eran.²⁶² Lopez de Gomara anota sobre la dieta, “no sembraban, no comían maíz ni otras semillas, ni pan de ninguna clase, se mantenían de raíces, hierbas y frutas del campo; y como eran muy diestros en tirar al arco, mataban muchos venados, liebres, conejos y otros animales y aves, y comían toda esta caza, no guisada, sino cruda y seca al Sol; también comían culebras, lagartos y otras sabandijas así, sucias, asquerosas y fieras, y aún hoy día hay muchos de ellos allá en su naturaleza que viven así”.²⁶³

La imagen del bárbaro como hombre menos desarrollado fue utilizada desde la antigüedad clásica mediante la idea del enemigo de otra nación, en ese sentido, los cairos aliados de los troyanos eran considerados bárbaros por Homero. Heródoto continuó con esa descripción discursiva presentando al bárbaro como el “otro” refiriéndose no solo al enemigo, sino al que no-es griego, el que habla distinto, al persa y al oriental. Los bárbaros eran aquellos que no compartían, y por lo tanto, no entendían la lengua, y para ello tenemos las descripciones hechas por Cicerón, Plutarco, Plinio, entre otros.

Lo que me parece importante destacar es que un principio la condición de “extraño” en el concepto de *bárbaro* no estaba ligada a lo espiritual en un sentido cristiano, sino sólo a un sentido cultural, ya sea por su dieta, vestimenta, costumbres, formas de organización, vivienda, etc. Sin embargo, gracias al esfuerzo antipaganista del Imperio Romano, el término se fue asociando a la calidad espiritual de los pueblos, pero no fue sino hasta Agustín de Hipona que se consolidó esa relación pagano igual a bárbaro. Es así como revisando la terminología de la época encontramos que Covarrubias anota sobre la palabra bárbaro:

²⁶⁰ Escobar, *Americana Thebaida*, 557.

²⁶¹ Aparecen por primera vez en el canto X de la Odisea.

²⁶² Escobar, *Americana Thebaida*, 557–58.

²⁶³ López de Gomara, *La conquista de México*, 388.

Este nombre fingieron los griegos de la grosera pronunciación de los extranjeros, que procurando hablar la lengua griega la estragaban, estropeandola con los labios, con el sonido de barbar. [...] Después que se pasó a los romanos, también ellos llamaron a los demás bárbaros, fuera de los griegos; finalmente a todos los que hablan con tosquedad y grosería llamamos bárbaros y a los que son ignorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigerados, a los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos, y finalmente, los que son despiadados y crueles.²⁶⁴

Como vimos en el capítulo anterior, uno de los proyectos ordenadores más importantes en América fueron las reducciones de indios. La finalidad de esta empresa fue ordenar en lo temporal y lo espiritual (*urbs* y *civitas*) a los habitantes del nuevo mundo, retomando así el concepto aristotélico de *polis*. Ya que según Kagan “los españoles entendían, siguiendo la tradición griega, que la polis creaba *polites*, personas civilizadas”²⁶⁵; en este sentido cultivar con policía a los indios nómadas del norte, era dotarlos de herramientas para vivir en sociedad conforme a la ley y justicia (terrenales y divinas). Según la definición de *policía* de Covarrubias es “Consejo de policía, el que gobierna las cosas menudas de la ciudad y el adorno de ella o limpieza. [...] política, la ciencia y modo de gobernar la ciudad o república”.²⁶⁶ Bárbaro no era solo quien en un principio no compartía la lengua y la cultura, y por extensión el pensamiento religioso y la moral, sino también aquel que vivía al margen del gobierno y la ciudad como espacio físico organizado por dicho gobierno. Respecto al modo de vivir de los chichimecas en relación con su entorno Torquemada menciona:

Tomando este nombre bárbaro en su propio y natural significado, que son aquellos que por sus extraña, ásperas y malas costumbres o por su mala y perversa inclinación, salen crueles y feroces y muy diferentes de los otros hombres, y no se rigen por razón, antes son necios y torpes, que no tienen, ni curan de ley, ni de derecho y no viven en pueblos, ni en comunidad, ni tienen amistad, ni conversación de otros

²⁶⁴ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, f.84v.

²⁶⁵ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 49.

²⁶⁶ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, f.145r.

hombres que viven en poblado; por lo cual ni tienen lugares, ni pueblos, ni ayuntamientos, ni ciudades, porque no viven socialmente, y así no tienen, ni sufren señores, ni leyes, ni fueros, ni otro cualquiera político regimiento, ni comunican en el uso de las comunicaciones necesarias a la vida humana, como son comprar y vender, trocar, alquilar y hacer compañía unos vecinos con otros, y otros contratos que son de *iure gentium* [...] y por la mayor parte viven esparcidos y derramados por los montes, huyendo de la conversación humana, contentándose solamente con traer y tener consigo solas sus mujeres, como hacen los animales, así como las monas y los gatos, [...] que no son congregables.²⁶⁷

De regreso al concepto de *civitas* –en su amplio significado desarrollado durante el medievo–, se entiende como la gobernanza de las almas, por un lado en el sentido del gobierno aristotélico y por otro en el sentido más cristiano apelando a la piedad agustiniana. La *civitas* se encuentra primordialmente en un gobierno en sus leyes, sus instituciones y sus costumbres, y por extensión, la *civitas* provoca la organización material arquitectónica del espacio.²⁶⁸ En el caso de los chichimecas al vivir derramados, sin pueblo, ni ciudad, ni ley como menciona Torquemada, estos no poseían *civitas*, pues el mismo espacio no era adecuado para el cultivo de las virtudes. La vida así de agreste solo era posible para el hombre silvestre, que si bien no dejaba de ser hombre –el chichimeca nunca fue animal– la realidad es que el hombre silvestre no vivía en el mismo código moral que el “hombre político”. La morada entonces, determinaba la calidad humana de quien la habitaba.

Otra característica, además de la ferocidad que los chichimecas compartían con los hunos era la vida nómada. Sin embargo, en siglo XVI había otra imagen, mucho más cercana, para retratar esta forma de vida no sedentaria: los árabes. Así como ya vimos que el paisaje era descrito a partir de lo conocido, ya que los cronistas usan todo el tiempo referencias conocidas para comunicar con mayor exactitud la forma de los

²⁶⁷ Torquemada, *Monarquía Indiana*, 587–88. Aunque la relación geográfica de Querétaro se menciona que el Conni (bautizado después como Fernando de Tapia) era un mercader que intercambiaba hilos y sal por pieles de venado, tigres y liebres, así como arcos y flechas que después revendía en mercados mexicanos. Es decir, intercambio comercial si había e incluso hay una pequeña posibilidad de que las mejores armas de México fueran chichimecas.

²⁶⁸ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 50.

nuevos frutos y las nuevas tierras descubiertas, de la misma manera usaron a los árabes para describir el comportamiento de los indios. La imagen del árabe era visto como un ser fuera de la civilidad, o en otras palabras, el árabe era el bárbaro de la España del siglo XVI. La popular frase “vivir alárabe” suponía una vida ambulante, ruidosa, extranjera y sobre todo no cristiana, es por ello que el término pasó de describir a los musulmanes y gitanos de los límites de España a describir a los indios no amigos en los límites del virreinato. En múltiples ocasiones las fuentes mencionan que los indios chichimecas vivían “como los árabes, [que] no mantienen ciudad ni domicilio fijo”.²⁶⁹ Vivir alárabe, además de connotar dispersión y desorden también significaba vivir sin cristiandad, que como ya vimos en el capítulo anterior, era una forma de vida que los religiosos buscaban erradicar a través de las congregaciones de indios.

Las noticias que llegaron de los chichimecas no solo provenían de aquellos religiosos quienes estuvieron en contacto con estos grupos, sino que también, a manera de leyendas, se extendieron gracias a los cronistas. No hubo quien no conociera o hubiera oído hablar de la ferocidad de este grupo incluso si nunca compartieron codo a codo campo de batalla, la noticia de estos llamados hombres silvestres fue llevada a todo el imperio. Por ejemplo, Cervantes de Salazar dice: “Hay otros indios que llaman chichimecas, que siguen la costumbre de los alárabes, no teniendo casa ni morada cierta, ni labrando los campos de que se sustenten, manteniéndose según los tiempos, unas veces de fruta de la tierra y otras de la caza que matan, porque son muy grandes flecheros. Finalmente, desto que he dicho parecerá la *necesidad que tenían de policía* y la merced grande de Dios les hizo en enviarles los españoles, y entre ellos a los religiosos y clérigos que les predicasen y los instruyesen y alumbrasen de los errores en que estaban tan contra toda razón”.²⁷⁰ Más adelante hablaremos de la visión providencialista y salvadora del imperio, en particular con los indios de frontera.

Por otro lado, tenemos a Diego Muñoz Camargo que en su *Historia de Tlaxcala* detalla sobre la etimología de la palabra “chichimecas, propiamente, quiere decir ‘hombres salvajes’ [...] aunque la derivación de este nombre procede de hombres que comían las carnes crudas y se bebían y chupaban las sangres de los animales que mataban, porque

²⁶⁹ Escobar, *Americana Thebaida*, 558.

²⁷⁰ Francisco Cervantes de Salazar, “Crónica de la Nueva España”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s/f, Libro 1, cap. XV., <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronica-de-la-nueva-espana--0/html/>.

chichiliztli por ‘cosa que chupa’ y chichihualli es la ‘teta’ o la ubre. Por manera que como estas gentes mataban y se bebían la sangre, eran tenidas por una gente muy cruel y feroz, de nombre espantable y horrible, entre todas las naciones de estas partes”²⁷¹ y aunque el origen de la palabra no parece muy fiable, la crónica escrita en el último cuarto del siglo XVI nos retrata muy bien lo que los archivos mencionan sobre sus formas de hacer guerra, pues procedían “ejecutando en [los pueblos con] sus acostumbradas crueldades, desollandoles las cabezas y sacandoles vivos los corazones [...] y esta probado [que] comen carne humana de las personas que matan”.²⁷² No hay documento que no refiera la crueldad y fiereza de estos seres.

En otro ejemplo, en la relación geográfica de Querétaro, el escribano admite que gracias a los chichimecas amigos de la zona, quienes mantenían buena relación con los otomíes, es que al menos dos sacerdotes han entendido su lengua, pues antes de ello, no había manera de aprenderla, y por lo tanto, la doctrina no se podía dictar adecuadamente según su entendimiento. En relación a ello, en el dicho texto al hablar de los otomíes se enfatiza que la falta de diccionarios y libros de la fe católica es gracias a la “barbaridad de su lenguaje [...] por la dificultad de la ortografía y la pronunciación”²⁷³. Es así como una vez más la barbarie se relaciona con el lenguaje y la falta de cultura, porque incluso si se compara con otras naciones de indios, la lengua chichimeca fue más difícil de ordenar, estudiar y conquistar.

Por otro lado, cronistas que sí experimentaron de primera mano los ataques chichimecas hacen descripciones más minuciosas de detalles culturales como la pintura facial o la distinción de las lenguas y pueblos. Sobre el aspecto de los chichimecas, en los textos se menciona que estos llevaban pinturas faciales lo cual les daba una apariencia más salvaje o animal. Escobar los llama Agatirsos, haciendo referencia al pueblo mencionado por Heródoto en su libro cuarto de la Historia, quienes tatuaban sus cuerpos.²⁷⁴ Por otro lado Beaumont también menciona la pintura facial de algunos

²⁷¹Diego Muñoz Camargo, “Historia de Tlaxcala”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s/f, Libro 1, cap. III, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-tlaxcala--0/html/1b8b1fa4-b981-4eff-8e8e-29bba72dbdc8_41.html.

²⁷² AGI, PATRONATO 181, R.14.

²⁷³Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, 284. Pregunta 5.

²⁷⁴ Escobar, *Americana Thebaida*, 557.

indios amigos chichimecas quienes tenían “diferentes rayas en medio de las caras”²⁷⁵, estos indios eran identificados como guamares.²⁷⁶

En el Museo de América existen dos famosas pinturas de Manuel Arellano datadas en 1711 (fig. 66 y 67) en las cuales –siguiendo la tradición de la pintura de castas– vemos representados a un indio e india chichimecas respectivamente. En ellas el artista novohispano nos muestra la pintura facial de los citados indios. Por un lado, el indio se muestra de pie a medio cuerpo, este se encuentra desnudo a excepción de un paño que cubre la parte inferior de su cuerpo y los trozos de piel a manera de brazaletes²⁷⁷. Tiene la piel bronceada y una larga cabellera coronada por una tiara, destacan las pumas que viste en la cabeza, mismas que adornan las flechas del carcaj que porta mediante un hilo cruzado en el pecho, así mismo, en las manos sostiene arco y flecha justo como las descripciones narran. Finalmente la línea del brazo derecho nos conduce la mirada al rostro del indio, quien nos mira con fastidio, con labios gruesos y un bigote poco poblado observamos las delgadas líneas horizontales que cubren su rostro.

Por otro lado, la india chichimeca está acompañada de un niño, posiblemente retomado de la iconografía de la virgen y el niño. El infante dirige la mirada al horizonte y sostiene en la mano izquierda una mazorca, base de la alimentación americana. De igual manera la que suponemos es su madre viste únicamente un collar con cuentas de granos de maíz, ya que gracias al claroscuro no se logra distinguir sí la parte inferior de su cuerpo está cubierta, lo que sí notamos es la intención de resaltar la fortaleza de su cuerpo, recordemos que la historiografía suele describirlas como mujeres corpulentas parecidas a las Amazonas. Gracias a los colores vibrantes, el foco de atención del cuadro está en el pájaro posado sobre el regazo de la mujer, mismo que hace alusión a la iconografía de la alegoría de América, la cual siempre está ataviada de plumas exóticas; nuestra mujer chichimeca no es la excepción, y lleva un brazaletes y tocado de plumas, trenzado en la parte superior de su larga cabellera que a su vez sirve como manto. Por último, llevan pintadas en el rostro delgadas líneas verticales, lo que nos sugiere que la

²⁷⁵ Beaumont, *Crónica de Michoacán.*, 324.

²⁷⁶ Decir chichimeca es tan amplio como decir indio, existen Guamares, Guachichiles, Jonaz, entre otros ver Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*. Un documento de archivo sobre el levantamiento de indios chichimecas y guachichiles menciona al menos las siguientes naciones: chichimecas, zacatecas, guachichiles, guamares, pames, maticoyas, tepeguanes entre otros, probablemente entre ellos existieran otro tipo de pintura facial para distinguirse entre ellos. AGI, Patronato 181,R.14.

²⁷⁷ Se solía utilizar piel de tejón o de zorro para proteger las muñecas del impacto al disparar una cuerda en Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, 63.



Fig. 66. Indio chichimeca (1711). Manuel de Arellano. Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm. Museo de América, Madrid.



Fig. 67. India chichimeca (1711). Manuel de Arellano. Óleo sobre lienzo, 128.5 x 103 cm. Museo de América, Madrid.

dirección de las líneas tienen significados como el género. Este par de pinturas se ciñe a los estereotipos de los indios chichimecas construidos desde el siglo XVI.

Un documento datado en 1571 y firmado por fray Diego de Chávez se refiere a Yurirapundaro como un “gran pueblo sino que de pocos años a esta parte los chichimecas bravos han asolado a 4 pueblos sujetos ... los dichos que se llaman Cuseo, Cuzao, Jumbao y Paranguo”.²⁷⁸ El documento continúa diciendo que los religiosos “se han ausentado por miedo de estos *chichimecas carniceros porque les dan crueles y espantosas muertes*”. En el documento se enlistan veintiún sitios sujetos a Yuriria. Por otro lado, los pueblos atacados en la imagen son Jumbao, Sezano, Cozaoán, Paranguo y Erajamaqua. Ubicado entre estos cuatro últimos pueblos sobresale entre la multitud un personaje gigante en comparación con los otros diminutos cuerpos, que a decir por su vestimenta a manera de túnica y el tocado prominente es un religioso. El padre está arrodillado y rezando con las manos juntas, su cuerpo es cubierto de gruesas líneas que sugieren ser las flechas lanzadas por los siete indios chichimecas que lo rodean apuntando con sus arcos. La escena es clara, el religioso está siendo martirizado, tal como se indica en las crónicas. Esta imagen también evoca la famosa pintura de la Villa de San Felipe en cuyos caminos se ven las cabezas de los frailes en posesión de los indios chichimecas.

3.3 Indios buenos e indios malos

En contraste con esta imagen del indio bárbaro, “incivilizado” y despiadado, en Acámbaro tenemos otros dos tipos de indios, por un lado los otomíes quienes eran considerados *buenos indios* por contribuir pacíficamente al nuevo régimen, no solo porque hubieron capitanes de esta nación que ayudaron en la conquista y pacificación de territorios aledaños (tenemos a la triada de Hernando de Tapia, Pedro Martín del Toro y por supuesto Nicolás de San Luis Montañez), sino también por su constante colaboración con los religiosos en la organización de los pueblos recién fundados. Por otro lado, estaban los *amigos* chichimecas, quienes si bien no era buenos indios por conservar costumbres ruidosas y poco políticas o “civilizadas” al ser aliados de los otomíes y no causar grandes perjuicios a los cultivos y ganaderías, eran considerados menos temibles que sus semejantes del norte.

²⁷⁸ AGI, Indiferente, 1529, N.6. Lo curioso del documento es que está fechado en 1571 lo que sugiere la teoría de que el evento retratado ocurrió al menos 10 años antes.

Para los conquistadores, los chichimecas solo podían ser amigos o enemigos –en las fuentes son nombrados como chichimecas de paz o de guerra–, y en parte esta idea de verles como un único grupo homogéneo es culpa de la historiografía binarista que no ve la capacidad negociadora y de autonomía que los distintos pueblos chichimecas tuvieron en las varias latitudes que habitaban. Para empezar, los chichimecas son un grupo de distintos pueblos nómadas o seminómadas. Esto se tuvo presente durante las misiones, pues Basalenque menciona al hablar de la vida de padre fray Juan Bautista Mollinedo, “el número de las naciones que descubrió no se sabe, porque aunque lo dijo, no quedó por memoria, [...] Pero las que están descubiertas son: alaquines, machipanicuanes, leemagues, pamies, mascorros, caisanes, coyotes, guachichiles, negritos, guanchenis, guenacapiles, alpañales, pisones, cauciuiles y alacasavis, todos chichimecos, de los cuales muchos hay bautizados y reducidos a vida sociable, cuya conversión principalmente se debe a este siervo de Dios”.²⁷⁹

Chichimeca es una palabra que proviene del náhuatl y que fue utilizada para nombrar a los habitantes nómadas y seminómadas del norte; sin embargo, la historiografía nos dice que desde tiempos precortesianos estos grupos ubicados más allá de la Sierra Madre siempre estuvieron al margen de lo que hoy en día entendemos como Mesoamérica, y que si bien estos grupos establecieron relaciones económicas cordiales con los antiguos centros políticos, se piensa que la identidad mesoamericana se construyó en contraposición de los chichimecas. Esto lo confirma la definición cultural –y profundamente colonial– del territorio americano propuesta por Paul Kirchhoff.

En realidad la condición marginal del chichimeca se gestó en fuentes coloniales –alimentada principalmente por referentes medievales. En fuentes indígenas tempranas, el tratamiento que se le da es distinto, por ejemplo, en la historia mexicana existe un prestigio a la tradición chichimeca, ya que es reconocida como el antepasado común asociado a la identidad de las élites prehispánicas, pero también muy ligado a la fundación de Tenochtitlan y a la legitimación del poder.²⁸⁰ Ya he dado ejemplos de cartografías-pictografías donde lo geográfico e histórico se difumina, y es en estas

²⁷⁹ De la Rea al hablar de Juan Bautista Mollinedo en Alejandro Martínez de la Rosa, David Charles Wright Carr, y Ivy Jacaranda Jasso Martínez, “Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista”, *Relac. Estud. hist. soc.*, marzo de 2016.

²⁸⁰ Justina Olko, “De los antepasados valientes a los paganos del norte. Los chichimecas y sus imágenes a través de la época colonial”, en *Códices del centro de México. Análisis comparativos y estudios individuales*, ed. Juan José Batalla Rosado y Miguel Ángel Ruz Barrio (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2013), 36.

fuentes en donde podemos equiparar el tratamiento de los ancestros en la antigüedad prehispánica. Por ejemplo, la genealogía texcocana está ligada a lo tolteca y lo chichimeca sin que ninguno estuviera por encima del otro, más bien como dos fuentes que alimentan una misma historia. Y es ahí, en comparación con lo tolteca, donde podemos distinguir iconográficamente al chichimeca; ya sea por su vestimenta, armas o accesorios.²⁸¹

Mientras los antepasados toltecas suelen aparecer con mantas de algodón, los chichimecas aparecen con pieles de animales o desnudos. Los toltecas usaban espadas, macuahuitl y rodela; las armas chichimecas por excelencia eran el arco, las flechas, carcajs y en ocasiones lanzas. Entre los accesorios destaca la pintura facial y el uso de plumas en honor a Mixcóatl²⁸² como atributo chichimeca; por otro, la iconografía de la silla está presente en ambas culturas, aunque más frecuentemente los asientos toltecas están adornados con petates decorados y los chichimecas no. A pesar de las distinciones, sería equivocado pensar que el tratamiento en las fuentes es así de claro y binario, pues en realidad existen muchas más excepciones en donde vemos combinados estos atributos, sin embargo, también nos deja claro que no había una connotación negativa a lo nómada chichimeca, al contrario, se reconocía su aporte cultural.

Por otro lado, es muy claro que para los religiosos había una equiparación entre la vida nómada y la idolatría, así como entre el cristianismo y la vida sedentaria.²⁸³ Todos estos atributos crearon imagen e identidad de los pueblos nómadas del norte, sin embargo, hay que remarcar que existe un sesgo etnocéntrico que ha retratado al chichimeca como la *otredad*. Autores como Roger Bartra sostienen que la categoría de hombre salvaje fue una invención europea (usada principalmente para sujetos asiáticos), de tal manera que describe desfavorablemente la realidad americana porque se basa en relaciones previas entre Europa y No Europa, más concretamente entre Europa-Asia o cristiano-árabe.

La cultura europea generó una idea del hombre salvaje mucho antes de la gran expansión colonial, idea modelada en forma independiente del contacto con grupos humanos extraños de otros continentes. [...] Los

²⁸¹ Olko, "De los antepasados valientes a los paganos del norte. Los chichimecas y sus imágenes a través de la época colonial", 20–34.

²⁸² En realidad lo más común era una banda roja con un plumón blanco. Olko, "De los antepasados valientes a los paganos del norte. Los chichimecas y sus imágenes a través de la época colonial", 22.

²⁸³ Olko, "De los antepasados valientes a los paganos del norte. Los chichimecas y sus imágenes a través de la época colonial", 38.

hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental. Dicho en forma abrupta: el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental.²⁸⁴

Sería interesante explorar una categoría similar al salvaje en Mesoamérica, aunque la idea del salvaje nada tiene que ver con el lugar del nómada guerrero en la historia y en la vida de las culturas nativas. Lo que se buscaba era crear una imagen del salvaje como un ser inferior basado en “la ausencia de agricultura, el nomadismo y [en] el hecho de que no exista estratificación social ni instituciones estables de gobierno, más allá de la confederación por causa de la guerra”.²⁸⁵ De entrada este argumento supone que solo hay una forma correcta de vida y es la cristiana. Entonces podemos entender que retratar al chichimeca como bárbaro y salvaje es un recurso para la vida del otro, del que no es cristiano. Las descripciones pretenden describir inferioridad con el fin de legitimar la guerra en lo terrenal y lo espiritual, y esto solo pudo ser posible usando un sistema de ideas ventajoso que admitiera por verdad la necesidad de un orden. Pero una vez más, ¿con qué fin?

El hombre salvaje, tal como se le describe en el XVI, no era acreedor a un espacio dentro de la “historia universal”, y esto es importante porque esa historia es asimismo la de la monarquía hispánica que indudablemente era cristiana. Cada rincón de América debía incorporarse en la historia, pero esto no era posible si se habitaban los márgenes de la cultura. Como primer acto de piedad se les debía otorgar cultura a manera de trabajo, ciudades, gobierno, lengua y sobre todo cristiandad.

Pero de nuevo nos encontramos con que no todos los chichimecas eran iguales. Los más belicosos eran considerados malos, sin embargo, algunos autores rescataban virtudes de entre sus despreciables vicios. Por ejemplo, López de Gomara anota “siendo, sin embargo, tan bárbaros y viviendo vida tan bestial, eran hombres religiosos y devotos; adoraban al Sol, le ofrecían culebras, lagartijas y animalejos semejantes [...]; eran

²⁸⁴(Bartra 1992: 16) El salvaje en el espejo citado en Carlos Santamarina Novillo, “Salvajes y chichimecas: mitos de alteridad en las fuentes novohispanas”, *Revista Española de Antropología Americana*, 2015, 34.

²⁸⁵Santamarina Novillo, “Salvajes y chichimecas: mitos de alteridad en las fuentes novohispanas”, 44.

feroces y belicosos, por cuya causa señorearon la tierra”.²⁸⁶ La atención está puesta en los atributos del salvaje, pero a pesar de la descripción tan indómita, hay un reconocimiento de la devoción que eran capaces de tenerle al astro solar, en ese sentido, la devoción causada por el engaño del demonio solo debía ser redireccionada al buen camino. De alguna manera, la identidad del chichimeca estaba a medio camino entre el hombre salvaje y el hombre político-cristiano.

Como ya lo mencionaba Cervantes de Salazar, Dios hizo merced de enviar españoles a América para instruirlos la buena fe. Detrás de la inferioridad intelectual y espiritual con que se describe a ciertos grupos de indios, permeaba la idea providencialista de salvación. Los chichimecas siempre fueron pacificados por otros agentes políticos de supuestamente mayor entendimiento, como los otomíes. Hay que recordar que el indio Conni, de ascendencia otomí, “los apaciguó dándoles de lo que tenía y con otras buenas razones [...] y les convenció a que recibiesen la ley de los españoles que, por lo que le habían predicado, le pareció muy buena”.²⁸⁷ Algunos chichimecas se apegaban más que otros a esta idea de buena devoción. La merced grande de Dios les hizo en enviarles los españoles, y entre ellos a los religiosos y clérigos que les predicasen y los instruyesen y alumbrasen de los errores en que estaban tan contra toda razón.

3.4 El chichimeca como frontera en sí mismo

Otro aspecto a través del cual podemos abordar a los chichimecas en la pintura es la intención de marcar *fronteras* en la imagen. La Reconquista había modificado la manera de entender las fronteras del imperio, de tal manera que los mojones “simbolizaban los límites de la cristiandad misma o, en términos aristotélicos, la línea que separaba la civilización de la barbarie, en el mundo de la polis del mundo de las bestias”.²⁸⁸ Hay una insistente correlación en las fuentes entre el paisaje desértico y la capacidad civilizatoria de los seres que habitan ese ecosistema. Sin embargo, también hay que entender que la retórica de las descripciones también se adapta al grado de complicidad entre grupos.

Para hablar fronteras culturales, sin alejarme mucho de mis objetos de estudio regresaré un poco a Acámbaro. Esta fue una reducción relativamente ordenada y de cooperación

²⁸⁶ López de Gomara, *La conquista de México*, 388.

²⁸⁷ Ochoa Serrano, “El gran Michoacán”, 2017, 277. Pregunta 1.

²⁸⁸ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, 58.

mutua, teníamos a los indios otomíes en constante conflicto con los tarascos, pero que al posicionarse como aliados políticos de los españoles, estos pasaron a ser buenos indios; esto no quiere decir que los tarascos fuesen enemigos, al contrario, en la medida en la que no causaban problemas, se alineaban a las nuevas normas, pero sobre todo demostraban su fidelidad y gran devoción, los tarascos eran también buenos indios. Esta es la razón por la cual a ambas culturas se les dio vivienda en lo que se consideraba el centro del pueblo, en los alrededores de la iglesia.

Lo que llama mi atención es que a pesar del reconocimiento de que los chichimecas de la zona eran aliados de los otomíes y por extensión de los españoles, estos fueron ubicados fuera de los “límites” del pueblo, pasando el río. Para ello tengo un par de hipótesis, en primer lugar, esto podría deberse a que sus antiguos asentamientos se ubicaban de ese lado de la rivera, pero también puede ser que, en realidad, en el nuevo ordenamiento de la reducción, los chichimecas no fuesen incluidos por temor o desconfianza de los padres; de ser ese el caso, el chichimeca tan solo por su condición cultural se juzga que pertenece a los márgenes, a lo que está afuera, a lo que no merece estar en el centro, incluso siendo un indio amigo.

Si consideramos que Acambaro es territorio de frontera, tenemos entonces tres grupos de indios que van dibujando esa frontera: los buenos indios otomíes, los buenos indios tarascos y los amigos chichimecas, cada grupo ubicado donde se estima mejor, pero entonces ¿en dónde quedan los chichimecas bárbaros?

La pintura de Yuriria nos está mostrando una de las muchas fronteras del imperio, aquellas en donde se encuentran los chichimecas enemigos. Incluso visualmente hay una coincidencia total con los antipodes, pero a diferencia de estos seres fantásticos, los chichimecas eran reales en términos de cercanía, eran la materialización de todo aquello que no era deseado pero que tenía esperanza de ser salvado, y que, mientras tanto, pertenecía al reino de lo limítrofe.

Así como en los mapas medievales, el recurso que se usó para marcar la frontera es al chichimeca. Se les concibe como un peligro para el orden social y, en consecuencia, para el proyecto de conquista. La imagen que vemos de los chichimecas en la pintura de Yuriria no es más que un refuerzo de la idea de desorden y carácter agreste de los indios, sin embargo, si pensamos la imagen en relación con las descripciones del

territorio, –que como ya vimos cambia su retórica a conveniencia– en un principio Yuriria era un territorio seco, desértico y sin ningún provecho hasta que los padres agustinos realizaron obras en lo material y espiritual, convirtiendo el paisaje en territorio dócil, de buen clima y apto para labores ganaderas.

El único disruptor en este nuevo paisaje era el chichimeca, por lo que la imagen lo presenta a través del contraste. Si se ignora el tumulto de gente en la parte inferior del plano, lo que nos queda es una iglesia perfectamente trazada con abundantes recursos, caminos delimitados y conexiones con otros pueblos, nada irrumpe en el espacio, al contrario, parece que los jinetes y las bestias están distribuidos de manera tal que da una impresión de armonía compositiva. La limpieza y dedicación en el trazo causa el mismo efecto, incluso si lo planteamos en los términos de Wölfflin las formas son muy lineales y el conjunto posee unidad múltiple.

Por el contrario está el chichimeca, amontonado, sobrepuesto y nada ordenado. Formalmente poco se entiende qué está ocurriendo en esa escena, porque ocurren muchas cosas al mismo tiempo. Solo es posible distinguir cuerpos sencillos con armas, frailes posiblemente masacrados y múltiples posiciones. La falta de claridad visual, el contraste formal y la cercanía entre los elementos dispuestos, hace de la escena algo pictórico. Incluso la decisión compositiva de situarlos en los bordes enfatiza su condición marginal en la pintura, como ya adelantaba Michelle Camille. Incluso me atrevería a decir que hay un falso claroscuro como recurso visual de la lejanía en lo político y lo espiritual que lo caracteriza, lo describe y lo sintetiza.

Me parece que hay un doble discurso hacia el chichimeca, por un lado es el enemigo al cual hay que enfrentar y pacificar (no necesariamente vencer) y por otro lado es la frontera en sí mismo, ya que este indio no se considera un completo extraño sobre el cual ya no se puede hacer nada, sino al contrario, sobre estos cuerpos se hace un intento de reforzamiento y salvación. Son el límite de los intentos evangélicos de introducir la policía, más allá del chichimeca está el verdadero bárbaro en el estricto sentido de la palabra, es decir, aquel que no hay manera de que sea cristiano.

4. LA MIRADA INTRADUCIBLE

Yuriria, al igual que Acámbaro, es un territorio de frontera, sin embargo si pensamos en las estrategias de conquista y representación del espacio, estas son muy diferentes. En

Yuriria las descripciones del paisaje eran menos prometedoras, sobre todo en la pluma de Basalenque y Escobar, quienes usaban esta información a su favor para engrandecer los logros y sacrificios de los agustinos, así como para reconocer y elogiar su labor evangélica. Por otro lado, el texto de la Relación geográfica nos habla de tierras fértiles y abundantes. La pintura de Yuriria me parece que retrata muy bien estas dos versiones del sitio. Un pueblo ordenado donde se vive con buena policía, que al mismo tiempo es un pueblo en constante peligro y siempre alerta ante los ataques chichimecas. La historiadora del arte Marta Penhos habla de “las imágenes [...] como medios privilegiados para cumplir con una función ordenadora y normativa por su capacidad de recoger y organizar la experiencia visual”.²⁸⁹ Las imágenes son un documento que nos aporta un tipo de información que no se puede obtener de otra manera. A lo largo de este capítulo intenté argumentar cómo las estrategias de representación muestran ciertos discursos, alianzas, conflictos y experiencias.

En respuesta a la pregunta sobre ¿cómo se construye el espacio en cartografías novohispanas? El caso de Yuriria nos ayuda a *ver* en el plano los diferentes usos de las miradas y supuestas traducciones del territorio a partir de las dichas miradas. También nos ayuda a ejercitar el desdoblamiento empático de la mirada para comprender mejor las travesías y *perspectivas* de los artistas que elaboran la pintura, para finalmente desvelarnos las estrategias con las cuales se trataba el territorio de frontera, cuyo foco principal es el chichimeca.

Parecería obvio hablar de la mirada al hablar de “mapas” o *pinturas*, pues estos se inscriben dentro de la tradición pictórica que puede ser estudiada desde la historia del arte. Sin embargo, al ser objetos creados en coyunturas culturales –y por lo tanto visuales– requieren especial atención. Por lo anterior, voltear la mirada a Oriente o hacia los Países Bajos nos abrió la posibilidad de pensar que no todo se rige bajo la lógica de la *perspectiva*. Dado que esta es una marca de la identidad indisociable de lo Occidental, las cartografías novohispanas continúan parte de esa tradición, pero al mismo tiempo rescatan otras y crean nuevas.

La metáfora de cómo la pintura ve al mundo a través de una ventana nos da una idea de la forma en la que la modernidad ha querido estudiar los mapas como imágenes precisas. Se ha buscado en ellos el rigor científico o, en su defecto, el carácter artístico,

²⁸⁹Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, 24.

preponderando el arte de la perspectiva y la geometría para organizar el espacio. Pero según Belting, “la mirada en perspectiva declaraba su propia limitación ya en [el uso de] el marco, que parece recortar una vista del mundo”.²⁹⁰ El caso de las cartografías novohispanas me parece no puede ser estudiado dentro de esos rigores científicos y artísticos, pues no es cuestión de agrimensura o rigor científico, sino una mezcla entre necesidades administrativas, cambios culturales, diálogos, intercambio de códigos y experiencias sensibles.

La multiperspectiva es ese intento de traducción del espacio, que por definición es tridimensional, pero se esfuerza en imprimirlo en una superficie bidimensional. La multiperspectiva es el resultado del ejercicio intelectual de la traducción del mundo en el que inevitablemente hay una pérdida, es decir, no se puede aprehender las cualidades fundamentales del mundo en un papel (color, texturas, dimensiones, etc.) y sin embargo la labor artística hace un esfuerzo para tener acceso a todo ello. Así como han existido distintas aproximaciones para retratar el espacio, la multiperspectiva se inserta como otra manera de representar la experiencia de mirar un espacio. El concepto de intraducibilidad que plantea Russo me parece el más acertado al momento de aproximarse a imágenes novohispanas de esta calidad. La larga tradición del estudio del mundo como imagen tanto en la disciplina de la historia del arte como en el sistema de pensamiento occidental, hace que inevitablemente estas imágenes estén atravesadas por formas de conocimiento inaccesibles o *intraducibles* para su estudio.

No podemos entender la multiperspectiva como *la* manera en la que se representaba en la Nueva España, pues como mencioné en la introducción, lo único que tienen en común todas las pinturas descriptivas elaboradas en los dos primeros siglos de contacto es la heterogeneidad. Todas son diferentes gracias a que culturalmente cada pueblo era una experiencia distinta empezando por el entorno.

El artista a través de la composición manipula la mirada de quien observa estas imágenes. La mirada del artista jugó un papel fundamental en la elaboración de la pintura de Yuriria, pues comenzando por la minuciosa labor de observación, detalla edificios y recursos naturales. Pero al mismo tiempo, a través de la visión propia y de la de otros, logró abstraer una vasta extensión de territorio. También cabe mencionar que no sólo manipula la mirada de los posibles agentes administrativos en el siglo XVI, sino

²⁹⁰Belting, *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, 188.

también la nuestra, la mía en particular; mi mirada educada para ver el detalle y, aun así, sesgada por mi tiempo y mi bagaje.

A lo largo de este capítulo he lanzado una serie de intuiciones/ reflexiones en torno al cuerpo como herramienta de producción de conocimiento. En ese sentido el artista a través de sus ojos, sus sentidos, su cuerpo y su ingenio influye directamente en la composición de estas imágenes. Hay que recalcar que muchas veces esta información era consultada con los ancianos o gobernantes del lugar. Si pensamos en las herramientas que permitieron crear pinturas como estas, en primer lugar tendríamos a la mirada, de la cual en segundo lugar la experiencia de habitar el espacio y en tercer lugar la memoria.

Las reflexiones en torno a los problemas de representación a lo largo del capítulo nos permiten vislumbrar formas en las que la mirada se ha desarrollado para aprehender el mundo, para entenderlo, representarlo e interpretarlo. Aún así me gustaría finalizar preguntándome ¿sí la mirada no es la vista, pero culturalmente la usamos como sinónimo, qué otras herramientas de producción de conocimiento hemos omitido en nombre de la mirada?

CONCLUSIONES

El estudio de las cartografías novohispanas requiere pensarlos no exclusivamente como objetos artísticos, sino como imágenes. Parte del problema de estudiar estas pinturas con la metodología de historia del arte es que por mucho tiempo se intentaron analizar como objetos con cualidades artísticas como la iconografía o la perspectiva. Estas herramientas no son suficientes para interrogar a la imagen que en sí misma da testimonio de su época, manufactura, relaciones de poder, conocimiento del paisaje y agentes involucrados. Además a esto se le suma el peso que se le ha dado a estos objetos como contenedores de verdad, pues mucho del conocimiento científico se ha fundado en la imagen.

Por citar un ejemplo está el interés en el estudio de las manchas solares que ocupó a la comunidad científica de principios del siglo XVII y cuyo culmen estuvo en mejoramiento la cámara oscura de Kepler, lo hizo añadiendo un tubo que a lo largo tenía varios lentes y que en un cuarto oscuro mostraba nítidamente las manchas solares.²⁹¹ Esto proporcionó la certeza de la mutabilidad de las manchas, pues nunca eran iguales. Como prueba hizo dibujos y después grabados que mostró a la comunidad científica. No muy lejos pensemos en las ciencias médicas que se valen de la observación (radiografías, órganos, síntomas, etc) para elaborar un dictamen. La imagen funda verdad, al menos verdad simbólica. Esto es lo que sostiene Alpers al señalar que,

Cartógrafos e historiadores del arte han coincidido esencialmente en mantener fronteras entre mapas y arte, o entre conocimiento y decoración. Son fronteras que habrían desconcertado a un holandés. Pues en una época en que los mapas se consideraban una forma de arte pictórico y en que las imágenes visuales disputaban el terreno a la palabra escrita como medio de conocimiento de la realidad, la diferencia no era clara.²⁹²

Una verdad necesaria para conocer y conquistar el territorio. No hay que perder de vista que estas imágenes estaban mostrando todo aquello que los textos no decían, pues ante

²⁹¹ Hosrt Bredekamp, "La investigación del sol en la época de Galileo" en *Investigación y ciencia*, diciembre 2009, 66-73.

²⁹² Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 182.

todo estaban insertas en procesos administrativos que definirían el destino del territorio. En las cartografías novohispanas (y en general en las antiguas) la pregunta por los rasgos matemáticos o científicos en la representación distrae la mirada de la capacidad de la imagen de mostrar diversos aspectos entre las relaciones humanas y espaciales.

Muchas veces estas pinturas fueron encargadas en medio de conflictos por las tierras y disputas por ganar privilegios y posicionarse en las esferas de poder. Sobre todo en la zona de estudio que era encuentro de muchas culturas y que su lógica de frontera se manifiesta en la imagen. Como vimos en el caso de Acámbaro, algunas veces los mismos diseños perpetúan las relaciones políticas indígenas que lograron colarse en la administración virreinal. Sin embargo las imágenes se manipulan para ocultarnos cosas, por ejemplo el ganado en la imagen de Acámbaro no parece ser un problema, pero la documentación de excesivas solicitudes de mercedes nos hace pensar lo contrario. O en el caso de Yuriria, donde la imagen se construye, por un lado, a partir del posicionamiento de los cuerpos y la mirada para mostrar en un solo plano las posibilidades del espacio, pero por el otro, la imagen cartográfica crea polaridades visuales que buscan remarcar las diferencias culturales entre lo bárbaro y lo político.

De regreso al ejercicio donde suponemos que la perspectiva no nos es suficiente para estudiar las cartografías hechas en la Nueva España, entonces de nuevo pregunto ¿de qué otra manera podemos analizar esas *pinturas*? Para insertar estas pinturas en la historia de la cartografía propongo auxiliarnos de la categoría intraducible para explorar las posibilidades de conocimiento que nos brindan estas imágenes.

Como anuncié al inicio del texto, pensar en el “estilo” nos queda corto porque reduce a meros formalismos los problemas contenidos en la imagen y no nos permite jugar con otras narrativas en donde se coloque a los actores involucrados al centro. Juzgar la cantidad de elementos “indígenas” o “españoles” que se encuentran en los códices y pinturas ha relegado a los objetos en un binarismo del cual es difícil escapar, y que autoras como Russo enfrentan con conceptos como intraducibilidad de las experiencias de contacto y que se pueden extrapolar a la intraducibilidad del mundo sensible a lo bidimensional de un plano. A pesar de ello, las resistencias y acuerdos de pacificación, me parece se ven reflejados en la imagen por un lado en la elección de elementos que se eligen mostrar y por otro lado la forma de solucionarlos.

La idea de esta tesis no es, por lo tanto, contraponer totalmente las cartografías novohispanas a la idea hegemónica de pintura con perspectiva europea, sino esclarecer que esa es *un* tipo de vista, que se vale de la herramienta de la mirada, pero que hay muchas herramientas involucradas a la hora de representar –conocimiento, la sabiduría ancestral, la memoria, la imaginación, la cultura, artefactos, etc. La herramienta que a mi me es más útil para estudiar estos tipos de vista es la multiperspectiva. La segunda gran herramienta, para estudiar los espacios representados es el concepto de encarnación de la mirada.

Sobre todo en el caso de Yuriria decidí poner sobre la mesa al cuerpo como primera herramienta de exploración del mundo ya que estos nos da mucha más información de la que solo nos daría la mirada o una descripción. Pensar en las pinturas descriptivas como objetos encarnados nos posibilita hacerlo desde un lugar más concreto: reconocer experiencias y descifrarlas en la imagen.

El estudio de los objetos visuales tiene una larga tradición en menospreciar las creaciones a partir del yo, que se construyen a partir de experiencias sensibles y el contacto con el mundo. La mirada ocupa un papel fundamental en la elaboración de pinturas del espacio y paisajes; las soluciones compositivas tienen que ver ya no solo con la administración del territorio de manera simbólica, como se ha trabajado por mucho tiempo estos objetos, ni con la resistencia entre elementos indígenas y europeos. La mirada y el cuerpo están estrechamente ligados en la creación, pero los sentidos, la memoria, y el habitar en el mundo también se reflejan como forma de conocimiento en estas composiciones

Sobre la incorporación de elementos en una composición, no como parte de un estilo o un propósito artístico-estético, sino como el traslado de la realidad con soluciones diversas como el arte holandés del siglo XVII como apunta Alpers:

En nuestro tiempo, los historiadores del arte han desarrollado una terminología y han entrenado su vista y su sensibilidad para que reaccionen ante todo a aquellos rasgos estilísticos que componen el arte: la altura del horizonte en el cuadro, la colocación de un árbol o una vaca, la luz. De todos estos rasgos se habla como aspectos del arte tanto o más que como observaciones de la realidad vista.²⁹³

²⁹³ Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, 182., 20.

El espacio novohispano se construye a partir de rastrear motivos de las tradiciones iconográficas desde el medievo hasta la antigüedad americana, también de las rupturas y continuidades en las políticas prehispánicas y en el reconocimiento de una nueva forma política novohispana. El espacio en estas imágenes también se construye a partir del reconocimiento de sistemas de pensamiento y realidades intraducibles a nuestra época. Las soluciones visuales utilizadas en estas pinturas dan cuenta de un contexto cultural y político único para el cual no existía referente, es por ello que la incorporación del concepto de encarnación se vuelve útil al estudio de la construcción espacial porque nos permite posicionarnos y *ver*.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Pintura de la villa de Celaya y los pueblos de Acámbaro y Yuririapundaro (1580). Dibujo acuarela sobre papel de maguey, 112 x 113 cm. C-028-008, Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid, España.
2. Dibujo digital de la pintura de Acámbaro (1580). Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid. Elaborado por Karla Téllez.
3. Tira de la Peregrinación o Códice Boturini. ca. 1540. Papel amate 5.49 m x 25.6 cm Lámina 2. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH México.
4. *Figure et Description de la seigneurie de Picauville, Jean Brouault et Paris Alexandre* (1581). Pergamino, 110 x 182 cm. Arc. Nac. Paris N II, *manche 2*.
5. *Figure d'Albi et de Puygouzon*, (ca. 1312). Pergamino 71 x 86 cm. Archives départementales du Tarn, 4 EDT 11 S.
6. Pintura de Guaxlotitlan y sus sujetos, (1586). Papel 31 x 41 cm . Tierras 2702, exp. 2, AGN.
7. Límites del señorío tarasco en amarillo, asentamientos otomíes en azul, Tenochtitlan en rojo. Elaborado por Karla Téllez.
8. Imagen de hipótesis de relaciones patrimoniales y señoriales entre Otomíes, Tarascos y Mexicas. Elaborado por Karla Téllez
9. Retrato de invaluable valor histórico para la ciudad de Querétaro. Es el cacique don Nicolás de San Luis Montañés, quien pacificó la zona lo que permitió la fundación de la ciudad. Óleo sobre tela, 162 x 113 cm, Museo Regional de Querétaro.
10. Pintura de Acámbaro (1616). Papel, 31.3 x 43 cm. Tierras 2735, 2da pte. Exp. 2, AGN.
11. Fotografías de Acámbaro, 2022, fotografías digitales tomadas por Karla Téllez.
12. Fotografías de Yuriria, 2022, fotografías digitales tomadas por Karla Téllez.
13. Detalle. Pintura de Guacao, Maya y Cuysco (1595). Tierras, AGN.
14. Pintura de Acámbaro (1579). Papel, 31 x 43.6 cm. Tierras 2809, 2da pte. Exp. 27, AGN.
15. Pintura de Acámbaro y Chupícuaro (1623). Papel 43 x 61 cm. Tierras 3627, AGN.
16. Pintura de Tarímbaro y Valladolid (1587). Papel, 31 x 44 cm. Tierras 2721, exp. 37, AGN.
17. Pintura de Tarandáquaro (1614). Papel, 32 x 44 cm. Tierras 2680, exp. 29, AGN.
18. Miniatura Marzo. Las muy ricas horas del duque de Berry. (ca.1410) MS65 f.3v.
19. Pintura de Acámbaro (1594). Papel, 32 x 42 cm. Tierras 69, exp. 1, AGN.
20. Códice *Xolotl* (s. XVI). Papel amate 49 x 41 cm. Lámina 1, Biblioteca Nacional de París.
21. Códice Badiano (1552). Papel, 15.5 x 20 cm. Folio 49v. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH México.
22. Relación de Michoacán (1540). *De las entradas que hacían en los pueblos de sus enemigos*. f.13v. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España.
23. Mapa San Miguel y San Felipe (1580). Papel, 82 x 61 cm. C-028-009, Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid, España.
24. Pintura de San Bartolomé (1607). Papel, 31 x 42 cm. Tierras 3579, exp. 11, AGN.

25. Códice Badiano (1552). Papel, 15.5 x 20 cm. Folio 49r. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH México.
26. Códice Mendoza (1542). Papel, 21 x 31 cm. Folio 2r, Biblioteca Bodleiana, Oxford.
27. Pintura de Yuririapundaro (1580). Papel, 83 x 89 cm. MP-MEXICO,24 Archivo General de Indias.
28. Mapa de Jerusalén terrenal (ca. 1611). Papel, 25.7 x 19 cm. IE6881400, Biblioteca Nacional de Israel.
29. Relación de Michoacán f.15v. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España.
30. Códice Huamantla (1592). Papel amate 154 x 92 cm. Lám. 2, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH.
31. Pintura de Amecameca (1594). Tierras 2674, exp. 6, AGN.
32. Códice Telleriano-Remensis, Papel. Folio 42r. Biblioteca Nacional de Francia, París.
33. Códice Vaticano A-3738 (ca. 1595). papel, 46 x 29 cm. Folio 87r. Biblioteca Apostólica Vaticana.
34. Códice Vaticano A-3738 (ca. 1595). Papel, 46 x 29 cm. Folio 90v. Biblioteca Apostólica Vaticana.
35. Mapa diagrama de las zonas del mundo. Imagen que acompaña el texto *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio (siglo XI) f.70v. Harley MS 2772 f. 70v. Biblioteca Británica.
36. Mapa OT. Etimología de San Isidoro de Sevilla (1472). Papel 6.4 cm de diámetro. Libro XX. The Newberry Library, Chicago.
37. Salterio del mapa o Salterio de la Abadía de Westminster. Papel Folio 9r. Add MS 28681, Biblioteca Británica.
38. Carta Universal de Juan de la Cosa (1500). Pergamino, 96 x 183 cm. MNM-257, Biblioteca Virtual de Defensa, España.
39. Pintura de Yuriria (1610). Papel 20 x 31 cm. Tierras, AGN.
40. *El geógrafo*, Johannes Vermeer (1669). Óleo sobre lienzo, 53 x 46.6 cm. Instituto Städel en Fráncfort del Meno, Alemania.
41. Miniatura diciembre. Las Horas de Dunois. Yates Thompson 3, f.12. Biblioteca Británica.
42. Indio chichimeca (1711). Manuel de Arellano. Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm. Museo de América, Madrid.
43. India chichimeca (1711). Manuel de Arellano. Óleo sobre lienzo, 128.5 x 103 cm. Museo de América, Madrid.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

ABREVIATURAS

AGN- Archivo General de la Nación
AGI- Archivo General de Indias
BNM- Biblioteca Nacional de México

1. BNM, Ms 20,245, núm 17.
2. AGN, Indios, vol 6, 1ra parte, exp. 678.
3. AGN, Indios, vol. 6 parte 1, exp. No. 678.
4. AGN, Indios, vol. 11, exp. 383
5. AGN, Indios, vol. 19, exp. 690.
6. AGN, Indios, vol. 37, exp. 113.
7. AGN, Indios, vol. 6 1ra parte, exp. 711.
8. AGN, Tierras 2809, 2da parte, exp. 13.
9. AGN, Tierras vol. 3627, f. 182
10. Biblioteca de la Universidad de Yale, Beinecke MS 408, f. 85v y 86r.
11. Biblioteca Británica, Mappamundi 9r (ca. 1262). Add 28681.
12. AGI,PATRONATO 181, R.14.
13. AGI,Indiferente,1529, N.6.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, René. *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. 1ra ed. México: Instituto Investigaciones Antropológicas UNAM, 2016.
- Aguilera, Carmen, y Miguel León-Portilla. *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*. México: Era, Secretaría de Cultura, COLMEX, 2016.
- Alcalá, Jerónimo de, ed. *Relación de Michoacán*. Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán, 2008.
- Almeyda Sarmiento, Juan. “Aristóteles y Tomás de Aquino: un análisis en torno a la polis y la res publica”. *Revista Filos UIS*, junio de 2020.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. España: Hermann Blume, 1987.
- Argueta Saucedo, Gerardo. *Fundación de San Francisco de Acámbaro de 1526*. 1ra ed. Acámbaro: H. Ayuntamiento Constitucional y Oficina de crónica municipal, 2020.
- . *Maguadam: Acámbaro en otomí. Lugar de magueyes. Monografía del municipio*. Acámbaro: Ayuntamiento constitucional de Acámbaro- Consejo de la crónica municipal, 2015.
- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 1995.
- . *Política*. España: Gredos, 1988.
- Basalénque, Diego. *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*. México: Basal, 1989.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Baxter, Silvestre. *La arquitectura hispano colonial en México*. México: SEP, 1934.
- Beaumont, Fr. Pablo. *Crónica de Michoacán*. Tomo II. Morelia: Basal, 1985.
- Belting, Hans. *Florenza y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- Benavente, Fray Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Bohem, Gotfried. “Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen”. En *XXXVI CIHA Los estatutos de la imagen creación-manifestación-percepción*. México: UNAM-IIE, 2014.
- Bosque Maurel, Joaquín. “Percepción, comportamiento y análisis geográfico”. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1979.
- Camille, Michel. *Image on the Edge: The margins of Medieval Art*. London: Reaktion books, 2014.
- Campos y Fernández, Javier. *Las Relaciones Topográficas de Felipe II: índices, fuentes y bibliografía*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2010.
- Castro Hernández, Pablo. “La naturaleza y el mundo en la Edad Media: perspectivas teológicas, cosmológicas y maravillosas. Una revisión conceptual e historiográfica”. *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, 2015.
- Cervantes de Salazar, Francisco. “Crónica de la Nueva España”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s/f.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronica-de-la-nueva-espana--0/html/>.
- “Conjunto Arquitectónico de la Iglesia de ‘San Francisco de Asís’ y Convento de

- ‘Santa María de Gracia’”. En *Símbolo de Identidad Religiosa y Cultural de Acámbaro*, Ayunt. de Acámbaro. Guanajuato, 2018.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062>.
- Cuadriello, Jaime. “El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación”. En *Los pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*. México: MUNAL, 1999.
- Cummins, Tom. “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio”. En *Las tretas de lo visible*, editado por Gabriela Siracusano. Buenos Aires: CAIA, 2007.
- Delgado López, Enrique. “Cartografía y memoria en las Relaciones Geográficas de Indias”. *Boletín de Antropología* 33, núm. 56 (2018): 117–41.
- Díaz, Ana. “Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida”. En *XXXIX CIHA Historia del arte y estética, nudos y tramas*. México: UNAM-IIE, 2019.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Dupey García, Elodie. “El color en los códices prehispánicos del México central: identificación material, cualidad plástica y valor estético”. *Revista Española de Antropología Americana*, 2015.
- . “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”. *Revista Ciencias*, junio de 2004.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama-Punto Omega, 1981.
- Escobar, Fr. Matías. *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N. P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechoacan (1729)*. México: Imprenta Victoria, 1924.
- Espejel Carbajal, Claudia. “El comercio y los caminantes”. En *Caminos de Michoacán y pueblos que voy pasando*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Espejel, Claudia. “Caminos Centenarios Del Altiplano Michoacano a La Tierra Caliente”. En *Caminos y Mercados de México. Históricas Digital.*, 1ra ed., 609. 23. México: Universidad Nacional Autónoma de México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: UNAM-IIE, 2011.
- Farías, Valentín F. *La conquista de Querétaro : Obra ilustrada con grabados que contiene lo que hasta hoy se ha escrito sobre tan importante acontecimiento, así como documentos inéditos de bastante interés para la historia de Querétaro*. México: Imprenta de la escuela de artes del Señor San José, 1906.
- Fernández, Federico. “Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625”. *Investigaciones Geográficas*, agosto de 2006.
- Fernández, Martha. *Historia de la vida cotidiana en México II: La ciudad barroca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- García Redondo, José María. *Cartografía e imperio. El padrón real y la representación del Nuevo Mundo*. Madrid: Doce calles, 2018.
- Gendrop, Paul. *Compendio de arte prehispánico*. México: Trillas, 1987.
- Gerhard, Peter. *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)*. México: UNAM, 1986.
- González Leyva, Alejandra. *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustiano*. México: UNAM-FFyL, 2008.

- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Harley, J. B. "Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean." En *The History of Cartography*, Vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Hernández, Irma Angélica, y Francisca Acevedo. "Qué nos aportan los agaves". CONABIO, 2020.
https://www.biodiversidad.gob.mx/diversidad/alimentos/que-nos-aportan/N_agaves.
- Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid: Iberdrola, 1998.
- Lefebvre, Karine. "Acámbaro, en los confines del reino tarasco: una aculturación discreta (1440-1521 d. C.)". *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, 2011.
- . "Espacio y Sociedad: la región de Acámbaro del Posclásico reciente al siglo XVI". En *Nuevas contribuciones al estudio del antiguo Michoacán*, editado por Sarah Albiez-Wieck y Hans Roskamp. Michoacán: Colegio de Michoacán, 2016.
- . "Los procesos de colonización agropecuaria de la región de Acámbaro-Maravatío durante el siglo XVI". *Estudios De Historia Novohispana*, 2018.
- . "Tiempos del paisaje: discontinuidades y permanencias en una escala espacio-temporal. El caso de la región de Acámbaro en el siglo XVI". En *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en las Américas*, editado por Andrew F Boni Noguez y Pedro Urquijo. Morelia: UNAM-CIGA, 2020.
- León-Portilla, Miguel. *Huehuetlatolli, testimonios de la antigua palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, SEP, 1991.
- López de Gomara, Francisco. *La conquista de México*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- López Guzmán, Rafael. *Territorio, poblamiento y arquitectura: México en las relaciones geográficas de Felipe II*. Monográfica 68. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Magaloni, Diana. *Los colores del Nuevo Mundo*. UNAM-The Getty Research Institute, 2014.
- . "Real and Illusory Feathers: Pigments, Paintings Techniques and the Use of Color in Ancient Mesoamerica". En *Images Take Flight*, editado por Alessandra Russo. Trento: Kunsthistorisches Institut in Florenz- Max-Planck Institut, Hirmer Verlag GmbH, Munich, and the authors, 2015.
- Marín, Marta. *Impacto ambiental y colonización en Nueva España durante el siglo XVI*. México: UNAM-IIH, 2021.
- Martínez de la Rosa, Alejandro, David Charles Wright Carr, y Ivy Jacaranda Jasso Martínez. "Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista". *Relac. Estud. hist. soc*, marzo de 2016.
- Minecan, Ana María. "Recepción de la física de Aristóteles por Tomás de Aquino: Finitud, necesidad, vacío, unicidad del mundo y eternidad del universo. Tesis doctoral." Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Montufar López, Aurora, y Anzures Jaimes. "El registro arqueológico e histórico del maguey". *Arqueología Mexicana*, agosto de 2014.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Morgan, David. *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*. California: University of California Press, 2012.
- Mundy, Barbara E. "Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings". *Imago Mundis*, 1998.
- . *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Muñoz Camargo, Diego. "Historia de Tlaxcala". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s/f.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-tlaxcala--0/html/1b8b1fa4-b981-4eff-8e8e-29bba72dbdc8_41.html.
- Musset, Alain. *Ciudades nómadas del nuevo mundo*. México: FCE, Embajada de Francia, 2011.
- Navarro Segura, María Isabel. "Las fundaciones de ciudades y el pensamiento urbanístico hispano en la Era del Descubrimiento". *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, agosto de 2006.
- Ochoa Serrano, Álvaro. "Acámbaro". En *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed., 308–15. Morelia: Morevalladolid, 2017.
- . "Celaya". En *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed., 304–7. Morelia: Morevalladolid, 2017.
- . "Chichimeca (Querétaro)". En *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed., 273–304. Morelia: Morevalladolid, 2017.
- . *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*. 1ra ed. Morelia: Morevalladolid, 2017.
- . "Yuririapundaro". En *El gran Michoacán: descripciones y poblamiento, siglo XVI*, 1ra ed., 316–21. Morelia: Morevalladolid, 2017.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Olko, Justina. "De los antepasados valientes a los paganos del norte. Los chichimecas y sus imágenes a través de la época colonial". En *Códices del centro de México. Análisis comparativos y estudios individuales*, editado por Juan José Batalla Rosado y Miguel Ángel Ruz Barrio, 13–42. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2013.
- Ordoñez, Manuel. "Aristóteles". En *Historiografía de la Antigüedad Clásica. Antología de textos*. México: UNAM- FES Acatlán, 2010.
- . "Hipócrates". En *Historiografía de la Antigüedad Clásica. Antología de textos*. México: UNAM- FES Acatlán, 2010.
- Oudijk, Michel R. *Cambiar para seguir igual. La fundación y caída del cacicazgo de Tehuantepec siglo XV-XVI*. México: UNAM-IIIJ, 2019.
- P. Kain, Roger J. "Maps and Rural Land Managment in Early Modern Europe". En *The History of Cartography*, de David Woodward, 705–18. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Pelletier, Monique. "Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance". En *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, 9–29. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2002.
- . "Des paysages judiciaires au XVIe siècle : auteurs, objectifs et méthodes." En *Actes du 135e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, "Paysages"*, 15–31. Paris: Editions du CTHS, 2012.
- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Peña Peláez, Beatriz. "Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad

- otomí”. Tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM, 2019.
- Powell, Phillip W. *La guerra chichimeca (1550-1600)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Pulido Rull, Ana. *Mapping Indigenous Land: Native Land Grants in Colonial new Spain*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2020.
- Revilla, Manuel G. *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Secretaría de fomento, 1893.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM-IIH, 1989.
- Russo, Alessandra. *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana siglos XVI y XVII*. 1ra ed. México: UNAM-IIIE, 2005.
- . *The Untranslatable Image*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- Salles-Reese, Verónica. *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. La Paz: Institut francais d'études andines, Plural editores, 2008.
- Santamarina Novillo, Carlos. “Salvajes y chichimecas: mitos de alteridad en las fuentes novohispanas”. *Revista Española de Antropología Americana*, 2015.
- Solano, Francisco de. *Cedulario de tierras. Compilación. Legislación agraria colonial (1497-1820)*. México: UNAM-IIJ, 1991.
- Torquemada, Fray Juan de. *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. México: UNAM, 1975.
- Vallen, Nino. “What Distributive Justice Requires: Negotiating Empire and Local Orders in Sixteenth and Seventeenth-Century New Spain”. *Revista de Indias*, 2020.
- Vignolo, Paolo. “El Mapa de las Revelaciones: Sacrificio y conversión en el Planisferio de Juan de la Cosa”. *Terra Brasilis*, núm. 18 (el 31 de diciembre de 2022). <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.11888>.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- Wright Carr, David. “El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central 5000 a.C. - 1650 d.C”. En *Otopames, memoria del primer coloquio*. Querétaro: INAH-IIA UNAM, 2002.