The background of the cover is a large, detailed mural. It depicts a battle scene from the conquest of Mexico. In the upper left, Spanish soldiers on horseback are shown, some on white horses and others on brown ones, holding spears and swords. In the center and right, indigenous warriors are engaged in combat. Some are on foot, while others are on horseback. They are wearing traditional indigenous clothing, including tunics and skirts, and some have feathered headdresses. The scene is filled with action, with soldiers and warriors in various poses of combat. The overall color palette is dominated by earthy tones like brown, tan, and ochre, with some highlights of white and red.

Los enconchados de la conquista de México

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Los enconchados de la conquista de México

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

- 5 La narración de la historia
Andrés Duprat

- 7 Enconchados mexicanos en el Museo Nacional de Bellas Artes
Marta Dujovne
 - Introducción
 - Las obras
 - Breve reseña de la conquista de México
 - La conquista en las tablas
 - Notas sobre técnica e imagen
 - Pintores y comitentes
 - Trasposos institucionales y fortuna crítica. Una crónica local
 - La serie del Museo Nacional de Bellas Artes
 - Obras relacionadas
 - Documentos
 - Bibliografía

- 99 Aportes técnicos sobre las pinturas de la conquista de México
Mercedes de las Carreras
 - Características generales
 - Técnica original: análisis material
 - Restauraciones anteriores
 - Anexo de imágenes
 - Muestras estratigráficas de la tabla XII
 - Bibliografía

La narración de la historia

Una obra de arte no es solo una obra de arte. Es una intervención en el mundo cuya naturaleza es instigar a una reflexión que exceda sus propósitos más evidentes.

Una obra de arte apela a los sentidos, es acicate sensorial y proliferación de signos por interrogar. Exacerba la percepción en el mismo acto en que invita a construir sentidos nuevos para pensar el mundo y sus formas. Pero es también un llamado a pensar una época, a revisar los lugares comunes con que asumimos la historia o abjuramos de ella. Es un llamado perentorio a indagar sobre los modos en que la memoria visual alumbra, oculta o corrige los eventos que traman nuestras vidas y la vida de las naciones.

Raras veces el arte y la narración de la historia se conjugan con virtuoso equilibrio. Este es el caso de las veintidós tablas realizadas por Miguel Gonzales en el México del siglo XVII, que integran el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes y son exhibidas en la nueva sala de arte colonial.

Obra mayor del criollismo novohispano, constituyen extraordinarias piezas de arte, a la vez que objetos históricos de singular valor. Crónicas visuales de episodios fundamentales de la conquista de México por Hernán Cortés, pueden ser leídas como un texto en el que se conjuga la tragedia histórica con las más depuradas técnicas artísticas del período. En tercera persona, el relato remite (aunque no exclusivamente) a la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, obra clásica de la crónica americana escrita por uno de sus protagonistas, de amplia difusión, que funda el discurso historiográfico sobre el tema. Articulando escenas narrativas de alta condensación visual, cada tabla relata varios episodios de la destrucción del México azteca por los españoles. Moctezuma y Hernán Cortés son sus figuras centrales, si bien no es menor el rol de Doña Marina —la Malinche—, quien guió la expedición española. Pero sobre todo son el pueblo y los ejércitos contendientes los que ocupan el grueso de la narración.

En su estilo puede apreciarse la influencia asiática, producto del flujo de arte oriental hacia México a través del Pacífico, en concierto con la asunción de una mirada específicamente criolla, americana, indígena y española, que construye sus propias claves estéticas. Estas no se ciñen a los cánones usuales en el arte español del período: desconocen las perspectivas propias del tratamiento de las figuras, el espacio y el color. Aunque la principal novedad sea acaso la técnica del enconchado de nácar, que produce un efecto de iridiscencias que realza las escenas. Construidas de un modo no menos singular, siguen pautas propias: en la mayor parte del conjunto son tres escenas por tabla que cuentan, en general desde arriba hacia abajo, el episodio histórico descrito en la cartela que corona la pieza respectiva. La secuencia de lectura propuesta resulta inusual, ya que el movimiento de las formas guía la mirada descendente.

Piezas raras, solo existen similares en España y México. Aunque forman parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1898, han sido exhibidas en contadas oportunidades. Por eso, la apertura de una sala dedicada al arte colonial en la que se muestra la serie completa constituye un acontecimiento de relevancia para el público argentino.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes



ENCONCHADOS MEXICANOS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Marta Dujovne

Introducción

Pinturas con embutido de nácar, las describían en la época de su realización; *pinturas enconchadas* o *enconchados*, abreviamos ahora. Nos atraen con el irisado reflejo del nácar atravesando la delgada lámina de pintura en trajes y objetos. Y son decididamente sorprendentes, una anomalía en la historia del arte occidental, un apasionante caso de cruces entre América, Europa y Asia.

Este tipo de pinturas se produjeron entre finales del siglo XVII y principios del XVIII en el Virreinato de la Nueva España, y cayeron en desuso de un modo tan abrupto como había sido su aparición.

Además de la utilización del nácar, presentan otras características muy específicas que las diferencian de otras producciones pictóricas: un tono dorado o amarillento general, algunos elementos de paisaje esbozados como un dibujo a pincel, las cenefas o los marcos enconchados y decorados con pájaros y flores o frutos.

Las preguntas que provocan son numerosas. ¿De qué técnica se trata? ¿Quiénes fueron los pintores que las realizaron? ¿Quiénes pudieron ser los comitentes de esas obras? ¿Cuál fue su fortuna crítica? ¿Cómo se las consideró en los tres siglos que separan el momento de su producción de estas últimas décadas, cuando despiertan el interés de museos y coleccionistas y son objeto de múltiples estudios?

La mayor parte de los enconchados que se conservan se encuentran en España. Los hay también en México. Pero las veintidós pinturas que nos ocupan específicamente, y nos relatan la conquista de México, llegaron a una pequeña Buenos Aires de mediados del siglo XIX, traídas desde Inglaterra. A fines de siglo colgaban en las paredes del recientemente inaugurado Museo Nacional de Bellas Artes, instalado en el edificio del Bon Marché, las actuales Galerías Pacífico, que alojaba algunos negocios pero también otros espacios culturales. Cuando comencé a trabajar en el Museo, en la década de 1960, las tablas enconchadas no estaban en la institución y nadie recordaba su existencia.

En general, en los museos de esa época, no se otorgaba a los fondos documentales la importancia que tienen hoy, aunque se archivaba ordenadamente todo lo referente a cada obra del acervo. Buscando datos para una exposición tomé contacto con un verdadero cofre del tesoro, el arcón donde se guardaban los papeles que había dejado Eduardo Schiaffino, fundador y primer director del Museo entre 1896 y 1910. En ese baúl, entre pedidos de

donación de obras o correspondencia con otros artistas, me topé literalmente con los enconchados, en la forma de un original mecanografiado del capítulo que Schiaffino había dedicado a las tablas en su libro *La pintura y la escultura en la Argentina*.

Inmediatamente, sin verlas, quedé seducida por esas pinturas que constituían un relato en imágenes y, además, incluían la rareza de la utilización del nácar. Despierto mi interés, constaté que hacía más de treinta años se habían enviado, en calidad de *depósito*, al Museo Etnográfico, junto con cerámicas precolombinas del noroeste argentino. Informé al arquitecto Oliver, director del Museo, quien decidió pedir la restitución de las obras y me alentó a estudiarlas.

Consultando la escasa bibliografía disponible, me enteré de la existencia de otras obras similares. Supe que en las décadas del 20 y el 30 el notable Alfonso Reyes –que había sido embajador mexicano en la Argentina– y su compatriota Genaro Estrada, interesados en las pinturas con embutido de nácar, habían reunido información sobre el paradero de muchas de ellas. Algunas estaban firmadas, sobre todo por Miguel Gonzales (como las nuestras) y por Juan Gonzales. Pero no se tenía ninguna información sobre estos pintores, y entre los pocos autores preocupados por el tema se discutía dónde las habían realizado. En 1952 Manuel Toussaint, investigador fundamental de la pintura colonial mexicana, había resumido en un artículo la información existente hasta ese momento y delineado los argumentos para defender el posible *españolismo* o el *mexicanismo* de los Gonzales. Un subsidio del Fondo Nacional de las Artes me permitió viajar a Madrid y a México para profundizar en el tema, y en 1972 la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes publicó mi estudio sobre estas obras. En mi trabajo defendí la hipótesis de que habían sido realizadas en la Nueva España. Hoy esa defensa ha devenido superflua o redundante, porque en la década de 1980 el investigador mexicano Guillermo Tovar de Teresa encontró documentos relativos a la actividad tanto de Miguel como de Juan Gonzales en la ciudad de México a fines del siglo XVII, y está fuera de toda discusión que los enconchados se ejecutaron allí.

En las décadas siguientes el conocimiento de las pinturas con embutido de nácar se incrementó notablemente. Fueron buscadas por museos y coleccionistas, y las investigaron y las siguen investigando distintos estudiosos. Quiero destacar especialmente los aportes de Concepción García Sáiz –que fue conservadora de las colecciones coloniales y después directora del Museo de América de Madrid, publicó la catalogación de los enconchados de ese Museo y avanzó en sucesivos trabajos sobre distintos aspectos de las obras y sus realizadores– y de la mexicana Sonia Ocaña –que ahondó en el estudio de su relación con el arte oriental–. Hoy, el universo de pinturas enconchadas se ha ampliado, se conocen más obras, son más valoradas y, sobre todo, sabemos mucho más sobre ellas.

Después de haberme alejado del tema por más de cuarenta años, el presente texto no es un material académico de investigación. Con él simplemente pretendo poner al alcance del público más amplio posible lo que han avanzado otros investigadores, contribuir a que quien las admire en el Museo encuentre respuesta a algunas de las preguntas que nos invaden ante esas obras en apariencia tan distintas de otras que son sus contemporáneas. Que el espectador común no necesite seguir la pista de los ahora ya numerosos artículos especializados para familiarizarse con la relación de los enconchados con el galeón de Manila, las lacas namban o los virreyes de México. Que al disfrute de las obras pueda agregarse el de la compleja trama de su producción, tan apasionante como una novela.

Las obras

Los enconchados del Museo Nacional de Bellas Artes son veintidós obras (en su origen fueron veinticuatro) que narran medio centenar de episodios de la conquista de México. La parte superior de cada pintura está rodeada por una cenefa decorada con pájaros y flores, que sostiene una cartela en que se detallan las escenas representadas. Una de las pinturas está firmada *Miguel Gonzales fat*.

Para analizarlas debemos tomar en cuenta el conjunto de la producción de pinturas con embutido de nácar. Muchas son obras autónomas de tema religioso. Pero son numerosas las que se organizan en conjuntos, generalmente de seis, doce o veinticuatro piezas, con un fuerte contenido narrativo, ya sea sagrado o profano. El relato que más se repite es el de la conquista de México: hoy conocemos cinco series con ese tema.

Tres de las series de la conquista estaban constituidas por veinticuatro tablas: a una de ellas corresponden las pinturas de nuestro Museo, otra forma parte de las colecciones del Museo de América de Madrid, y la tercera, que perteneció a los condes (más tarde duques) de Moctezuma, actualmente está dividida entre dos colecciones particulares en Madrid. Asimismo se ocupan de la conquista dos series formadas cada una por seis pinturas más grandes. Una se conserva también en el Museo de América y la otra en México, repartida entre los museos Mayer y Nacional del Virreinato. Conocemos también otras obras sobre la conquista de México realizadas en la misma época, pero que no son enconchados: varios biombos al óleo sobre tela y por lo menos una serie de pinturas (ver “Obras relacionadas”, p. 74).

Otros conjuntos enconchados referidos a temas históricos están relacionados de un modo u otro con la política española: una serie sobre las guerras de Alejandro Farnesio (que fue un destacado militar al servicio de la corona española, especialmente en los Países Bajos), una serie y un biombo sobre la defensa de Viena ante los turcos. Entre las series con tema religioso, podemos mencionar las Alegorías del Credo, un conjunto de doce pinturas firmadas por Miguel Gonzales; dos series dedicadas a la vida de la Virgen; un grupo de veinticuatro tablas dedicadas a la vida de Cristo, firmadas por Juan Gonzales, y otra, a la vida de San Ignacio de Loyola, también de Juan Gonzales.

Breve reseña de la conquista de México

Pintura narrativa, desarrollo de un tema, ilustración de una historia. Esta es una característica fundamental en los enconchados de la conquista: el tema no es solo el eje de una pieza individual, sino la columna vertebral de toda una serie, lo que exige y justifica la realización del ciclo, constituido por obras independientes pero concebidas como parte de un conjunto. Por eso conviene repasar aquí, someramente, los sucesos que se relatan. La conquista de América fue una compleja empresa que combinó la acción de la corona castellana con emprendimientos privados. Eran particulares los que financiaban cada avance, reunían los hombres, compraban los insumos necesarios para las nuevas exploraciones y fletaban las naves. Pero tomaban las tierras en nombre de los reyes, quienes los habían habilitado para desarrollar sus expediciones y a quienes les correspondía un quinto de los beneficios obtenidos. La Iglesia, por su parte, dotaba a los conquistadores de un objetivo espiritual y de cobertura moral. Que la expedición concluyera en una acción de reconocimiento y trueque, o de conquista y ocupación, dependía de variadas circunstancias: las características de los lugares y las poblaciones a los que se arribaba, y sobre todo la personalidad del jefe y las atribuciones que le hubieran dado los reyes. Tras el desembarco de Colón en La Española, que hoy conocemos como Santo Domingo, se constituyó allí el centro del poder español en las nuevas tierras y se extendió la exploración a otras islas y a las costas de América Central y de Venezuela.

Pocos años más tarde, en 1511, Diego Velázquez emprendió la conquista de la isla de Cuba y fue nombrado gobernador por el rey. En 1517 y 1518, envió expediciones que recorrieron parte del litoral de Yucatán y el Golfo de México, y trajeron noticias sobre poblaciones más desarrolladas que los indígenas antillanos. Decidió entonces enviar una tercera y le encomendó la tarea a Cortés, que había estado cerca de él desde la conquista de Cuba y con quien había tenido relaciones fluctuantes. Velázquez le encargó explorar y comerciar, pero no lo autorizó a *poblar* los nuevos territorios, permiso que dependía de la corona española. Sin embargo, Cortés logró que las instrucciones del gobernador incluyeran el permiso de tomar aquellas medidas que se requirieran para el servicio de Dios. En pocos meses, Cortés consiguió reunir todo lo necesario y, en 1519, se apresuró a partir, pese a que Diego Velázquez, quien había comenzado a dudar de su lealtad, intentó detenerlo.

Comenzó Cortés por recorrer las costas yucatecas, donde recogió a Jerónimo de Aguilar, español sobreviviente de un naufragio, que había vivido entre los aborígenes y hablaba su lengua maya. Después de bordear el litoral de Campeche, llegó a la desembocadura del río Grijalva, en Tabasco. Allí los españoles enfrentaron y derrotaron en la batalla de Centla a los maya-chontales que poblaban la zona. Los derrotados entregaron entonces víveres, joyas y piedras preciosas, y veinte mujeres indígenas, entre las que se encontraba Malitzin (la Malinche, Doña Marina), que hablaba el maya y también el náhuatl, la lengua de los aztecas. La labor combinada de Jerónimo de Aguilar y Doña Marina, como intérpretes o *lenguas*, le resultó más adelante a Cortés de incalculable utilidad.



Finalmente, siguió recorriendo el litoral hacia el norte hasta que desembarcó en lo que sería San Juan de Ulúa. Con este desembarco comienza el relato de dos de las cinco series de enconchados sobre la conquista.

El Imperio azteca era un rico y vasto dominio que había sojuzgado a varios pueblos vecinos y estaba en permanente conflicto con otros que se le resistían. Su jefe, Moctezuma, recibió la noticia de la llegada de los españoles con zozobra, pues había funestos presagios que anunciaban una catástrofe desconocida. Rápidamente les envió emisarios con regalos y el pedido de que se volvieran a su tierra. Cortés intercambió presentes con ellos, tras lo cual, apoyado en la labor de sus intérpretes, desarrolló una compleja e inteligente política con otros pueblos indígenas, utilizando la diplomacia, informándose y alentando sus enfrentamientos internos, y también recurriendo a impresionarlos con los desconocidos caballos y cañones.

Desplegó asimismo una gran habilidad en el manejo de su propia expedición, en la que había partidarios de Diego Velázquez. Decidido a no limitarse a la exploración y el trueque, logró constituir un cabildo, un ayuntamiento que lo designó capitán general, con potestad para poblar y vincularse directamente con la corona de Castilla y Aragón, ya sin la intermediación del gobernador de Cuba. Dispuestos a fundar y poblar la Villa Rica de la Vera Cruz, los españoles hicieron una alianza con el cacique de Cempoala, que los ayudó en la construcción.

Antes de continuar su camino, Cortés resolvió inutilizar las naves de la expedición para evitar que los partidarios de Velázquez pudieran abandonarla y regresar a Cuba. Dejó una guarnición en la Villa Rica y con el resto de los conquistadores partió hacia Tlaxcala, uno de los pocos pueblos de la meseta central no sometidos al dominio azteca. Los tlaxcaltecas, capitaneados por Xicotenga el mozo, libraron varias batallas contra los españoles, pero sus opiniones estaban divididas, y finalmente los jefes principales resolvieron pactar con los recién llegados para enfrentar a sus enemigos tradicionales, los aztecas.

Reforzados por tropas tlaxcaltecas, los españoles se dirigieron a Cholula. Allí –según las fuentes españolas advertidos de que se les preparaba una emboscada– hicieron una matanza de cholultecas.

La ruta que siguieron los españoles desde Cholula hacia Tenochtitlan, la gran capital del Imperio azteca situada en el valle de México, atravesaba las sierras que lo circundan pasando entre los dos grandes volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Desde la altura, los expedicionarios quedaron admirados ante el espectáculo. Tenochtitlan equiparaba en número de habitantes a las mayores capitales del momento. Construida sobre una isla del lago de Tezcoco, tres calzadas artificiales la unían con tierra firme. Los cronistas dejaron constancia del asombro:

Y desde vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto. Y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuento: ¡ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos!¹

¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632), Guillermo Serés (ed.), cap. LXXXVII, Madrid, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2011.

El 8 de noviembre de 1519, los españoles entraron en Tenochtitlan por la calzada de Iztapalapa, adonde salió Moctezuma a recibirlos.

Durante un tiempo los españoles fueron agasajados y alojados como huéspedes en un palacio, pero durante una visita de Moctezuma lo obligaron a quedarse con ellos en calidad de rehén.

Prevenido Cortés de que a las costas de México había llegado Pánfilo de Narváez, enviado por Diego Velázquez para suplantarlo, partió a hacerle frente, y dejó en Tenochtitlan a parte de sus hombres bajo el mando de Pedro de Alvarado. Venció a las tropas de Narváez, pero durante su ausencia, Pedro de Alvarado, que carecía de su inteligencia política, realizó una verdadera masacre de indígenas desarmados con ocasión de una festividad en el Templo Mayor. Relatos indígenas del siglo XVI describen lo sucedido:

(...) Y después entran al patio del templo los soldados con orden de matar. Andaban a pie, llevaban sus escudos de cuero, algunos también escudos de acero y sus espadas de hierro.

Después rodearon a los danzantes, se metieron entre los músicos y entonces batieron (con la espada) al brazo del músico, cortadas fueron sus dos manos, después le cortaron la cabeza, a lo lejos voló la cabeza.

A muchos atravesaron con su lanza de hierro y los mataron con su espada de hierro. A algunos atravesaron por detrás, inmediatamente salían sus intestinos, a algunos les desgarraron la cabeza, les despedazaron la cabeza (...)

Quien quería salvarse, ya no podía dirigirse a ningún lado, quien quería salir lo herían allí.²

Los aztecas reaccionaron y sitiaron a los españoles en el palacio en que estaban alojados; sin embargo, cuando Cortés llegó de regreso con sus tropas reforzadas por las de Pánfilo de Narváez, le permitieron atravesar la ciudad y reunirse con los sitiados. Aun así, su situación se tornó pronto insostenible. Cortés convenció a Moctezuma de dirigirse a su pueblo para pedirle la suspensión de los ataques. Según la versión de los cronistas españoles, los aztecas, indignados al oírlo, lo apedrearon y le dispararon flechas, lo que provocó su muerte. Algunos relatos indígenas afirman que fueron los conquistadores quienes lo mataron.

Los españoles decidieron abandonar sigilosamente la ciudad al amparo de la oscuridad. Su marcha fue advertida y se produjo entonces la famosa Noche Triste: gran cantidad de españoles murieron, y los sobrevivientes perdieron el tesoro azteca que llevaban consigo en los canales que atravesaban la ciudad.

Los aztecas no se empeñaron en perseguirlos, y los españoles pudieron rehacerse en Tlaxcala y comenzar una minuciosa política de luchas y alianzas con los pueblos que rodeaban el lago. Finalmente, auxiliados por una gran tropa de indígenas tlaxcaltecas y contando con trece bergantines que habían construido para surcar las aguas del lago, pusieron cerco a Tenochtitlan.

Allí gobernaba Cuauhtémoc, que había sido elegido emperador luego de que el sucesor de Moctezuma, Cuitláhuac, hubiera muerto de viruelas.

El ataque a la ciudad comenzó el 30 de mayo de 1521. Después de una resistencia desesperada, el 13 de agosto cayeron Tenochtitlan y Tlatelolco; Cuauhtémoc fue hecho prisionero. La capital azteca, que en su esplendor había sido tan admirada por los conquistadores, estaba casi en ruinas: "(...) destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y están las paredes manchadas de sesos..."³

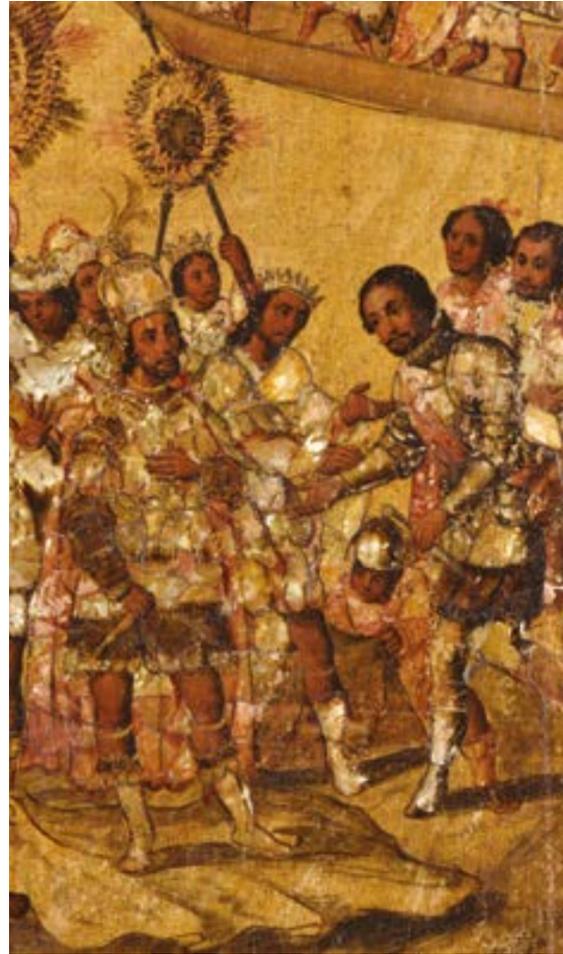
Las series enconchadas sobre la conquista culminan con la rendición de Cuauhtémoc.

La conquista en las tablas

Algunos protagonistas de los hechos de la conquista se preocuparon por relatarlos, entre ellos el mismo Cortés en sus cartas de relación enviadas a Carlos V, y Bernal Díaz del Castillo, soldado en la expedición que en su vejez escribió un apasionante relato de la gran aventura. Y otros lo hicieron desde lejos, en España, recogiendo información de diversas fuentes, como López de Gómara y los cronistas reales Herrera y Antonio de Solís. Varios de esos textos se fueron publicando a lo largo de los siglos XVI y XVII, de modo que ya eran conocidos cuando

² Informantes de Sahagún, citados según Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, libro XII, cap. XVI, México, Editorial Pedro Robredo, 1938.

³ Texto anónimo de Tlatelolco, redactado en lengua náhuatl hacia 1528, citado según Miguel León Portilla, *El reverso de la conquista*, México, Mortiz, 1964.



fueron realizadas las pinturas que nos ocupan, más de un siglo y medio después de que se produjeran los acontecimientos narrados.

También los indígenas registraron la visión que tuvieron de los conquistadores, de los terribles agüeros que presagiaron su llegada, de su rápido avance amparado en armas que les resultaban extrañas. Lo hicieron mediante pictografías sobre piel de venado o papel de amate: los llamamos *libros pintados* y también *códices*, por analogía con los libros manuscritos del Medioevo. Muy pocos códices precolombinos llegaron hasta nosotros; más abundantes son los posteriores a la conquista, algunos todavía muy apegados a las antiguas tradiciones y otros que incorporan dibujos europeizados y también la escritura alfabética con grafía latina.

Cuatro de las series enconchadas –entre ellas la de nuestro Museo– incluyen aproximadamente cincuenta episodios, que relatan los hechos de la conquista desde el desembarco de Cortés y sus compañeros en San Juan de Ulúa hasta la caída de Tenochtitlan-Tlatelolco y la prisión de Cuauhtémoc.⁴ Son narraciones estructuradas y minuciosas, que indican la existencia de un programa general previo a la realización.

Por la selección de los temas, estas cuatro series son una crónica de los hechos de Cortés: no se registran acciones españolas que no hayan estado directamente bajo su mando. En lo que a los aztecas se refiere, el protagonista es Moctezuma. No se representa a Cuitláhuac, y Cuauhtémoc aparece solo al ser tomado prisionero

y en su rendición final. Los aspectos que se relatan con más detenimiento son aquellos que enfrentan la política de Cortés con la de Moctezuma. Junto a Cortés se ve casi siempre a doña Marina, quien, a pesar de esto, no es mencionada en las cartelas de la serie de nuestro Museo.⁵

El relato en las tablas sigue el de las crónicas españolas, pero aparece como una descripción objetiva de los hechos. Los textos que los enuncian y ayudan a su comprensión están redactados en tercera persona, señalan a *los indios* y a *los españoles*, sin identificarse con ninguno de ambos grupos. Si los españoles aparecen como salvadores de los indios condenados al sacrificio, también se los ve cortándoles las manos a los espías enviados por Xicotenga, o quemando a los jefes en los patios de Cholula. Sin embargo, claramente no se trata de un relato indígena, no se señalan los presagios funestos observados por los aztecas y ninguna de las series consigna la matanza ordenada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor, que fuera la causa inmediata del enfrentamiento dentro de la ciudad de México.⁶ Por otra parte, también la sobriedad del relato de las tablas coincide con la de las crónicas españolas, en las que es usual la admiración ante la civilización indígena.

⁴ De acuerdo con los episodios elegidos, se relacionan especialmente la serie del Museo Nacional de Bellas Artes con la del conde de Moctezuma (treinta y cuatro episodios comunes), y las dos del Museo de América entre sí (cuarenta y un episodios comunes). Solo quince escenas se repiten en los cuatro ciclos. El quinto ciclo, el que perteneció a los duques de Infantado, es mucho menos consistente con los hechos históricos.

⁵ Los biombos de la conquista abarcan un número menor de episodios. En cuanto al tema, su diferencia fundamental con las series es que tienen un escenario único, la ciudad de México, y por lo tanto omiten los episodios ocurridos fuera de ella. En los biombos esta presencia urbana se hace protagonista por las perspectivas de la ciudad en el reverso (el segundo recorrido, la contracara de los biombos) y en la permanente referencia a sus características que hacen los textos explicativos.

⁶ Es probable que esto responda simplemente a la decisión de no incluir acciones españolas en las que no estuviera presente Cortés.

Concepción García Sáiz⁷ ha confrontado los temas abordados en las cinco series con los diversos textos que habían circulado hasta el momento de su realización, concluyendo que el autor del programa de las tablas debió conocer esos textos con amplitud, porque no coincide totalmente con ninguno de ellos.

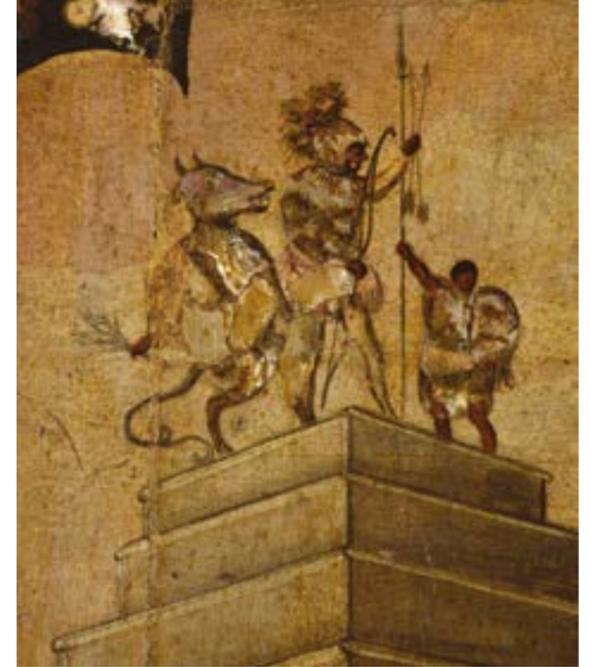
La serie del Museo de Buenos Aires presenta muchas analogías con la crónica de Bernal Díaz del Castillo, e inclusive algunas representaciones iconográficas parecen casi una transcripción pictórica de las descripciones que hace ese autor. Así, por ejemplo, la representación de los dioses en lo alto de la pirámide de Tlatelolco en la tabla XIII.⁸

Únicamente dos episodios se apartan de esta fuente. En uno, el pintor describe el salto que Alvarado habría efectuado para pasar un canal, apoyado en su lanza, durante la Noche Triste, y que Bernal menciona solo para negarlo y explicar que se trata de un invento de López de Gómara.⁹ El otro episodio ocurre en el contexto de la visita de Cortés a Moctezuma, y la cartela la describe así: “Visita el capitán general Cortés a Moctezuma en sus palacios donde lo lleva por la mano y le ofrece su asiento de oro. Muéstrale a sus antepasados los emperadores que tenía retratados y los soldados se admiran”.

Bernal no habla de esos retratos, que tienen una presencia destacada en esta pintura y aparecen en las otras dos series enconchadas de la conquista de veinticuatro tablas. Tampoco lo hacen las otras crónicas españolas de la conquista (aunque sí algunos códices indígenas poscolombinos).

En cierto sentido las escenas con los retratos son paradójicas, porque los jefes están identificados por sus emblemas y sus nombres correctamente, pero su representación adornando las paredes no se corresponde con la realidad azteca, sino con las costumbres europeas y novohispanas. ¿Por qué la decisión de incluirlos en las tablas? Todo sugiere que su presencia está vinculada con el ideario de la corriente de orgullo criollista, predominante en la clase acomodada de la Nueva España, que buscó aunar su ascendencia americana con la europea y católica, y enaltecía tanto al Imperio azteca como a Cortés, al que ponderaba como instrumento de la cristianización por designio divino.

Al respecto es significativa la representación de los jefes aztecas en el arco de triunfo levantado en ocasión de las fiestas que se realizaron para recibir al conde de Paredes en su calidad de virrey de la Nueva España en 1680.¹⁰ Fueron imágenes pintadas por José Rodríguez Carnero y Antonio de Alvarado, siguiendo las indicaciones de Sigüenza y Góngora. No han quedado bocetos o dibujos que permitan conocer la solución plástica de los pintores, pero sí conocemos el programa iconográfico que se publicó con el título de *Teatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe*. Para señalar esas virtudes, no recurrió Sigüenza a la habitual comparación con dioses y héroes de la antigüedad clásica, sino que las asoció con los soberanos aztecas. En el plan que confeccionó figuran doce soberanos: están representados Huitzilopochtli, no como dios sino como el héroe fundador que guió la migración de su pueblo desde Aztlán, y también Moctezuma y sus dos breves sucesores, Cuitláhuac y Cuauhtémoc.



⁷ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”, *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Conaculta/INBA, 1999, pp. 118-121.

⁸ Ver el texto de Bernal Díaz del Castillo citado en la p. 50 de esta publicación.

⁹ cfr. Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, cap. CXXVIII.

¹⁰ En el Renacimiento y el barroco se utilizaban arcos de triunfo temporales, erigidos para distintas celebraciones, que remitían a los arcos triunfales de la Roma antigua. La llegada de un nuevo virrey a la Nueva España era motivo de fiestas y ceremonias a lo largo del recorrido desde su desembarco en San Juan de Ulúa hasta la entrada en la ciudad de México, y se utilizaban estos arcos, vinculados con los emblemas, combinación de imagen y palabra concisa de intención edificante.



Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) fue un intelectual criollo, humanista, cosmógrafo y erudito, que quiso integrar las tradiciones prehispánicas a la historia universal. Por sus conocimientos, sus intereses y su biblioteca (en la que había logrado reunir no solo una nutrida producción europea, sino también varios códices indígenas), resulta casi natural asociarlo con el programa conceptual de las tablas de la conquista.

Es lo que hace Concepción García Sáiz. Encuentra en el programa de las series de los enconchados "(...) un instrumento más del criollismo, en una vertiente muy específica apoyada en el providencialismo, la que considera a la conquista y sus protagonistas como uno de sus pilares básicos, fundamentalmente porque respondió a una decisión divina, lo que convirtió a México en una tierra elegida, y porque ésta sólo pudo estar en manos de hombres piadosos, don Hernán Cortés el primero de ellos. Se trata por lo tanto de un conjunto de obras que, nacidas en el contexto novohispano, se remite a la península como una parte de la propia historia. (...) Y tal vez no sería aventurado pensar que el propio Sigüenza y Góngora estuvo cercano a los comitentes, responsabilizándose de la parte teórica (...)."¹¹

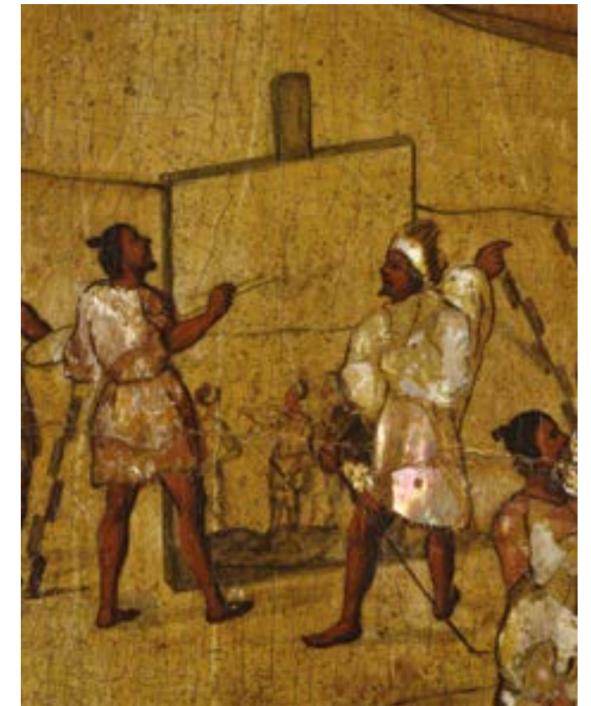
Esto es lo que sucede con los temas desarrollados en los enconchados, pero ¿qué hay de la representación de personajes y escenarios, qué verosimilitud tienen las escenas que se despliegan?

Los indios, sus trajes, sus casas, sus armas, sus templos, no son los aztecas que se enfrentaron a Cortés. Son una versión posterior y deformada que alterna, por una parte, elementos correctamente representados con otros de la realidad circundante a fines del siglo XVII (como el trono de Moctezuma o la reja de su palacio),

¹¹ María Concepción García Sáiz, "La conquista militar y los enconchados...", op. cit., p. 121.

y también interpretaciones fantasiosas de descripciones literarias. Encontramos ejemplos de esto en los ídolos en lo alto de la pirámide, que nada tienen que ver con la estatuaria indígena, pero parecen una transcripción gráfica del relato de Bernal Díaz, como ya señalamos, y también en el caballete que utiliza el pintor indígena para representar las huestes de Cortés. Distintos cronistas españoles señalaron asombrados que los indígenas dibujaban aquello de que querían dar cuenta y destacan que Tendile, el embajador de Moctezuma, había llevado consigo pintores a tal efecto. Nuestras tablas nos muestran la escena con un indígena que trabaja frente a un típico caballete europeo, similar seguramente a los que debía usar el propio Miguel Gonzales.

Por otra parte muchas figuras, en particular los caballos inmovilizados en postura de estatua ecuestre, nos remiten a grabados europeos de la época que circulaban en la Nueva España, y fueron una fuente iconográfica fundamental para la pintura colonial.¹²



Notas sobre técnica e imagen

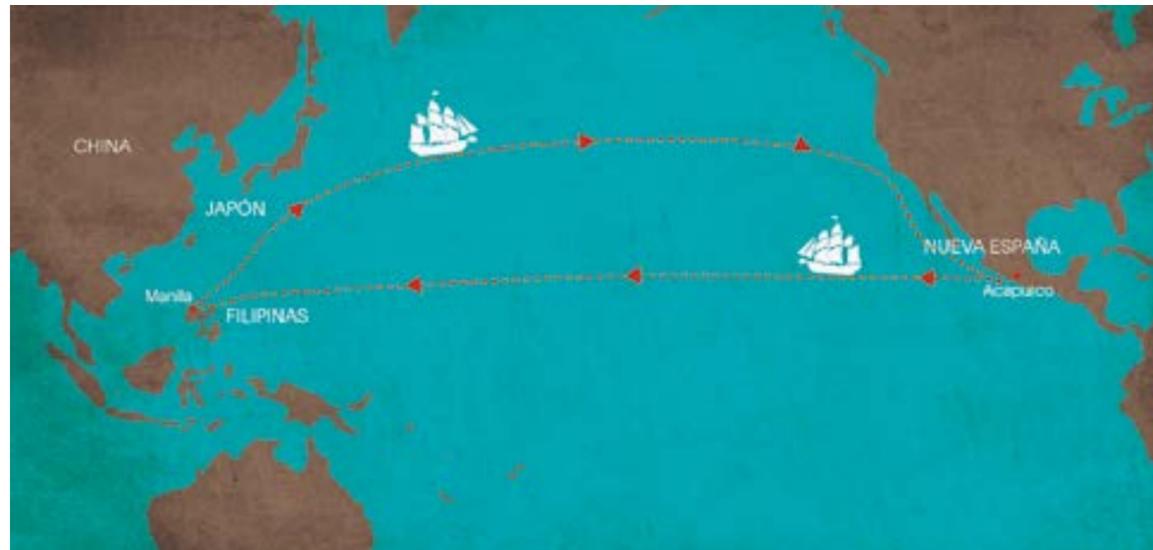
Varios elementos característicos hicieron que se relacionara a los enconchados con el arte oriental: el acabado que recuerda a las lacas; las guardas adornadas con flores, frutos o pájaros que bordean parte de las pinturas; el embutido de madreperla; los dibujos a tinta de paisajes.

Desde Buenos Aires parecemos condicionados por el recuerdo del planisferio como un rectángulo con los continentes en los extremos, separados y a la vez conectados por el Atlántico. Tal vez por eso nos cuesta imaginar la conexión por el Pacífico y nos sorprende la extensa continuidad de los intercambios entre la América colonial y los reinos del Extremo Oriente.

Pero el comercio de Europa con Oriente se remonta a la Antigüedad y había atravesado la Edad Media. Cerrada la ruta de la seda por la caída de Constantinopla, no pasó mucho antes de que navegantes portugueses descubrieran la ruta marítima que bordea el cabo de Buena Esperanza. Como esta vía fue monopolizada por la corona portuguesa, los españoles buscaron una alternativa por occidente y el inesperado encuentro con la tierra americana no los hizo desistir de su intento de alcanzar las costas de Asia. El viaje de circunvalación de Magallanes y El Cano fue fundamental para el nuevo conocimiento del planeta, pero la ruta descubierta era demasiado larga y peligrosa para el tráfico comercial. Así las cosas, los españoles intentaron unir la costa occidental de la Nueva España con las Filipinas y lo lograron ya en la primera mitad del siglo XVI, aunque el viaje de regreso resultó repetidamente desbaratado por las corrientes marinas y los vientos contrarios. Finalmente, en 1564 partió de México una expedición con Miguel López de Legazpi al mando y Andrés de Urdaneta como piloto. Legazpi se quedó en las Filipinas dedicado a la colonización y Urdaneta partió de regreso el 1 de junio de 1565. Logró llegar cuatro meses más tarde a la Nueva España con menos de la mitad de su tripulación. Había sido establecida la ruta del *tornaviaje*.

Desde entonces y durante doscientos cincuenta años la Nao de China –o Galeón de Manila– atravesó regularmente las aguas del Pacífico. En 1571 se fundaba Manila, y las Filipinas se constituyeron en un gran emporio al que concurrían comerciantes desde muchos puntos de Asia.

¹² Fernando Montes González ha profundizado en especial en la relación de la serie de veinticuatro tablas del Museo de América con los grabados de Antonio Tempesta. Y la serie sobre San Ignacio de Loyola sigue meticulosamente los dibujos de Rubens grabados por Jean Baptiste Barbé y publicados en forma de libro en Roma en 1609.



El Galeón de Manila partía de Acapulco cargado, sobre todo, con plata extraída de las minas novohispanas y regresaba con cargamentos que incluían sedas, porcelanas, muebles con incrustaciones, marfiles. Las mercancías seguían por mar hasta el virreinato del Perú, o a lomo de mula a la ciudad de México, o al puerto de Veracruz para ser embarcadas nuevamente rumbo a España.

El comercio era tan intenso que muchas veces repertorios orientales eran reinterpretados por vertientes asiáticas distintas, y hasta se producían objetos especialmente para la exportación, tomando en cuenta usos, temas o pautas europeos.¹³

La mayor parte de los objetos provenía de China, pero también de Japón, Siam, el sudeste asiático, la India, aunque todos eran calificados como *chinos*. Con los objetos viajaban también gustos y costumbres; así se fue creando en la Nueva España el gusto *achinado*.¹⁴ Los muebles con incrustaciones de nácar, biombos y objetos laqueados se volvieron habituales en las residencias de la élite novohispana y fueron también imitados y fabricados en el virreinato.

Es en ese contexto en el que debemos analizar cómo se originaron las pinturas embutidas de nácar.

Desde mucho antes de la llegada de los conquistadores, las culturas mesoamericanas le otorgaban al nácar valor simbólico y lo utilizaban en la elaboración de delicadas joyas y objetos rituales. Pero los enconchados no se emparentan con estas producciones ni por el tipo de objeto, ni por la técnica, ni por la imagen.

Ya Manuel Toussaint, en su artículo de 1952, señalaba que se debía tomar en cuenta una posible influencia asiática, a través de los objetos transportados por el Galeón de Manila.

Las testamenterías de México (de que dan cuenta publicaciones como las de Toussaint y Sonia Ocaña), se refieren a los enconchados como láminas o tableros con embutidos de concha y utilizan también la palabra *maque*, según Toussaint *algo que imitaba a la laca*.

Concepción García Sáiz indagó sobre el trabajo de los tasadores que realizaron el inventario de las residencias reales a la muerte de Carlos II. Observó que las obras de laca provenientes de Japón, China o la India eran señaladas como de *charol legítimo*; en tanto que las de la Nueva España se calificaban de *charol embutido de nácar*, sin especificar su procedencia.

¹³ Al respecto es ilustrativa una anécdota poco conocida, que relata William L. Schurz en un libro clásico sobre el Galeón de Manila: un noble español, que había perdido su nariz a causa de una enfermedad, le encargó a un comerciante chino una pieza de madera que sirviera para ocultar la deformidad. Al recibir el trabajo terminado quedó tan conforme que lo pagó espléndidamente con veinte escudos. El comerciante creyó descubrir un nuevo filón de exportación y envió a Manila desde China un gran cargamento de narices de madera.

¹⁴ Gustavo Curiel, "Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas", en Gustavo Curiel (ed.), *Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*, XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 2007.

El término *laca*, que se aplica indistintamente a objetos terminados, materiales y procedimientos diferentes, ha contribuido a la confusión sobre algunos aspectos de los enconchados, que no están realizados con la técnica ni con el material de las lacas orientales, sino con los de la pintura europea y novohispana de la época, más el agregado del embutido del nácar y la búsqueda de una terminación muy lisa.

El soporte de los enconchados es siempre una madera, porque así lo requiere el peso del nácar. Frecuentemente la madera se recubre con un lienzo (como en la serie del Museo Nacional de Bellas Artes) y lleva una preparación de yeso y cola, sobre la que se ha dibujado a pincel con tinta china y luego se ha aplicado la concha translúcida que deja ver el trazo. Una nueva aplicación de preparación ha permitido emparejar el nivel de la superficie. El nácar no se ciñe estrictamente al dibujo; en general abarca un espacio mayor que la forma representada. Una vez aplicado se ha rehecho el dibujo por encima y se ha pintado con una capa de pintura muy transparente, que limita con exactitud las formas y el color de los objetos y elimina el blanco demasiado estridente del nácar, pero no sus reflejos.

En las distintas series sobre la conquista, el nácar está aplicado en los trajes de los personajes, algunos objetos (escaños y cañones en la serie de los condes de Moctezuma, naves hundidas, los troncos de algunos árboles en la serie de veinticuatro tablas del Museo de América) y, sobre todo, es importante en las flores, frutas y pájaros que adornan los marcos y las guardas. Generalmente son trozos irregulares de aproximadamente centímetro y medio de lado. Las carnaciones de los personajes, sin incrustaciones, están trabajadas con una capa pictórica más densa. Sonia Ocaña ha profundizado en la relación de los enconchados con el arte asiático, y señala que son los marcos y las guardas, con sus fondos negros y sus ricas decoraciones de flores y frutos con embutido de concha, los que por su imagen remiten de un modo más claro a las lacas namban japonesas. *Namban* significa bárbaro, extranjero. El arte namban se desarrolló después de la llegada de misioneros y comerciantes portugueses a Japón y estaba destinado a la exportación. No solo manifiesta diferencias de estilo con los objetos japoneses tradicionales, sino que incorporó motivos de Occidente e incluso temas cristianos. En él abundaban las arquetas y muebles pequeños, laqueados y con incrustaciones de nácar y decorados con representaciones de flores, frutos y pájaros. Los enconchados de la Nueva España fueron una innovación, que se apropió de repertorios formales ajenos para combinarlos con la tradición local. Si el aspecto de los marcos y cenefas y los ligeros paisajes a tinta nos remiten al arte namban, el tratamiento de las figuras es propio de la plástica novohispana, y es inédito el uso de la incrustación de nácar no ya en mobiliario, sino en pinturas narrativas.

Algunos autores opinan que –más allá del biombo del sitio de Viena, que se conserva como tal– las series de la conquista eran en realidad partes de biombos. Por ejemplo, los laterales de las tablas de nuestro Museo presentan huellas de encastrés; muestran así que formaron parte de una pieza de mobiliario. Pero las opiniones sobre si estas series fueron concebidas como biombos están divididas. La diferencia fundamental con los biombos novohispanos de la época radica en la composición: en ellos se busca una unidad compositiva total; el paisaje es uno solo y continúa a lo largo de todas las hojas de cada recorrido; inclusive cuando se describe más de un episodio hay una ambientación común (y así es en el biombo enconchado que perteneció al conde de Moctezuma, que en uno de sus recorridos representa el sitio de Viena por los turcos). Lo que es propósito de unidad compositiva entre los episodios de cada tabla, en los biombos se da entre las diez o doce hojas. En las series, a pesar de una concepción de conjunto indudable, cada tabla conserva su individualidad de contenido y composición. En algunos pocos casos –como en las tablas de nuestro Museo que describen la entrada de Cortés a Tenochtitlan y el recibimiento que le prodiga Moctezuma– se han tratado dos pinturas como si fueran una unidad, pero no más. Y si por una parte tenemos marcas de articulación en las tablas de algunas series, también es clara –entre otras– la descripción que Antonio Ponz realiza en el siglo XVIII de los *quadros medianos, embutidos de madreperla, y ayudados de colores* (...) ¹⁵ que vio en la morada de los duques de Infantado. García Sáiz ¹⁶ señala que el marmolista Dubo, encargado de tasar la serie de la conquista que llegó al Alcázar de Madrid durante el reinado de Carlos II, describió las obras como *tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado*, o sea que podían utilizarse para formar un biombo, pero no habían sido concebidas para destinarlas necesariamente a ese fin.

¹⁵ Antonio Ponz, *Viage de España*, vol. V, Madrid, Joachim Ibarra, 1776, p. 32.

¹⁶ María Concepción García Sáiz, "Precisiones al estudio de Miguel González", *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, Coloquio extraordinario, México, UNAM-IIE, 1992, p. 113.

En cada una de las pinturas de las series históricas, se describe más de un episodio (por lo general, tres en la serie del Museo Nacional de Bellas Artes). Las escenas están organizadas en planos horizontales casi paralelos, diferenciados, aunque se los una por medio de un paisaje único o se cree continuidad entre los distintos elementos de la composición disponiendo los grupos de personajes a lo largo de una línea ininterrumpida y ligeramente curva. Las diversas escenas suelen estar agrupadas usualmente en relación con la cartela: casi siempre el primer enunciado ocupa el plano superior.

Es característica de estas obras la línea de horizonte muy alta, que permite la acumulación de datos narrativos y aproxima los últimos planos, a diferencia de la pintura occidental perspectivista de la época. Esta organización compositiva es, en cambio, más propia del arte oriental. Julieta Ávila Hernández considera que la presencia oriental en las tablas va más allá de una influencia: que tienen una concepción oriental; postula que los Gonzales, aunque estuvieran instalados en la Nueva España, debían ser asiáticos.¹⁷ Uno de los elementos sobre los que se basa es la organización del espacio, también el protagonismo del dibujo a pincel con tinta china y el tratamiento del color. Sin embargo, el tratamiento de las figuras se emparenta –como ya señalamos– con la pintura novohispana de la época.

La importancia del contenido narrativo de estas obras se traduce en la preponderancia de los grupos de figuras o de algunos objetos que hacen directamente al relato (por ejemplo, canoas y bergantines en las batallas en el lago). En general los fondos, las arquitecturas, los pequeños paisajes están tratados con soltura, como un esbozo, un apunte, un rápido dibujo, en tanto las figuras están trabajadas con detenimiento, con criterio de cuadro acabado. En el aspecto plástico, lo que más nos seduce hoy son justamente esos apuntes, las pinceladas sugerentes que definen los árboles, la economía de recursos con que se definen las ciudades en la lejanía.

Pintores y comitentes

Las pinturas con incrustaciones de nácar se produjeron a lo largo de menos de un siglo. El trabajo sobre testamentarías indica la enorme variación de sus precios, posiblemente relacionada con su calidad. Es evidente que las que nos ocupan, las series y los biombos de tema histórico, fueron obras pintadas por encargo. ¿Quiénes fueron sus autores? ¿Quiénes sus comitentes?

La mayor parte de los enconchados que se conservan son anónimos. Entre los pintores que firman están Nicolás Correa y Agustín del Pino, pero sobre todo Miguel y Juan Gonzales, que dominan ampliamente el panorama. Miguel Gonzales firma como único autor la serie del Museo Nacional de Bellas Artes y, junto a Juan Gonzales,



¹⁷ Está documentada la presencia de asiáticos que trabajaban en la Nueva España. De hecho, en la ciudad de México había una cofradía de chinos.

la serie de veinticuatro tablas del Museo de América. También firma las Alegorías del Credo, serie religiosa de doce tablas (Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlan y colección Banamex), una serie sobre el sitio de Viena y una Virgen de Guadalupe del Museo de América.

Como ya dijimos, durante mucho tiempo se debatió sobre el lugar de trabajo de los Gonzales. Esa discusión quedó zanjada cuando Guillermo Tovar de Teresa¹⁸ encontró tres documentos que los ubican en la Nueva España, en la ciudad de México. Sin embargo, falta mucho por conocer. En uno de los documentos, de 1689, se habla de Tomás González, *maestro de pintor de maque*, y de Miguel González, *oficial de dicho arte de pintura, de 25 años*. En otro se indica que Miguel es el hijo mayor de Tomás González y Villaverde. El tercer documento manifiesta que Juan González de Mier contrata la factura de dos series de láminas de pintura y embutido. Tovar de Teresa dedujo que Miguel y Juan eran hermanos. García Sáiz¹⁹ ha señalado la dificultad de sostener esto cuando Juan aparece firmando en 1662 una Natividad que se conserva en la Gelatelly Collection.

La serie de Buenos Aires está firmada *Miguel Gonzales fat*. También su firma en la serie del Museo de América y de las Alegorías del Credo lleva s final. Lo mismo sucede con las firmas de Juan Gonzales en dicha serie de la conquista y en la virgen de Balvanera del Museo de América, o en la Natividad de la National Gallery de Washington. Es cierto que, a fines del siglo XVI, abundaban todavía las variaciones ortográficas entre s y z, y que en España finalmente se impusieron los gentilicios terminados en ez. Sin embargo, el apellido Gonzales existe todavía hoy, y en la mayoría de los casos en América indica procedencia portuguesa, incluso tal vez de cristiano nuevo. Es por eso que, a diferencia de la mayoría de los autores que se han ocupado de estos artistas, he preferido respetar la ortografía original de la firma.

En todo caso es evidente que hubo colaboración entre Miguel y Juan, y que todavía hay mucho por examinar. García Sáiz ha avanzado en la caracterización de estos artistas, y Ocaña ha señalado la importancia que tiene el hecho de haber sido reconocidos como pintores en el contexto de la pintura novohispana, que tuvo lugar en un ámbito gremial sujeto a ordenanzas estrictas. También ha profundizado en las características de estilo de ambos artistas.

En cuanto a los comitentes de las series, es evidente que entre ellos se contaron uno o dos virreyes de la Nueva España.

Es explícito el vínculo de los enconchados con José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y Tula, virrey de México entre 1696 y 1701. Adquirió su título a través de su primera esposa, descendiente de Moctezuma, y lo conservó después de que ella muriera y él contrajera un nuevo matrimonio. Una de las series de la conquista



¹⁸ Guillermo Tovar de Teresa, "Documentos sobre 'enconchados' y la familia mexicana de los González", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, Madrid, Museo de América, 1986, pp. 97-103.

¹⁹ María Concepción García Sáiz, "Precisiones al estudio de Miguel González", *op. cit.*

permaneció en su familia hasta mediados del siglo XX (ver “Obras relacionadas”, p. 74). Otra, la que está firmada tanto por Miguel como por Juan Gonzales y fechada en 1698, fue remitida durante su gestión en el virreinato al rey Carlos II de España a fines del siglo XVII. Y el biombo enconchado que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán lleva su escudo de armas.

Virginia Armella de Aspe²⁰ analiza este biombo en relación con los cambios dinásticos de la monarquía española y señala que las imágenes de sus dos caras ponen de manifiesto la habilidad política del virrey. Una de ellas muestra el sitio de Viena por los turcos en 1683 y resalta la figura del duque de Baviera, designado por Carlos II como su sucesor. El duque falleció en 1699, y Carlos II, presionado por el rey de Francia, cambió poco antes de morir su testamento a favor del duque de Anjou, nieto de Luis XIV, y que fue Felipe V: la casa de Austria dejó su lugar a los Borbones. Según Armella de Aspe, la segunda cara del biombo representaría la entrada de Felipe V en Madrid.

Armella de Aspe supone que los enconchados descritos por Antonio Ponz en 1776 en el palacio de los duques de Infantado –tanto la serie de seis tablas de la conquista de México como las que ilustran las guerras de Alejandro Farnesio– fueron encargados también por el conde de Moctezuma, ya instalado en España, cuando Felipe V se casó en segundas nupcias en 1716 con Isabel Farnesio, pariente de aquel Alejandro del siglo XVI. Por su parte, García Sáiz relaciona estas dos series con el conde de Galve, virrey de la Nueva España entre 1688 y 1696 (o sea, antes que el conde de Moctezuma), miembro de la casa de Infantado y hermano del duque de Pastrana, las familias que más tarde están documentadas como poseedoras de estas obras.

En todo caso, tenemos uno o dos virreyes de finales del siglo XVII, conectados con la alta sociedad criolla, como comitentes de enconchados.

Trasposos institucionales y fortuna crítica. Una crónica local

Seguir, en la medida de lo posible, el rastro de la atención prestada a las tablas del Museo Nacional de Bellas Artes, detenernos en cada comentario sobre ellas, no nos ayudará a comprenderlas o disfrutarlas más, pero sí a acercarnos a los intereses en el campo de la historia del arte y del americanismo entre mediados del siglo XIX y del siglo XX en nuestro país. Es por eso que creemos que vale la pena una crónica minuciosa y una selección de documentos, a veces apenas burocráticos.

Fue en 1862 cuando el sabio alemán Germán Burmeister se hizo cargo de la dirección del Museo Público de Buenos Aires y, en 1864, comenzó la publicación de los *Anales* con una reseña de sus colecciones. En la *Sección Histórica* incluía

Conquista de México: los 22 cuadros que representan la conquista por Hernán Cortés, pintados de una manera especial por Miguel Gonzales, que probablemente formaba parte de la expedición, pues así las figuras, como los edificios indican, que el autor se hallaba presente en el campo de la acción, forman la colección más notable de su género, que posee el Museo. Fué ofrecido por la familia del Señor Mackinlay.

El señor Mackinlay era Alejandro Woodroffe Mackinlay Lindo, nacido en Inglaterra en 1805, llegado a Buenos Aires con sus padres en 1812, y dedicado al comercio y la ganadería. Después de la muerte de su padre, ocurrida en 1826, su madre regresó a Inglaterra. Según la hipótesis de la familia, Alejandro Mackinlay habría adquirido la serie de tableros enconchados en el viejo continente, en ocasión de alguna de las visitas que le hizo. Murió, soltero, en 1852. Su testamento no menciona las pinturas, pero esto era usual.²¹

Las obras ingresaron al Museo Público en los últimos meses de 1857, entregadas por Guillermo Mackinlay. Así lo indica una nota publicada en el diario *El Nacional* el 27 de enero de 1858 que reseña las donaciones realizadas al Museo en el trimestre anterior. Y especifica: *D. Guillermo Mackinlay – 22 cuadros al óleo representando pasajes de la conquista de Méjico*. Unos meses más tarde, el 15 de septiembre, otro diario –*La Tribuna*– daba cuenta de su presencia y del poco cuidado que habían merecido:

²⁰ Virginia Armella de Aspe, “La influencia asiática”, en AA. VV., *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 51-100.

²¹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011, pp. 63-64.

Hemos visitado ultimamente nuestro museo y con gusto hemos admirado las riquezas que en él se han reunido. Varias prendas de un valor fabuloso han llamado nuestra atención, pero sobre todo lo que nos ha detenido es una colección de cuadros de tiempo de la conquista, pintados en lienzo y matizados de concha nacar en gran parte.

Esos lienzos son una riqueza de un valor fabuloso, riqueza que en Europa valdría muchos millones y que aquí parece que se mira con indiferencia. Y decimos esto porque vemos que esos cuadros que deberían estar cuidados como polvo de oro, permanece arrumbados en el suelo sin tan siquiera haber merecido los respetos que a todo anciano debe tenerseles, sin tan siquiera en fin haber ocupado un lugar más alto que las basuras que todos los días se sacan del museo.

El museo no se puede decir que está mal cuidado, antes por el contrario su encargado lo tiene en un pie que le honra, por eso queremos hacerle notar el descuido o inadvertencia lo que ha habido respecto a los cuadros de que nos ocupamos.

Cuidense porque valen la pena.²²

En el mismo año del comienzo de los *Anales* del Museo Público (1864), se publicaba en París el tercer tomo de la *Description géographique et statistique de la Confédération argentine*, de Victor Martin de Moussy. Este sabio francés había pasado casi veinte años en el Cono Sur y en 1855 había sido contratado por Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, para llevar adelante un extenso plan de exploración del territorio. El resultado fue este libro, cuyos dos primeros tomos se publicaron en 1860 y el tercero en 1864. Según señala Hernán González Bollo,²³ uno de los problemas que debió enfrentar la culminación de la obra, escrita en nuestro país y editada en Francia, fue la disolución de la Confederación Argentina. Sin embargo, de Moussy trabó relación con Bartolomé Mitre, quien realizó personalmente la corrección de las pruebas. En las páginas 39 y 40 del tomo III, Martin de Moussy comenta las pinturas de Gonzales.

Au point de vue historique, un monument très remarquable est déposé dans ce musée: c'est une collection de peintures sur panneaux en bois représentant la conquête de Mexico par Cortès. Les tableaux sont évidemment du seizième siècle, et paraissent l'ouvrage de quelque artiste indien. La peinture y a un cachet de naïveté toute particulière, tant par la couleur et le dessin que par des incrustations en nacre fort curieuses qui y sont mêlées; on y lit en outre l'explication de chaque sujet écrite en espagnol par l'artiste dans un coin de son tableau.²⁴

La Société des Americanistes, fundada en Francia en 1857, fue la primera sociedad americanista creada en Europa. A su regreso a Francia, Martin de Moussy se integró a ella y publicó en el *Annuaire du Comité d'archéologie américaine* una *Note sur plusieurs tableaux relatifs à l'histoire mexicaine conservés dans le Musée de Buenos-Ayres*, en la que señalaba que había escrito a Mitre, por entonces presidente de la República, a fin de pedirle que hiciera fotografiar la serie. En esa carta, que se conserva en el Museo Mitre y está fechada el 23 de septiembre de 1865, encarece la importancia que habría de tener la exposición universal de París que se realizaría en 1867 y señala que las fotografías de las tablas podrían exhibirse en ella como muestra del arte fotográfico en Buenos Aires. No es ocioso recordar que, en el momento de esta carta, tenía lugar la guerra del Paraguay. Martin de Moussy concluye señalando:

Como VE se toma tanto interés para la historia americana, puede ser le agradable, a la vuelta de la campaña, ocuparse de este asunto. La Europa científica le agradecerá sumamente la comunicación de documentos antiguos de tanto valor para la historia indígena de ambas américas.

²² Marcelo Pacheco rescata parte de este texto en *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, op. cit., pp. 43-44.

²³ Hernán González Bollo, “Una tradición cartográfica física y política de la Argentina, 1838-1882”, *Ciencia Hoy*, vol. 8, n.º 96, Buenos Aires, 1998, pp. 12-33.

²⁴ “Desde el punto de vista histórico, un monumento remarkable está depositado en este museo: una colección de pinturas sobre paneles de madera que representan la conquista de México por Cortés. Los cuadros son evidentemente del siglo XVI, y parecen la obra de algún artista indígena. La pintura tiene un sello de ingenuidad muy particular, tanto por el color y el dibujo como por las muy curiosas incrustaciones de nácar; además, en ellas se lee la explicación de cada escena escrita en español por el artista en una esquina del cuadro”. La traducción es nuestra.

A fines del siglo XIX se fueron creando nuevos museos en Buenos Aires, con temáticas específicas, y el Museo Público comenzó a ceder parte de sus colecciones. Así, las pinturas de la conquista de México pasaron a formar parte del acervo del Museo Histórico Nacional, fundado en 1889. Este proceso es detallado por Marta Penhos, en un artículo en que discute el valor histórico o artístico que se le fue otorgando a estas obras.

Poco después las solicitó Eduardo Schiaffino, dedicado a construir un acervo para el Museo Nacional de Bellas Artes, que abrió sus puertas en las navidades de 1896. Se incorporaron a sus colecciones en 1898 y se exhibieron en sus salas en el Bon Marché (actuales Galerías Pacífico).

Allí estaban cuando la guía Baedeker las describe en 1900:

Sala 8. Arte decorativo. Miguel González. Serie de 22 episodios de la "Conquista de México" por Hernán Cortés (1519-1521). Pintura al óleo sobre lienzo (adherido a tabla) con incrustaciones de nácar. Obra probable de un pintor mexicano ejecutada bajo la dominación española. Composición ingeniosa, hábilmente efectuada, mediante cifras decorativas, rápidas y expresivas. Uso inteligente del nácar. Analogía de gestos de los combatientes con la repetición del arte egipcio, que denuncia una influencia azteca. Esta interesante serie de tablas ornamentales, fue donada por un particular al antiguo Museo de Historia Natural, en tiempo de su fundador el doctor Burmeister, y no hay documentos ni datos al respecto.

No hemos ubicado en nuestro país otras observaciones sobre los enconchados hasta la década del 30. Sin embargo, formaron parte de gestiones institucionales. En 1922 Ricardo Rojas, por entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, solicitó su préstamo (la entrega *en depósito*) al Museo Etnográfico, lo mismo que el de un conjunto de *objetos calchaquíes* (el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras funcionaba en el sótano de su sede, en Viamonte 430). Hacía ya diez años que el Museo de Bellas Artes se había trasladado a lo que fuera el Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París de 1889 y su director era el pintor Cupertino del Campo. El secretario del Museo era Atilio Chiappori. En el Museo Casa de Ricardo Rojas se conserva una carta personal enviada por este último en 1922, antes del pedido formal de Rojas, instándolo a concretar la solicitud, puesto que había logrado el acuerdo de los otros miembros de la Comisión de Bellas Artes para prestar ese acervo. Para Chiappori, evidentemente se trataba de obras sin interés para un museo de arte, y no solo se las adjudicaba inesperadamente a la escuela de Cuzco, sino que confundía el período de tiempo que tomó la conquista, de 1519 a 1521, con el de la factura de las obras.

La Comisión de Bellas Artes accedió al pedido pero, según indica diez años más tarde el mismo Chiappori en una carta dirigida a Alberini, decano de la Facultad por ese entonces, no se había podido consumir. Se concreta en ese momento, con Chiappori como director del Museo de Bellas Artes y ya instalado el Museo Etnográfico en una sede propia, en Moreno 350, y siendo su director Félix Outes.

Outes fue uno de esos americanistas de fines del siglo XIX y principios del XX con una aproximación a los temas americanos que involucraba a la lingüística, la geografía, la historia, la antropología. Participó de la vida académica en la Universidad de La Plata y en la Universidad de Buenos Aires. En 1930, a la muerte de Salvador Debenedetti, fue nombrado director del Museo Etnográfico, y le tocó recibir en 1932 las veintidós tablas de la conquista de México.

En esa década, la del 30, fueron varias las manifestaciones de interés por los enconchados, no solo en la Argentina. Numerosos intelectuales latinoamericanos de la época, aunque con posturas ideológicas diferentes, buscaban comprender y definir lo propio, lo que caracterizaba a su nación y a América Latina. En ese contexto debemos registrar el interés por los enconchados de Ricardo Rojas y del propio Outes, y de los mexicanos Genaro Estrada y Alfonso Reyes.

Este último conoció la serie de Buenos Aires cuando se desempeñaba como embajador de México y publicó sus fotografías en la revista *Contemporáneos* en 1931.

Por su parte, Genaro Estrada, que entre otros cargos públicos fue embajador de México en España, publicó en 1933 las dos series de la conquista que se encontraban en el Museo Arqueológico de Madrid y la de los duques de Moctezuma; y en 1937, retomó el tema de los enconchados en un trabajo sobre el arte mexicano en España. Alfonso Reyes escribió en 1934, en el *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, un breve artículo donde comunicaba el estado de la investigación, reseñando de modo sucinto las informaciones de José María González

de Mendoza desde España y de Agustín Yáñez y Manuel Toussaint desde México, y enumerando las series localizadas hasta ese momento. Asimismo recapitulaba anteriores notas suyas aparecidas en *Contemporáneos* en marzo de 1931 y en *Monterrey* en marzo y julio de 1932, y también una publicación de Romero de Terreros en el número de *Contemporáneos* de 1931.

Fue en 1933 cuando Eduardo Schiaffino publicó su obra *La pintura y la escultura en la Argentina*, uno de cuyos apéndices estaba dedicado a la serie que él había instalado en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes. Al año siguiente sacó un artículo sobre el tema en el diario *La Fronda*, que provocó la reacción de Outes, quien señaló el desconocimiento de las culturas precolombinas por parte de Schiaffino. En efecto, Schiaffino, que reconocía rasgos asiáticos en las obras, afirmaba su convicción de que el autor de las pinturas era un azteca, remitía a la excelencia de los pintores indígenas descrita por los cronistas y aseguraba que la serie de veinticuatro tablas del Museo de América era una copia *posterior y banalizada* de la de nuestro museo, que ubicaba en el siglo XVI (como, según ya hemos visto, habían hecho Burmeister, que suponía al autor testigo de la conquista, y Martin de Moussy, quien en principio les había atribuido también él una autoría indígena). Outes, quien por su parte aportaba la información de la serie de pinturas de la conquista de la colección Chomley, aunque sin aclarar que no se trataba de enconchados y adjudicándola sin más trámite a Miguel Gonzales (ver "Obras relacionadas", p. 74), desarma meticulosamente los argumentos de Schiaffino, califica de *flatus vocis* o *artificiosas fórmulas vacías de sentido y huérfanas de base científica* sus comentarios sobre la pintura aborígen y pasa luego a exponer un somero panorama de las culturas precortesianas. Hace esto en un artículo que no sabemos si llegó a publicarse. Era evidente que planeaba un estudio más profundo, porque figura en una anotación a mano del propio Outes sobre sus trabajos en preparación (Museo Etnográfico, Archivo Outes); y también porque, en uno de sus artículos, Alfonso Reyes dice estar a la espera de ese estudio.

Manuel Romero de Terreros, por su parte, incluía a los enconchados entre las *artes industriales*.

Esta asimilación con las artes *decorativas* o *menores*, determinada en gran medida por la presencia del nácar, contribuyó a mantenerlos lejos de las paredes de los museos de bellas artes durante buena parte del siglo XX. Otro factor fue la dificultad de incorporarlos a movimientos conocidos, la imposibilidad de clasificarlos dentro de una escuela, un estilo o un espacio de producción ya definidos a partir de otras obras o autores familiares. En el caso de nuestra serie, a su consideración como obras de carácter histórico o etnográfico se agregó la escasez de espacio de instituciones como el Museo Etnográfico, que pesó para que se mantuvieran lejos de los ojos del público.

En 1967, retornaron al Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Samuel Oliver, y desde entonces fueron expuestas en diversos momentos. Así las conoció, a fines de los 60, Javier Wimer, que era agregado cultural de la Embajada de México en la Argentina. Se interesó vivamente por ellas y mantuvo conversaciones con Oliver encaminadas a canjear las tablas por una sala de esculturas prehispánicas. Parecía una fórmula tentadora para ambas partes: México no tenía en ese tiempo ninguna serie enconchada de la conquista, y para nuestro Museo una sala de arte prehispánico mesoamericano resultaba muy interesante. No se avanzó en las conversaciones debido a la dificultad de disponer de esos patrimonios en los dos países. Hoy, el Bellas Artes posee una colección de arte precolombino andino, a la que se le dedicó una sala en 2005. En esa ocasión, en la sala anexa se desplegaron doce de los enconchados, que concitaron la admiración general.

Afortunadamente, después de paréntesis y cambios curatoriales, se presenta finalmente la serie completa de la conquista de México en sala permanente. Y también una destacada muestra de las culturas precolombinas del noroeste del actual territorio argentino.

Lo que primero nos atrae en las tablas, su peculiaridad, el entrecruzamiento de distintas tradiciones, fue al mismo tiempo el motivo de que durante mucho tiempo no encontrarán su lugar específico en los museos o las historias del arte, porque no encajaban en los cánones habituales. Esto se ha revertido en las últimas décadas, cuando han sido especialmente valoradas, y se ha enfatizado en la importancia de continuar con su indagación, ya que manifiestan la búsqueda de una identidad americana.

Las preguntas que fueron encontrando respuesta, como el espacio de producción de las obras, las hipótesis que parecen afirmarse, como la vinculación del programa iconográfico con Carlos de Sigüenza y Góngora, abren a su vez lugar para nuevas miradas y nuevos interrogantes sobre el complejo entrecruzamiento de las tradiciones indígenas, asiáticas y europeas.

LA SERIE DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Obras individuales y partes de un conjunto. ¿Cómo organizar su presentación? En el catálogo de 1972 se optó por seguir, en la medida de lo posible, el orden cronológico de los hechos relatados, a pesar de que las otras series de veinticuatro tablas, cuyas cartelas incluyen una numeración (por pieza en el caso de la serie de los duques de Moctezuma, por episodio en la del Museo de América, Madrid), alteran ocasionalmente la secuencia histórica. La restauración de las obras realizada en los años 90 reveló que cada una de las tablas del Museo Nacional de Bellas Artes estaba numerada en el reverso. Para seguir esa numeración se debió modificar el orden de algunas de las pinturas referidas a los combates mantenidos durante el largo sitio de la ciudad de México.

Al igual que en 1972, en este volumen las imágenes se acompañan con textos tomados de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Aunque no se debe considerar esta obra como fuente única del programa de las tablas, y mucho menos pensar cada pintura como la ilustración de un párrafo determinado, estas citas permiten amplificar las breves referencias de las cartelas y poner la serie en el contexto de las crónicas que se manejaban en la época.

LA CONQUISTA DE MÉXICO

MIGUEL GONZALES, ACTIVO EN LA NUEVA ESPAÑA A FINES DEL SIGLO XVII

VEINTIDÓS PINTURAS DE UNA SERIE DE VEINTICUATRO

INV. N° 6318-6339

PINTURA SOBRE TELA ESTIRADA SOBRE MADERA, CON EMBUTIDO DE NÁCAR

100 X 52 CM

LA TABLA XII ESTÁ FIRMADA "MIGUEL GONZALES FAT"

Llega el Capitan Cortes con su ârmada Al Puerto
De San Juan de Vlva Salen en Canoas a reconoçerle
los indios, Recibele El Embajador Tendile Con un
preçente. Mandale Retratar a el y a su ârmada Para
llevarle a su Señor. Come el Capitan Cortes Con los
envaxadores Del gran Moctexuma.

TABLA I
INV. N° 6327

En Jueves Santo de la Cena de mil e quinientos y diez y nueve años, llegamos con toda la armada al puerto de San Juan de Ulúa (...).
Y dende obra de media hora que hubimos surgido, vinieron dos canoas muy grandes (y que en aquellas partes a las canoas grandes llaman piraguas), y en ellas vinieron muchos indios mexicanos (...).
Y otro día, sábado, víspera de Pascua de la Santa Resurrección, vinieron muchos indios que envió un principal que era gobernador de Montezuma, que se decía Pitalpitoque, que después le llamamos Obandillo, y trujeron hachas y adobaron las chozas del capitán Cortés y los ranchos que más cerca hallaron (...).
Y otro día, Pascua Santa de Resurrección, vino el gobernador que habían dicho, que se decía Tendile, hombre de negocios, e trujo con él a Pitalpitoque, que también era persona entre ellos principal, y traían detrás de sí muchos indios con presentes, y gallinas y otras legumbres; y a estos que lo traían mandó Tendile que se apartasen un poco a un cabo; y con mucha humildad hizo tres reverencias a Cortés a su usanza, y después a todos los soldados que más cercanos nos hallamos. (...) Y oído misa, comió Cortés y ciertos capitanes y los dos indios criados del gran Montezuma.
Y luego (Tendile) sacó de una petaca, que es como caja, muchas piezas de oro y de buenas labores e ricas; y mandó traer diez cargas de ropa blanca de algodón y de pluma, cosas muy de ver... (...).
Y parece ser el Tendile traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural la cara y rostro e cuerpo y faiciones de Cortés y de todos los capitanes y soldados, y navíos y velas y caballos, y a doña Marina e Aguilar, y hasta dos lebreles, e tiros y pelotas, y todo el ejército que traíamos, y lo llevó a su señor. (cap. XXXVIII)



Manda El Capitan Cortes echar las naos
a pique, corren los soldados escaramusas.
Disparan los tiros i se admiran los
embaxadores, trae Tendile Y pitalpitoque el
preçente del Sol de Oro y La Luna de plata,
que envía Moctezuma con su embaxador
Quintalvor, que se parecia a Cortes.

TABLA II
INV. N.º 6326

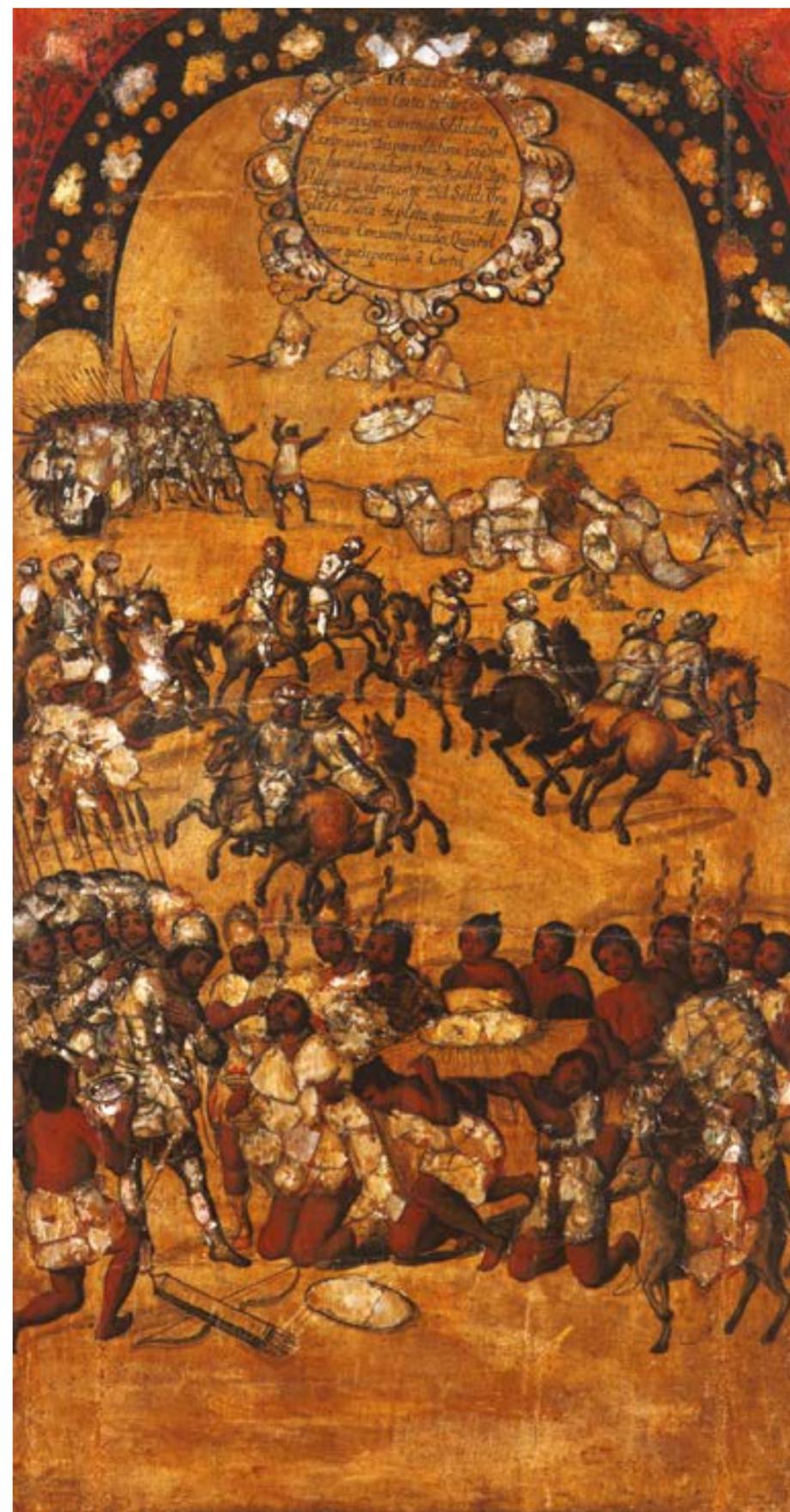
Y luego mandó Cortés a los artilleros que tuviesen muy bien cebadas las lombardas con buen golpe de pólvora, para que hiciese gran trueno cuando lo soltasen. Y mandó a Pedro de Alvarado que él y todos los de a caballo se aparejasen para que aquellos criados de Montezuma los viesen correr, y que llevasen pretales de cascabeles; y también Cortés cabalgó, y dijo: "(...) salgamos a la playa desque sea menguante y correremos de dos en dos" (...). Todo lo cual se hizo delante de aquellos dos embaxadores; y para que viesen salir los tiros, hizo Cortés que los quería tornar a hablar con otros muchos principales, y ponen fuego a las lombardas. Y en aquella sazón hacía calma; y van las piedras por los montes retumbando con gran ruido; y los gobernadores y todos los indios se espantaron de cosas tan nuevas para ellos (...). (cap. XXXVIII)

Y estando en esto, vino Tendile una mañana con más de cien indios cargados. Y venía con ellos un gran cacique mexicano, y en el rostro y faiciones y cuerpo se parecía al capitán Cortés (...).

Que en llegando donde nuestro capitán estaba, besó la tierra, y con braseros que traían de barro, y en ellos de su incensio, le sahumaron, y a todos los demás soldados que allí cerca nos hallamos. Y Cortés les mostró mucho amor y asentólos cabe sí. E aquel principal que venía con aquel presente traía cargo de hablar juntamente con el Tendile; ya he dicho que se decía Quintalbor. Y después de haber dado el parabién venido a aquella tierra y otras muchas pláticas que pasaron, mandó sacar el presente que traían, y encima de unas esteras y tendidas otras mantas de algodón encima de las esteras. Y lo primero que dio fue una rueda de hechura de sol de oro muy fino, que sería tamaña como una rueda de carreta, con muchas maneras de pinturas, gran obra de mirar, que valía, a lo que después dijeron que la habían pesado, sobre diez mil pesos; y otra mayor rueda de plata, figurada la luna, y con muchos resplandores y otras figuras en ella, y ésta era de gran peso, que valía mucho. (cap. XXXIX)

(...) platicando con Cortés en las cosas de la guerra y camino que teníamos por delante, de plática en plática le aconsejamos los que éramos sus amigos, y otros hobo contrarios, que no dejase navío ninguno en el puerto, sino que luego diese al través con todos (...). Y según entendí, esta plática de dar con los navíos al través, que allí le propusimos, el mismo Cortés lo tenía ya concertado, sino quiso que saliese de nosotros, porque si algo le demandasen que pagasen los navíos, que era por nuestro consejo, y todos fuésemos en los pagar.

Y luego mandó a un Juan de Escalante, que era alguacil mayor y persona de mucho valor, (...) que luego fuese a la villa, y que de todos los navíos se sacasen todas las anclas y cables y velas y lo que dentro tenían de que se pudiese aprovechar, y que diese con todos ellos al través, que no quedasen más de los bateles (...). Y el Juan de Escalante lo hizo según y de la manera que le fue mandado (...). (cap. LVIII)

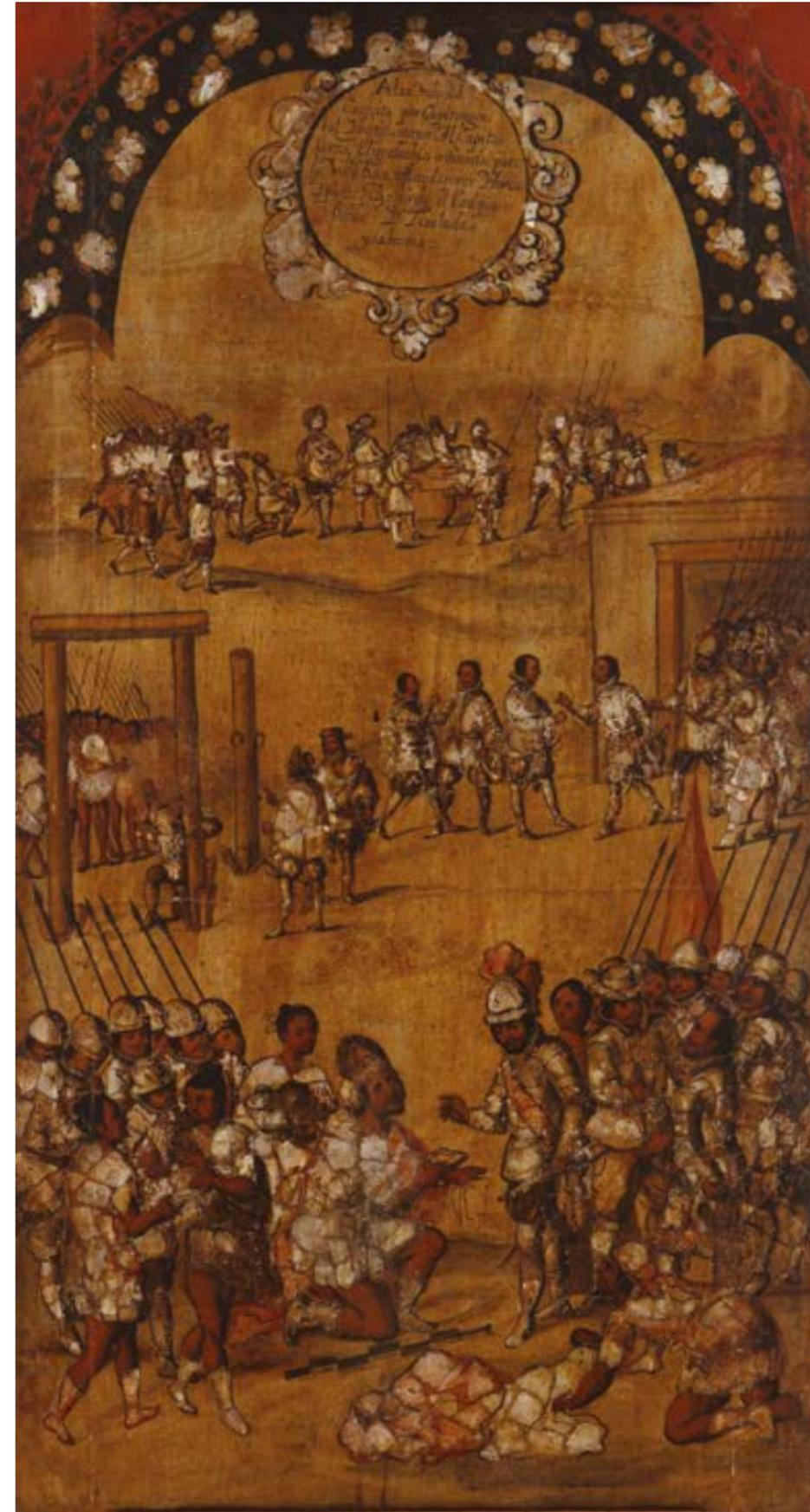


Alsa todo El exerçito por Capitan general y Justiçia mayor Al Capitan Cortes, Elige alcaldes ordinarios para la Villa Rica, Manda poner Horca y picota. Resivelo el Casique Gordo Y le saluda y sahuma.

TABLA III
INV. N° 6338

Por manera que Cortés lo aceptó, y aunque se hacía mucho de rogar; y, como dice el refrán, "tú me lo ruegas e yo me lo quiero". Y fue con condición que le hiciésemos justicia mayor y capitán general, y lo peor de todo, que le otorgamos que le diésemos el quinto del oro de lo que se hobiese, después de sacado el real quinto. Y luego le dimos poderes muy bastantísimos, delante de un escribano del rey que se decía Diego de Godoy, para todo lo por mí aquí dicho. Y luego ordenamos de hacer y fundar e poblar una villa que se nombró la Villa Rica de la Veracruz (...). E fundada la villa, hecimos alcaldes y regidores, y fueron los primeros alcaldes Alonso Hernández Puertocarrero y Francisco de Montejo. Y a este Montejo, porque no estaba muy bien con Cortés, por metelle en los primeros y principal, le mandó nombrar por alcalde; y los regidores dejellos he de escrebir, porque no hace al caso que nombre algunos. Y diré cómo se puso una picota en la plaza, y fuera de la villa una horca. (cap. XLII)

(...) muy de mañana se lo hicimos saber a los caciques de Cempoal cómo íbamos a su pueblo, y que lo tuviesen por bien. (...) y digamos cómo llegamos a los aposentos, y el Cacique Gordo nos salió a rescebir junto al patio, que, porque era muy gordo, así lo nombraré. E hizo muy gran reverencia a Cortés y le sahumó, que así lo tenían de costumbre, y Cortés le abrazó. (cap. XLV)



Travaxan en Fabricar la Villa Rica los Soldados del Capitan Cortes, i les ayudan los yndios totonaques; Predica el Padre Fray Bartolome de olmedo, y Bautisa las ocho indias que dio el Cacsique gordo Manda el Capitan general Cortes, Redocar los Idolos que estauan En el Pueblo de Zenpoal.

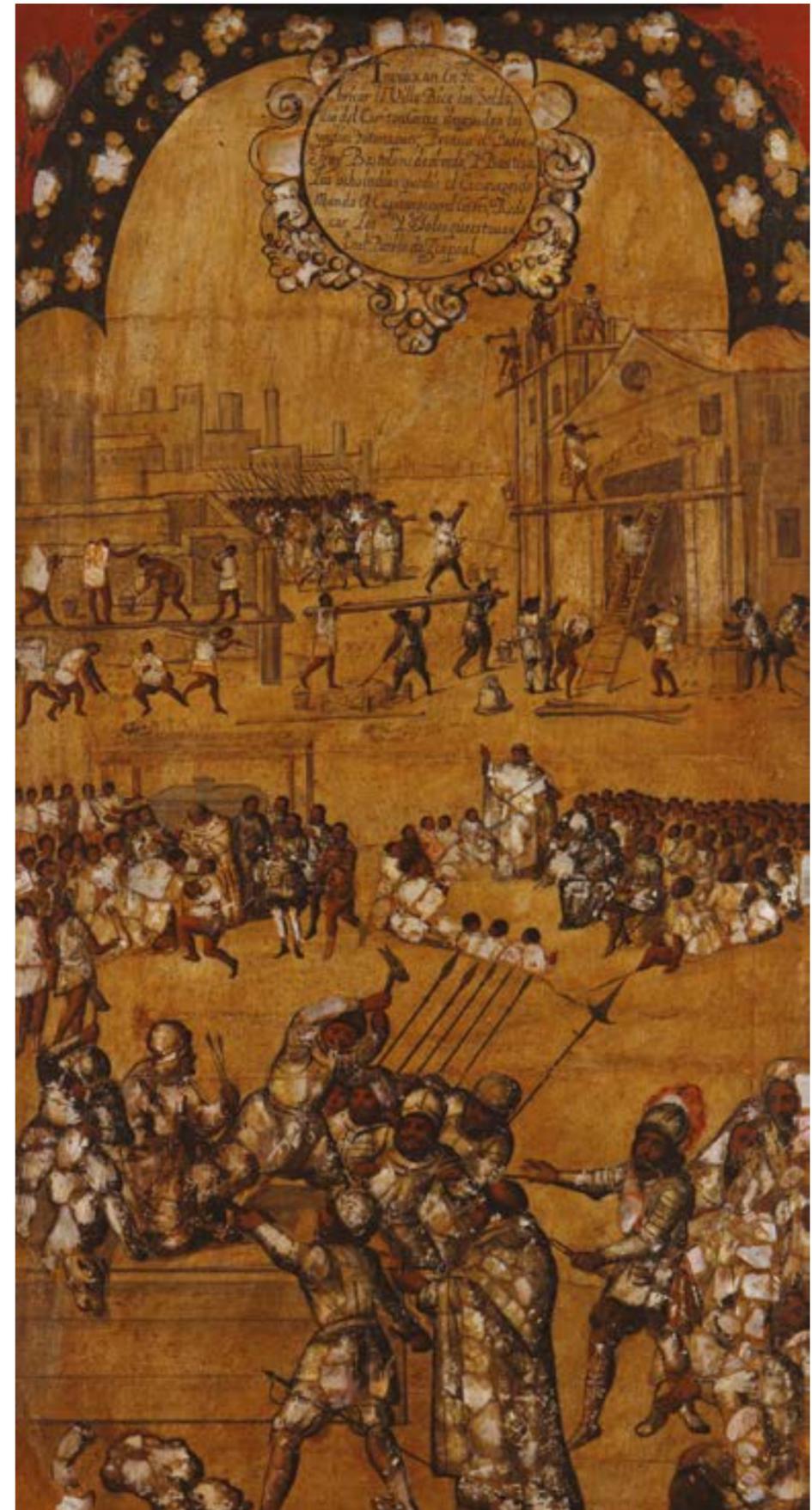
TABLA IV
INV. N.º 6331

Después que hobimos hecho liga e amistad con más de treinta pueblos de las sierras, que se decían los totonaques, que entonces se rebelaron al gran Montezuma y dieron la obediencia a Su Majestad y se profirieron de nos servir con aquella ayuda tan presta, acordamos de fundar la Villa Rica de la Veracruz en unos llanos media legua del pueblo que estaba como en fortaleza, que se dice Quiaviztlán, y trazada iglesia y plaza y atarazanas y todas las cosas que convenían para ser villa, e hicimos una fortaleza y desde en los cimientos, y en acaballa de tener alta para enmaderar y hechas troneras e cubos y barbacanas, dimos tanta priesa, que desde Cortés, que comenzó el primero a sacar tierra a cuestas y piedra, e ahondar los cimientos, como todos los capitanes y soldados, a la continua entendíamos en ello. Y trabajábamos por la acabar de presto: los unos en los cimientos y otros en hacer las tapias y otros en acarrear agua y en las caleras, en hacer ladrillos e tejas y en buscar comida; otros en la madera, los herreros en la clavazón (porque teníamos dos herreros), y desta manera trabajamos en ello a la continua, desde el mayor hasta el menor, y los indios que nos ayudaban; de manera que ya estaba hecha iglesia e casas e casi la fortaleza. (cap. XLVIII)

(Los caciques de Cempoala) dijeron a Cortés que, pues éramos ya sus amigos, que nos quieren tener por hermanos, que será bien que tomásemos de sus hijas e parientas para hacer generación. Y para que más fijas sean las amistades, trajeron ocho indias, todas hijas de caciques (...). (cap. LI)

E a la misa estuvieron los más principales caciques de aquel pueblo y de otros que se habían juntado. Y ansimismo se trajeron las ocho indias para volver cristianas, que todavía estaban en poder de sus padres y tíos. Y se les dio a entender que no habían más de sacrificar ni adorar ídolos, salvo que habían de creer en Nuestro Señor Dios; y se les amonestó muchas cosas tocantes a nuestra santa fe. Y se bautizaron y se llamó a la sobrina del Cacique Gordo doña Catalina, y era muy fea (...). (cap. LII)

(Los indígenas a los españoles, que con amenazas querían obligarlos a destruir sus ídolos) dijeron que ellos no eran dinos de llegar a sus dioses; y que si nosotros los queríamos derrocar, que no era con su consentimiento, que se los derrocásemos o hiciésemos lo que quisiésemos. Y no lo hobo bien dicho cuando subimos sobre cincuenta soldados y los derrocamos, y vienen rodando aquellos sus ídolos hechos pedazos. Y eran de manera de dragones espantables, tan grandes como becerros, y otras figuras de manera de medio hombre y de perros grandes, y de malas semejanzas. Y cuando así los vieron hechos pedazos, los caciques y papas que con ellos estaban lloraban y taparon los ojos (...). (cap. LI)

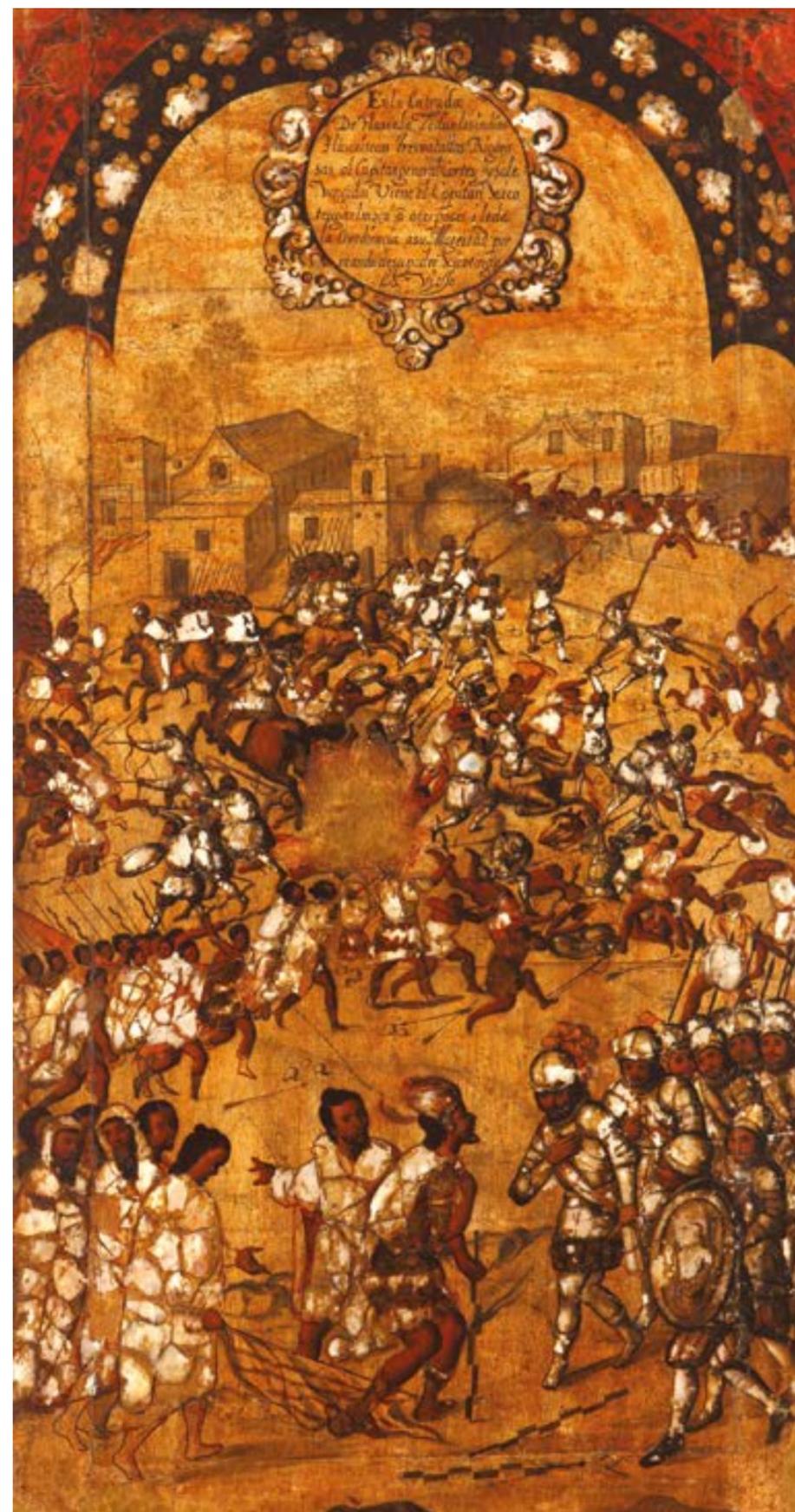


En la entrada de Tlascalala, le dan los indios tlascaltecas tres vatallas Rigorosas al Capitan general Cortes, y sale Vençedor Viene el Capitan Xicotenga el moço â açer pazes i le da la Ovediençia a Su Magestad por mando de su padre Xicotenga el Viejo.

TABLA V
INV. N° 6318

Ver Bernal Díaz del Castillo, desde el cap. LXII hasta el cap. LXXIII.

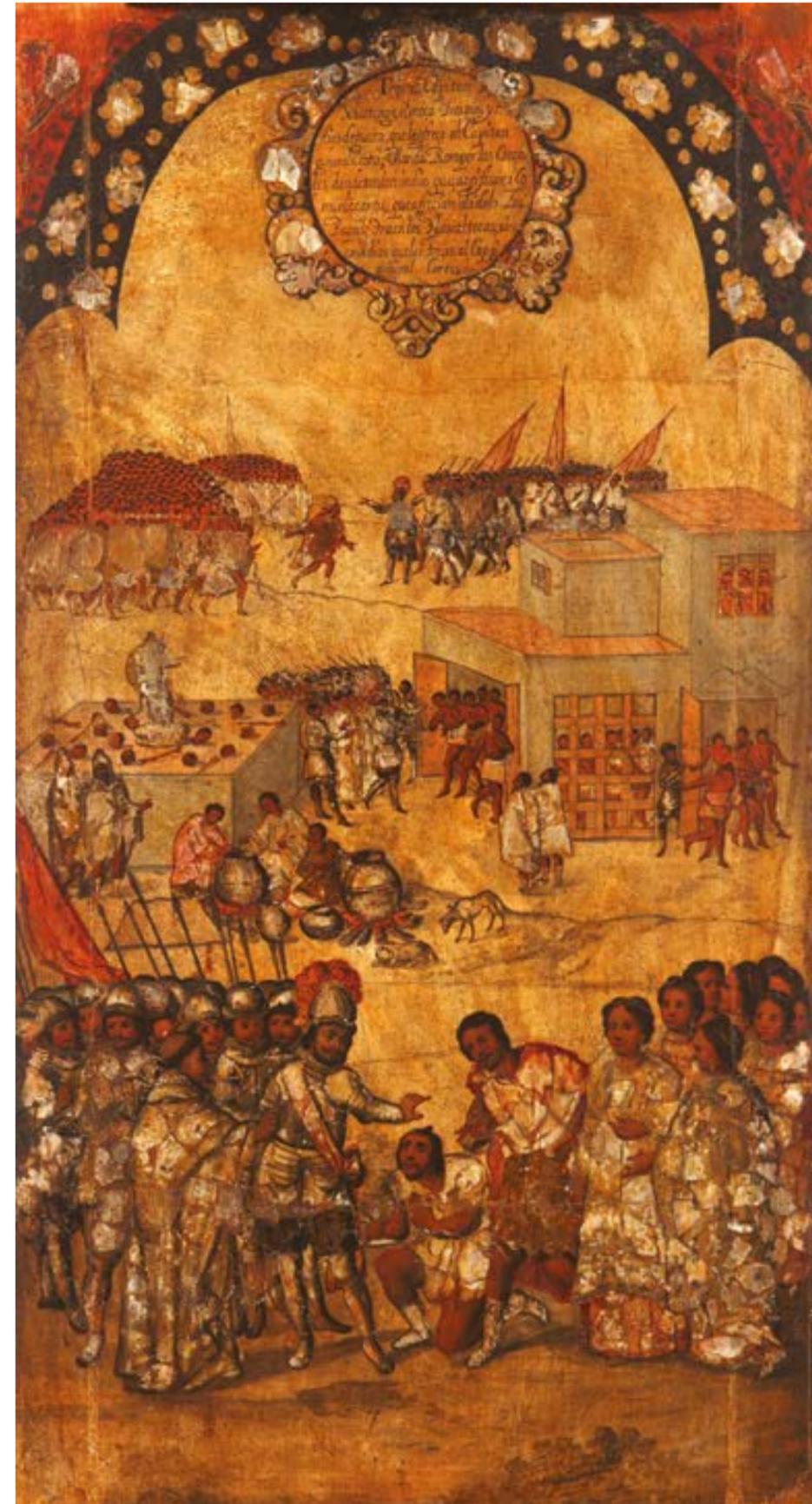
Y otro día de mañana fuimos camino de Tascalala (...) (cap. LXI)
(los indios) tenían espadas de dos manos y rodelas y lanzas y penachos, y las espadas son de pedernales, que cortan más que navajas, puestas de arte que no se pueden quebrar ni quitar las navajas, y son largas como montantes; y tenían sus divisas y penachos como he dicho. (...) Y estando en esto, viene muy de presto y con furia un escuadrón de tascaltecas, que estaban en celada, de más de tres mil dellos, y comenzaron a flechar en todos los nuestros de caballo, que ya estábamos juntos todos (...). (cap. LXII)
Volvamos a la batalla. Pues como comenzaron a romper con nosotros, ¡qué granizo de piedra de los honderos! Pues flecheros, todo el suelo hecho parva de varas tostadas tostadas de a dos gajos, que pasan cualquiera arma y las entrañas adonde no hay defensa. Y los de espada y rodela y de otras mayores que espadas, como montantes y lanzas, ¡qué priesa nos daban y con qué braveza se juntaban con nosotros y con qué grandísimas gritas y alaridos! Puesto que nos ayudábamos con tan gran concierto con nuestra artillería y escopetas y ballestas, que les hacíamos harto daño. A los que se nos llegaban con sus espadas y montantes les dábamos buenas estocadas, que les hacíamos apartar, y no se juntaban tanto como la otra vez pasada; los de a caballo estaban tan diestros y hacíanlo tan varonilmente, que, después de Dios, que es el que nos guardaba, ellos fueron fortaleza. (cap. LXV)
(...) lo enviaron a decir a su capitán general Xicotenga, para que luego, con brevedad, venga una noche con grandes poderes a nos dar guerra. El cual, desque lo supo, juntó obra de diez mil indios, los más esforzados que tenían, y vino a nuestro real, y por tres partes encomenzó a dar una mano de flecha y tirar varas con sus tiraderas de un gajo, y los de espadas y macanas y montantes por otra parte, por manera que de repente tuvieron por cierto que llevarían algunos de nosotros para sacrificar. Y mejor lo hizo Nuestro Señor Dios, que, por muy secretamente que ellos venían, nos hallaron muy apercebidos. (cap. LXVI)
Y dijo el Xicotenga que él venía de parte de su padre y de Maseescasi y de todos los caciques y república de Tascalala a rogarle que les admitiese a nuestra amistad, y que venía a dar la obediencia a nuestro rey y señor y a demandar perdon por haber tomado armas y habernos dado guerras, y que si lo hicieron, que fue por no saber quién éramos (...). (cap. LXXIII)



Trae el Capitan Xicotenga el moço Dies mill yndios de guera, que le ofreçe al Capitan general Cortes; Manda Romper las Carçeles donde tenian indios que çacrificar, i comer la carne que ofrecian al idolo Los Papas, traen los tlascaltecas cinco indias que le ofrecen al Cap. general Cortes.

TABLA VI
INV. N° 6320

Otro día vinieron los mismos caciques viejos y trujeron cinco indias, hermosas doncellas y mozas, y, para ser indias, eran de buen parecer y bien ataviadas, y traían para cada india otra india moza para su servicio, y todas eran hijas de caciques. Y dijo Xicotenga a Cortés: "Malinche, ésta es mi hija, e no ha sido casada, que es doncella, y tomalda para vos". (cap. LXVII)
Y diré cómo hallamos en este pueblo de Tascala casas de madera hechas de redes y llenas de indios e indias que tenían dentro encarcelados y a cebo hasta que estuviesen gordos para comer y sacrificar. Las cuales cárceles les quebramos y deshicimos (cap. LXXVIII)
Y desde que los caciques de Tascala vieron que determinadamente nuestra ida era por Cholula, dijeron a Cortés: "Pues que así quieres creer a los mexicanos e no a nosotros, que somos tus amigos; ya te hemos dicho muchas veces que te guardes de los de Cholula e del poder de México. Para que mejor te puedas ayudar de nosotros, tenémoste aparejados diez mil hombres de guerra que vayan en tu compañía". (cap. LXXXI)



Repartense Capitánias de indios guereros en la siera de cholula, para darle guerra a los españoles. Manda el Capitan general Cortes Quemar a los capitanes en los patios de cholula, que estaban junto al gran Cue por auer ordenado Contra el y sus Soldados.

TABLA VII
INV. N.º 6329

Y desque amanesció, qué cosa era ver la priesa que traían los caciques y papas con los indios de guerra, con muchas risadas y muy contentos, como si ya nos tuvieran metidos en el garlito e redes. Y trujeron más indios de guerra que les demandamos, que no cupieron en los patios, por muy grandes que son, que aún todavía están sin deshacer por memoria de lo pasado. E por bien de mañana que vinieron los cholultecas con la gente de guerra, ya todos nosotros estábamos muy a punto para lo que se había de hacer, y los soldados de espada y rodela puestos a la puerta del gran patio, para no dejar salir ningún indio de los que estaban con armas, y nuestro capitán también estaba a caballo, acompañado de muchos soldados para su guarda. (...).
(...) Entonces les dijo Cortés que tales traiciones como aquellas que mandan las leyes reales que no queden sin castigo, e que por su delito que han de morir. E luego mandó soltar una escopeta, que era la señal que teníamos apercebida para aquel efeto, y se les dio una mano que se les acordará para siempre, porque matamos muchos dellos (y otros se quemaron),¹ que no les aprovechó las promesas de sus falsos ídolos. (cap. LXXXIII)

¹ Tachado en el original

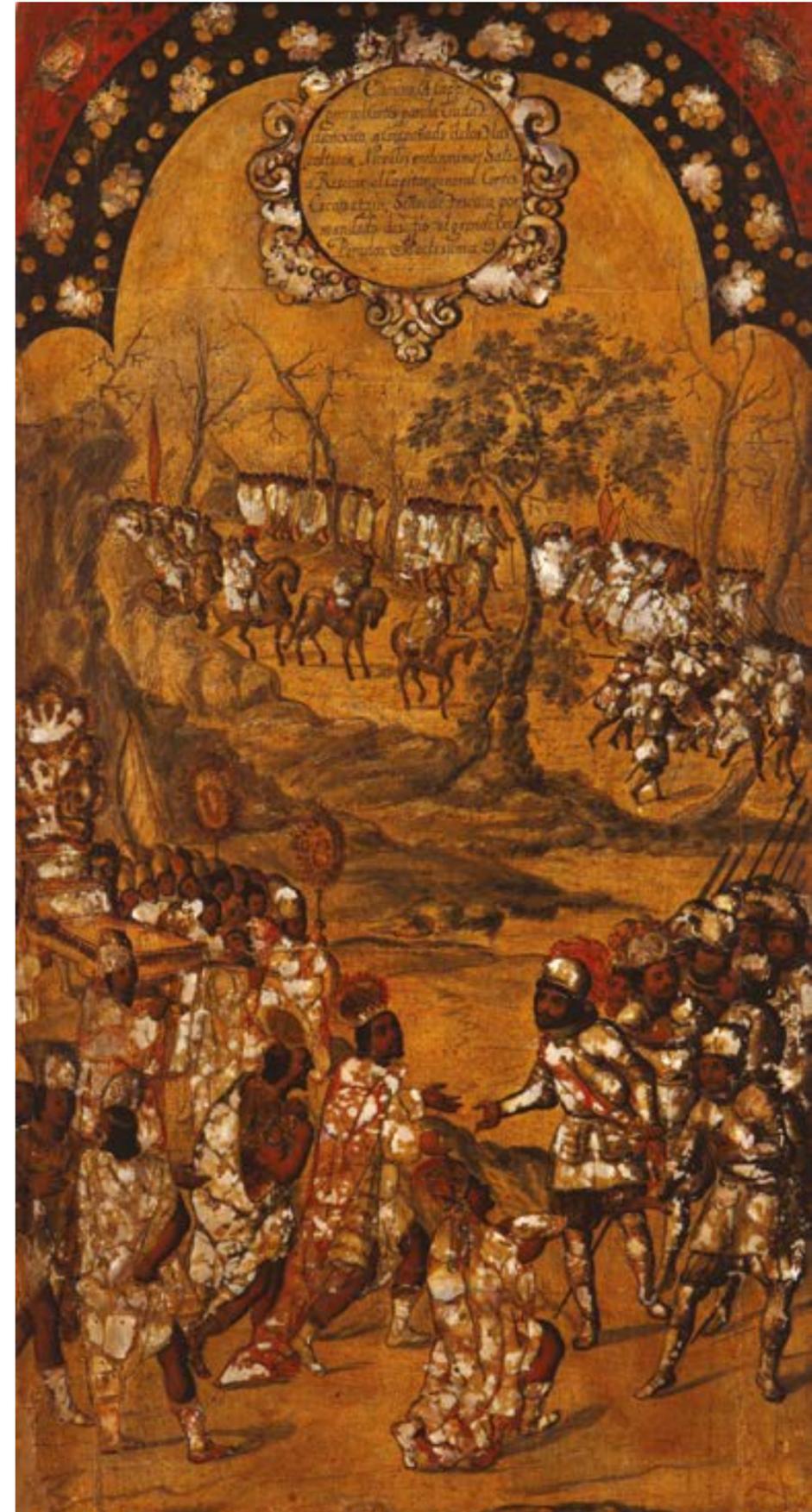


Camina el Capitan general Cortes para la Ciudad de Mexico, acompañado de los tlascaltecos. Nievales en el camino. Sale a reseuir al Capitan genrral Cortes Cacamatzin, Señor de Tescuco, por mandado de su tío, el grande emperador Moctesuma.

TABLA VIII
INV. N.º 6337

E comenzamos a subir la sierra puestos en gran concierto, y nuestros amigos apartando los árboles muy grandes e muy gruesos, por donde pasamos con gran trabajo, e hasta hoy en día están algunos dellos fuera del camino. Y subiendo a lo más alto, comenzó a nevar y se cuajó de nieve la tierra, e caminamos la sierra abajo (...). (cap. LXXXVI)

Dejemos esto y volvamos al gran Montezuma. Que como llegaron sus mensajeros y oyó la respuesta que Cortés le envió, luego acordó de enviar a un su sobrino que se decía Cacamatzin, señor de Tezcuco, con muy gran fausto, a dar el bienvenido a Cortés y a todos nosotros. (...) Y en aquel instante vinieron cuatro principales y hacen a Cortés gran reverencia y le dicen que allí viene Cacamatzin, gran señor de Tezcuco, sobrino del gran Montezuma, y que nos pide por merced que aguardemos hasta que venga. Y no tardó mucho, porque luego llegó con el mayor fausto y grandeza que ningún señor de los mexicanos habíamos visto traer, porque venía en andas muy ricas, labradas de plumas verdes y mucha argentería y otras ricas pedrerías engastadas en arboledas de oro que en ellas traía hechas de oro muy fino. Y traían las andas a cuestras ocho principales, y todos según decían, eran señores de pueblos. (cap. LXXXVII)



Entra el Capitan general Cortes en la gran Ciudad de Mexico, por la calçada mayor con cuatrosientos i cincuenta Soldados de su Exerçito i dos mill tlascaltecos que venían en su compañía Con todos sus Capitanes.

TABLA IX
INV. Nº 6321

Luego otro día de mañana partimos de Estapalapa, muy acompañados de aquellos grandes caciques que atrás he dicho. Íbamos por nuestra calzada adelante, la cual es ancha de ocho pasos, y va tan derecha a la cibdad de México, que me parece que no se torcía poco ni mucho, e puesto que es bien ancha, toda iba llena de aquellas gentes, que no cabían: unos que entraban en México y otros que salían, y los que nos venían a ver, que no nos podíamos rodear de tantos como vinieron, porque estaban llenas las torres e cúes, y en las canoas y de todas partes de la laguna; y no era cosa de maravilliar, porque jamás habían visto caballos ni hombres como nosotros. Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos qué nos decir, o si era verdad lo que por delante parecía, que, por una parte, en tierra había grandes cibdades, y en la laguna, otras muchas; e víamoslo todo lleno de canoas, y en la calzada muchas puentes de trecho a trecho, y por delante estaba la gran cibdad de México. (cap. LXXXVIII)



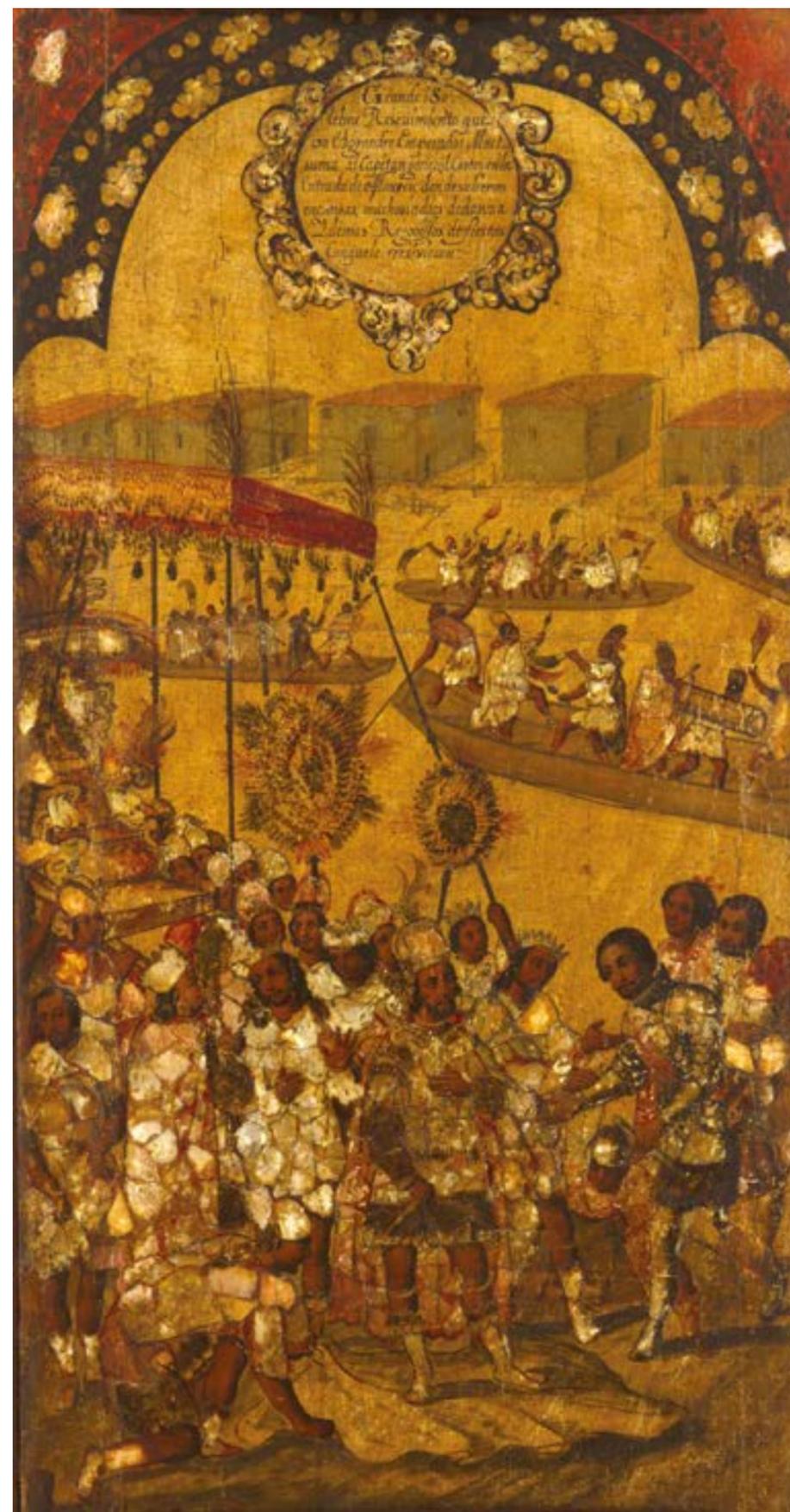
Grande y solebne Reseuimiento que iso el grande Emperador Moctesuma al Capitan general Cortes en la entrada de Mexico, donde salieron en canoas muchos indios de danza y demas regocijos de fiestas con que le rresivieron.

TABLA X
INV. N° 6328

Del grande e solene rescibimiento que nos hizo el gran Montezuma a Cortés y a todos nosotros en la entrada de la gran cibdad de México¹

Ya que llegábamos cerca de México, adonde estaban otras torrecillas, se apeó el gran Montezuma de las andas, y traíanle de brazo aquellos grandes caciques, debajo de un palio muy riquísimo a maravilla, y la color de plumas verdes con grandes labores de oro, con mucha argentería y perlas y piedras chalchiuis que colgaban de unas como bordaduras, que hobo mucho que mirar en ello. Y el gran Montezuma venía muy ricamente ataviado, según su usanza, y traía calzados unos como cotaras, que ansí se dice lo que se calzan: las suelas de oro y muy preciada pedrería por encima de ellas. E los cuatro señores que le traían de brazo venían con rica manera de vestidos a su usanza, que parece ser se los tenían aparejados en el camino para entrar con su señor, que no traían los vestidos con los que nos fueron a rescebir. E venían, sin aquellos cuatro señores, otros cuatro grandes caciques que traían el palio sobre sus cabezas y otros muchos señores que venían delante del gran Montezuma barriendo el suelo por donde había de pisar, y le ponían mantas porque no pisase la tierra. (...) E como Cortés vio y entendió e le dijeron que venía el gran Montezuma, se apeó del caballo; y desque llegó cerca de Montezuma, a una se hicieron grandes acatos. (cap. LXXXVIII)

¹En bastardilla el título del capítulo



Viçita El Emperador Moctesuma al Capitan Cortes en sus aposentos i le pone una cadena de oro en el cuello mada que le repartan a sus Soldados Joias de oro, lleua el emperador Moctesuma al Capitan general Cortes al adoratorio de sus dioses i se los muestra.

Tabla no localizada.
La fotografía de esta pintura, probablemente una de las compradas por José R. Gómez Acebo, se encontraba en el archivo de obras ofrecidas en venta al Museo de América, Madrid.

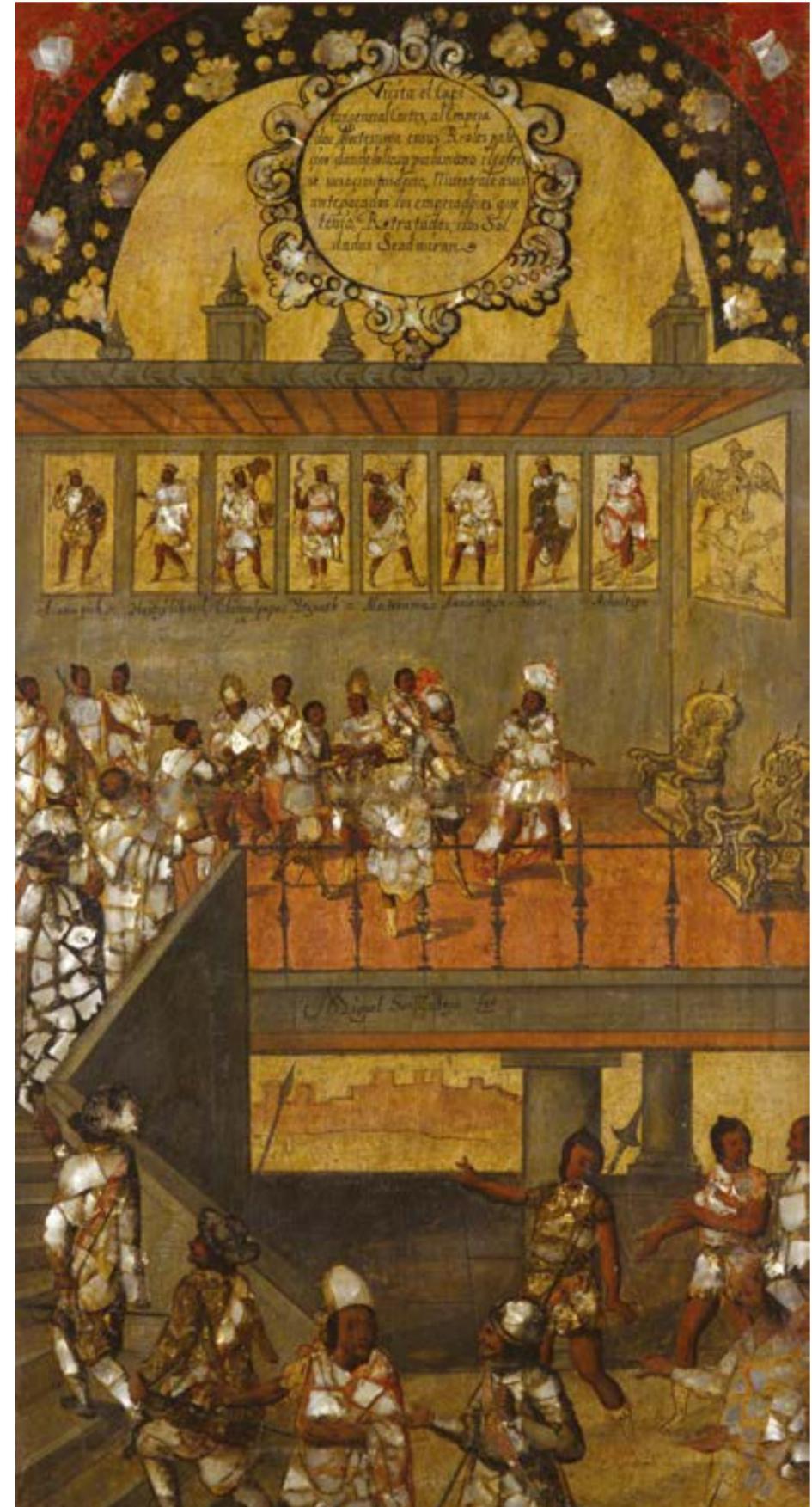
Como el gran Montezuma hobo comido y supo que nuestro capitán y todos nosotros ansimismo había buen rato que habíamos hecho lo mismo, vino a nuestro aposento con gran copia de principales, e todos debdos suyos, e con gran pompa. (...) E acabado este parlamento, tenía apercebido el gran Montezuma muy ricas joyas de oro y de muchas hechuras, que dio a nuestro capitán, e ansimismo a cada uno de nuestros capitanes dio cositas de oro y tres cargas de mantas de labores ricas de plumas. Y entre todos los soldados también nos dio a cada uno dos cargas de mantas, con una alegría, e en todo bien parecía gran señor. (cap. LXXXIX)
Como había ya cuatro días que estábamos en México y no salía el capitan ni ninguno de nosotros de los aposentos, eceto a las casas e huertas, nos dijo Cortés que sería bien ir a la plaza mayor y ver el gran adoratorio de su Huichilobos, y que quería enviallo a decir al gran Montezuma, que lo tuviese por bien. (cap. XCII)



Viçita el Capitan general Cortes, al emperador Moctesuma en sus Reales palacios donde lo lleua por la mano i le ofrese sus acientos de oro, Muestrale a sus antepaçados los emperadores que tenian Retratos, i los Soldados Se admiran.

TABLA XII
INV. N.º 6336

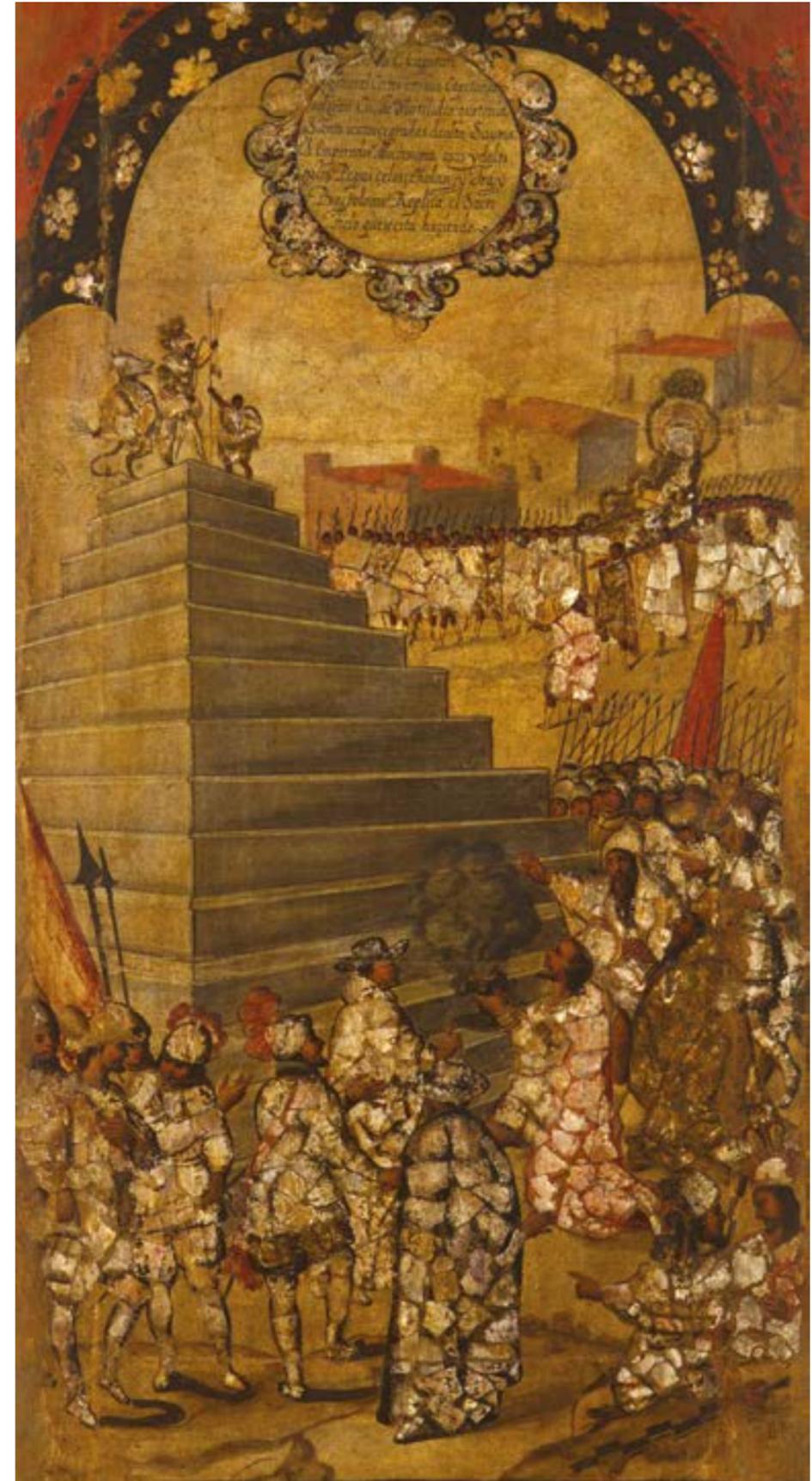
Otro día acordó Cortés de ir a los palacios de Montezuma, e primero envió a saber qué hacía y supiese cómo íbamos. Y llevó consigo cuatro capitanes, que fue Pedro de Alvarado e Juan Velázquez de León e a Diego de Ordás e a Gonzalo de Sandoval, y también fuimos cinco soldados. Y como el Montezuma lo supo, salió a nos resebir a mitad de la sala, muy acompañado de sus sobrinos, porque otros señores no entraban ni comunicaban adonde el Montezuma estaba, si no eran en negocios importantes. Y con gran acato que hizo a Cortés, y Cortés a él: se tomaron por las manos, e adonde estaba su estrado le hizo sentar a la manderecha e asimismo nos mandó asentar a todos nosotros en asientos que allí mandó traer. (cap. XC)



Va el Capitan general Cortes con sus Capitanes a el gran Cu de Tlatilulco que tenía Siento i catorçe gradas de alto, Sauma El emperador Moctesuma a sus ydolos y los Papas çe los çeñalan, y Fray Bartolome Replica el Sacrificio que se esta haçiendo.

TABLA XIII
INV. N.º 6335

Y desque llegamos cerca del gran cu, antes que subiésemos ninguna grada dél, envió el gran Montezuma desde arriba, donde estaba haciendo sacrificios, seis papas y dos principales, para que acompañasen a nuestro capitán general. E al subir de las gradas, que eran ciento y catorce, le iban a tomar de los brazos para le ayudar a subir (...). Montezuma dijo (...) que entrásemos en una torrecilla e apartamiento a manera de sala, donde estaban dos como altares, con muy ricas tablazones encima del techo. E en cada altar estaban dos bultos, como de gigante, de muy altos cuerpos y muy gordos, y el primero, que estaba a manderecha, decían que era el de Huichilobos, su dios de la guerra, y tenía la cara y rostro muy ancho y los ojos disformes e espantables; en todo el cuerpo tanta de la pedrería e oro y perlas e aljófar pegado con engrudo, que hacen en esta tierra de unas como raíces, que todo el cuerpo y cabeza estaba lleno dello, y ceñido el cuerpo unas a manera de grandes culebras hechas de oro e pedrería; e en una mano tenía un arco e en otra unas flechas. E otro ídolo pequeño, que allí cabe él estaba, que decían que era su paje, le tenía una lanza no larga y una rodela muy rica de oro e pedrería. (...) Luego vimos a otra parte, de la mano izquierda, estar el otro gran bulto del altor del Huichilobos, y tenía un rostro como de oso e unos ojos que le relumbraban, hechos de sus espejos, que se dice tezcat, y el cuerpo con ricas piedras pegadas, según y de la manera del otro su Huichilobos, porque, según decían, entrambos eran hermanos. (cap. XCII)



Entra el Capitan general Cortes En
consexo Con sus Capitanes i Soldados para
prender al Emperador Moctecuma, llévalo
preso echale grillos y Manda quemar dos
Capitanes indios porque mataron a Juan de
esCalante En la Villa Rica.

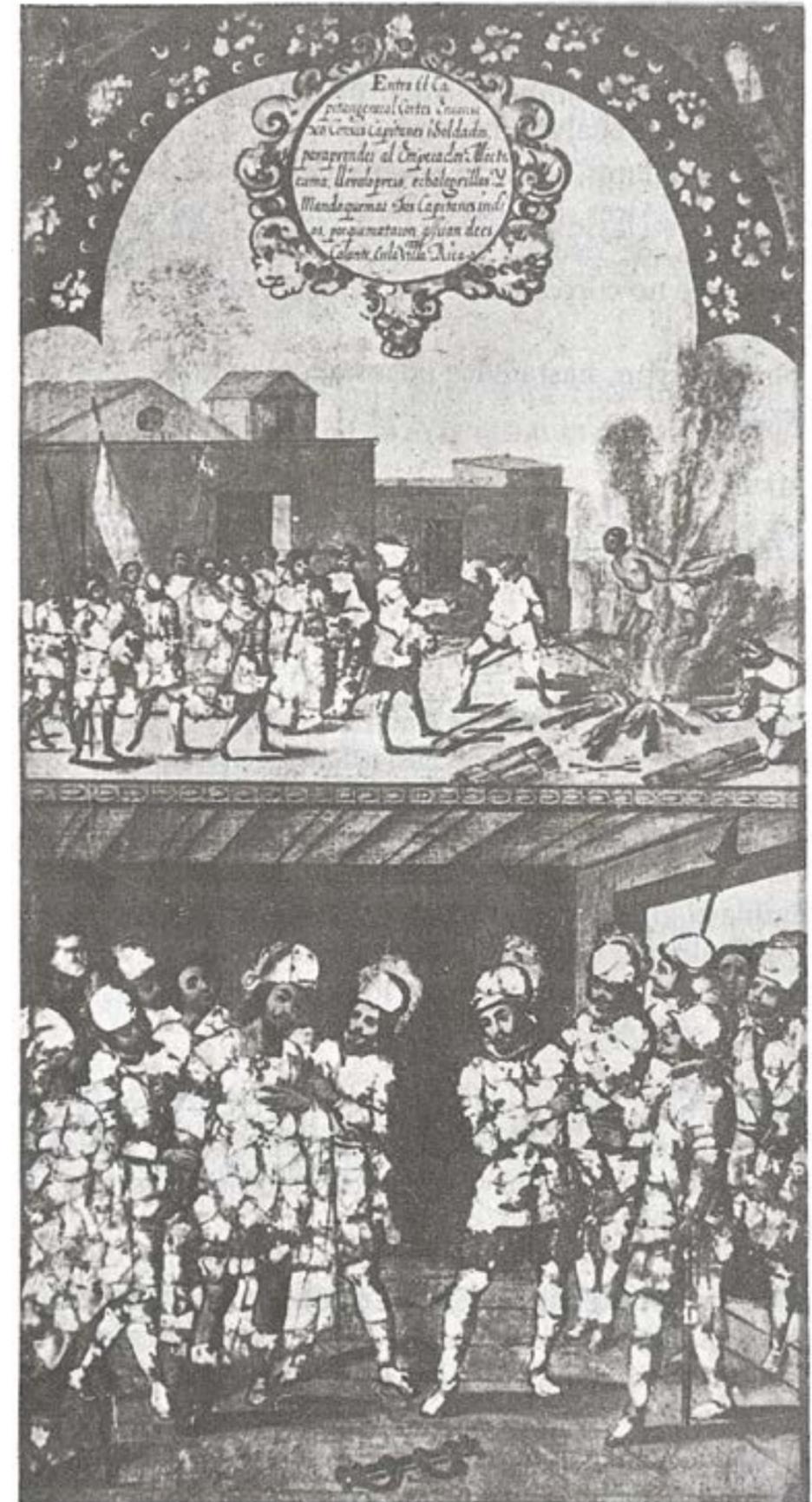
Tabla no localizada.
La fotografía se hallaba guardada
en la Capilla Alfonsina de la
ciudad de México, en un tomo
de *Monterrey* que perteneció a
Alfonso Reyes. En el dorso, una
anotación indica que la pintura
perteneció a José R. Gómez Acebo.

Dejemos esto desta riqueza y digamos que, como teníamos tan esforzados capitanes y soldados y de muchos buenos consejos y pareceres, y primeramente Nuestro Señor Jesucristo ponía su divina mano en todas nuestras cosas, y ansí lo teníamos por cierto, apartaron a Cortés en la iglesia cuatro de nuestros capitanes, y juntamente doce soldados de quien él se fiaba y comunicaba, e yo era uno dellos, y le dijimos que mirase la red y garlito donde estábamos y la gran fortaleza de aquella cibdad, y mirase las puentes y calzadas y las palabras y avisos que por todos los pueblos por donde hemos venido nos han dado, que había aconsejado el Huichilobos a Montezuma que nos dejase entrar en su cibdad e que allí nos matarían. Y que mirase que los corazones de los hombres que son muy mudables, en especial en los indios, y que no tuviese confianza de la buena voluntad y amor que Montezuma nos muestra, porque de una hora a otra hora la mudaría, cuando se le antojase darnos guerra, que, con quitarnos la comida o el agua, o alzar cualquiera puente, que no nos podríamos valer. (...) Y pues es cosa de ponderar todo esto que le decíamos, que luego sin más dilación prendiésemos al Montezuma, si queríamos asegurar nuestras vidas, y que no se aguardase para otro día. (...)

Después destas pláticas, otro día por la mañana vinieron dos indios de Taxcala y muy secretamente con unas cartas de la Villa Rica. Y lo que se contenía en ellas decía que Juan de Escalante, que quedó por alguacil mayor, era muerto, y seis soldados juntamente con él, en una batalla que le dieron los mexicanos, y también le mataron el caballo y a muchos indios totonaques que llevó en su compañía.

En fin de más razones, fue acordado que aquel mesmo día, de una manera o de otra, se prendiese Montezuma o morir todos sobre ello. (cap. XCIII)

(...). Y sin más gastar razones, Cortés sentenció aquellos capitanes a muerte e que fuesen quemados delante los palacios del Montezuma, e ansí se ejecutó luego la sentencia. Y porque no hobiese algún embarazo entre tanto que se quemaban, mandó echar unos grillos al mismo Montezuma. (cap. XCV)



Manda el Emperador Moctezuma a sus
Capitanes le traigan preso â su çobrino
Cacamatzin, Señor de Tescuco traenlo en sus
ricas andas Entriangaselo Al Capitan general
Cortes, Da el emperador Moctesuma la
obediencia A su Magestad.

TABLA XV
INV. N° 6322

Y cuando el gran Montezuma oyó aquella respuesta tan desvergonzada, rescibió mucho enojo y luego, en aquella hora, envió a llamar seis de sus capitanes de mucha cuenta y les dio su sello, y aun les dio ciertas joyas de oro, y les mandó que luego fuesen a Tezcucó y que mostrasen secretamente aquel su sello a ciertos capitanes y parientes que estaban muy mal con el Cacamatzin, por ser muy soberbio, y que tuviesen tal orden y manera que a él y a los que eran en su consejo los prendiese y que luego se los trujesen delante. (...) Y desde que hobo desembarcado, le meten en sus ricas andas, como rey que era, y con gran acato le llevan ante Montezuma. Y parece ser estuvo hablando con el tío y desvergonzósele más de lo que de antes estaba. Y supo Montezuma de los conciertos en que andaba, que era alzarse por señor de México, lo cual alcanzó a saber más por entero de los demás prisioneros que le trujeron. Y si enojado estaba de antes del sobrino, muy más lo estuvo entonces. Y luego se lo envió a nuestro capitán para que le echase preso (...). (cap. CI)



Sobervia Batalla que tubo El Capitan general Cortes, dentro de la Ciuydad de Mexico Con los más valerosos Capitanes mexicanos, donde peleo Valerosamente Hasta rretirarlos al gran Cu de Tlatilulco, donde Vençio la Batalla.

TABLA XVI
INV. N° 6323

Y con los tiros y escopetas y ballestas delante, y los de caballo haciendo algunas arremetidas, e, como he dicho, aunque les matábamos muchos dellos, no aprovechaba cosa para les hacer volver las espaldas, sino que, si muy bravamente habían peleado los dos días pasados, muy mas fuertes e con mayores fuerzas y escuadrones estaban este día. Y todavía determinamos que, aunque a todos costase la vida, de ir con nuestras torres e ingenios hasta el gran cu del Huichilobos. (...)
Por manera que fuimos hasta el gran cu de sus ídolos, y luego, de repente, suben en él más de cuatro mil mexicanos, sin otras capitanías que en ellos estaban, con grandes lanzas e piedra e vara, y se ponen en defensa. (...)
Aquí se mostró Cortés muy varón, como siempre lo fue. ¡Oh, qué pelear y fuerte batalla que aquí tuvimos! (cap. CXXVI)



Envía el Capitan general Cortes al Emperador Moctesuma a que se asome a una asotea â asegurar a sus Capitanes i ellos Responden que ya tienen otro Señor danle un flechaso i de pedradas de que murió, Manda Cortes que se entiere Como Monarca.

TABLA XVII
INV. N° 6330

E viendo todo esto, acordó Cortés que el gran Montezuma les hablase desde una azotea y les dijese que cesasen las guerras, e que nos queríamos ir de su cibdad. (...) E dijo el Montezuma: "Yo tengo creído que no aprovecharé cosa ninguna para que cese la guerra, porque ya tienen alzado otro señor e han propuesto de no os dejar salir de aquí con la vida, e, ansí, creo que todos vosotros habéis de morir". Y volvamos a los grandes combates que nos daban. Que Montezuma se puso a un petril de una azotea con muchos de nuestros soldados que le guardaban y les comenzó a hablar con palabras muy amorosas que dejasen la guerra e que nos iríamos de México. Y muchos principales y capitanes mexicanos bien le conocieron y luego mandaron que callasen sus gentes y no tirasen varas ni piedras ni flechas, y cuatro dellos se llegaron en parte que el Montezuma les podía hablar, y ellos a él, y llorando le dijeron: "¡Oh, señor e nuestro gran señor, y cómo nos pesa de todo vuestro mal y daño y de vuestros hijos y parientes! Hacemos os saber que ya hemos levantado a un vuestro pariente por señor". (...) Y no hobieron bien acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra y vara, que los nuestros que le arrodaban, desde que vieron que entre tanto que hablaba con ellos no daban guerra, se descuidaron un momento de le rodellar de presto, y le dieron tres pedradas, una en la cabeza y otra en un brazo y otra en una pierna, y puesto que le rogaban se curase y comiese, y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso, antes, cuando no nos catamos, vinieron a decir que era muerto. (cap. CXXVI)

En fin de más razones, mandó Cortés a una papa e a un principal, de los que estaban presos, que soltamos para que fuese a decir al cacique que alzaron por señor, que se decía Coadlavaca, y a sus capitanes cómo el gran Montezuma era muerto, y que ellos le vieron morir, y de la manera que murió y heridas que le dieron los suyos. Y dijese cómo a todos nos pesaba dello, y que le enterrasen como gran rey que era (...). Y porque lo vieses cómo era muerto al Montezuma, mandó a seis mexicanos muy principales y los demás papas que teníamos presos que los sacasen a cuestras y lo entregasen a los capitanes mexicanos (...). (cap. CXXVII)



Noche triste y lloviosa, en que salio el Capitan general Cortes uyendo i todo su exersito de la Ciudad de Mexico, por la multitud de guereros, donde en la primer puente muchos soldados murieron de una i otra parte Y Alvarado Salto la Puente a la otra parte.

TABLA XVIII
INV. N.º 6339

Pues de que supimos el concierto que Cortés había hecho de la manera que habíamos de salir e ir aquella noche a los puentes, y como hacía algo oscuro y había niebla y lloviznaba, antes de medianoche se comenzó a traer la puente y caminar el fardaje y los caballos y la yegua y los tascaltecas cargados con el oro; y de presto se puso la puente y pasó Cortés y los demás que consigo traía primero, y muchos de caballo. Y estando en esto, suenan las voces y cornetas y gritas y silbos de los mexicanos, y decían en su lengua a los del Tatelulco: “¡Salí presto con vuestras canoas, que se van los teules, y atajaldos, que no quede ninguno a vida!” Y cuando no me cato, vimos tantos escuadrones de guerreros sobre nosotros y toda la laguna cuajada de canoas, que no nos podíamos valer, y muchos de nuestros soldados ya habían pasado. Y estando desta manera, cargan tanta multitud de mexicanos a quitar la puente y a herir y matar en los nuestros, que no se daban a manos. (...) Y en la triste puente, que dijeron después que fue el salto de Alvarado, digo que en aquel tiempo ningún soldado se paraba a vello si saltaba poco o mucho, porque harto teníamos que salvar nuestras vidas, porque estábamos en gran peligro de muerte, según la multitud de mexicanos que sobre nosotros cargaban. Y todo lo que en aquel caso dice Gómara es burla, porque ya que quisiera saltar y sustentarse en la lanza, estaba el agua muy honda y no podía llegar al suelo con ella. Y demás desto, la puente y abertura muy ancha y alta, que no la podría salvar por muy más suelto que era, ni sobre lanza ni de otra manera; y bien se puede ver agora qué tan alta iba el agua en aquel tiempo y qué tan altas son las paredes donde estaban las vigas de la puente, y qué tan ancha era el abertura. Y nunca oí decir deste salto de Alvarado hasta después de ganado México, que fue en unos nibelos que puso un Gonzalo de Ocampo, que por ser algo feos aquí no declaro; y en ellos dice: “Y de acordársete debía del salto que diste de la puente”. Y no declaro más en esta tecla. (cap. CXXVIII)



Baptisase el Señor de tescuco i es su padrino el Capitan gl Cortes, i le pone por nombre Hernando Cortes. Selevran su Baptismo con mucha solebñidad, ase el Capitan gl Cortes entrada En istapalapa, donde le sueltan el agua i le dan Guerra.

TABLA XIX
INV. N.º 6319

E que allí habían otros señores a quien venía el reino de Tezcucó más justamente que no al que lo tenía, que era un mancebo que luego en aquella sazón se volvió cristiano con mucha solenidad y se llamó don Hernando Cortés, porque fue su padrino nuestro capitán. E a queste mancebo dijeron que era hijo legítimo del señor y rey de Tezcucó, que se decía su padre Nezabalpincintle. Y luego sin más dilaciones, con gran fiesta y regocijo de todo Tezcucó le alzaron por rey y señor natural, con todas las ceremonias que a los tales reyes solían hacer, e con mucha paz y en amor de todos sus vasallos y otros pueblos comarcanos, y mandaba muy asoluta e osadamente, y era obedescido. (cap. CXXXVII)

(...) fuimos camino de Iztapalapa, que estará de Tezcucó obra de cuatro leguas. Ya he dicho otras veces en el capítulo que sobre ello habla que estaban más de la mitad de las casas edificadas en el agua y la otra mitad en tierra firme. (...) Por manera que en tierra firme aguardaron como buenos guerreros, ansí los mexicanos que fueron en su ayuda como los del pueblo de Iztapalapa, y pelearon un buen rato muy valerosamente con nosotros. Por manera que en tierra firme aguardaron como buenos guerreros, ansí los mexicanos que fueron en su ayuda como los del pueblo de Iztapalapa, y pelearon un buen rato muy valerosamente con nosotros. con las ballestas y escopetas y todos nuestros amigos los tascaltecas, que se metían en ellos como perros rabiosos, de presto dejaron el campo y se metieron en su pueblo. Y esto fue sobre cosa pensada y con un ardid que entre ellos tenían acordado, que fuera harto daño para nosotros si de presto no saliéramos de aquel pueblo e casas que estaban en tierra firme. Y fue desta manera: que hicieron que huyeron y se metieron en canoas en el agua y en las casas que estaban en la laguna, y dellos en unos carrizales. Y como ya era noche escuro, nos dejan aposentar en tierra firme sin hacer ruido ni muestras de guerra; y con el despojo que habíamos habido, estábamos contentos, y más con la vitoria. Y estando de aquella manera, puesto que teníamos velas y espías y rondas y aun corredores del campo, cuando no nos catamos, vino tanta agua por todo el pueblo, que si los principales que llevábamos de Tezcucó no dieran voces y nos avisaran que saliésemos presto de las casas a tierra firme, todos quedáramos ahogados, porque soltaron las acequias de agua dulce y salada y abrieron una calzada, con que de presto se hinchó todo de agua. (cap. CXXXVIII)



Después de haber puesto el Capitán general Cortés cerco a la Ciudad de México entrando guerra hasta las casas matando muchos guerreros de los Mexicanos hasta ganarles las puentes Donde venció la Batalla con gran Valor de los Soldados.¹

TABLA XX
INV. N.º 6325

*Cómo Cortés mandó que fuesen tres guarniciones de soldados y de caballo y ballesteros y escopeteros por tierra a poner cerco a la gran cibdad de México, (...)*² (cap. CL)
(...) tanta multitud de guerreros que nos salen al encuentro, y otros muchos desde las azoteas e de las casas (...).
Porque, como ya otras veces he dicho, cada casa está en el agua, y sin pasar por puentes en canoas no pueden ir de una parte a otra. Porque si queríamos ir por el agua nadando, desde las azoteas que tenían nos hacían mucho mal, y derrocándose las estábamos más seguros. (cap. CLI)
Dejemos esto, que ya les íbamos ganando gran parte de la cibdad, y en ellos sentíamos que peleaban muy como varones, no se remudaban ya tantos escuadrones como solían, ni abrían zanjas ni calzadas (...).
(...) y Cortés iba entrando con los demás de a caballo que le quedaban y sus soldados y ballesteros y escopeteros por las calles y calzadas peleando como solía (...). (cap. CLV)



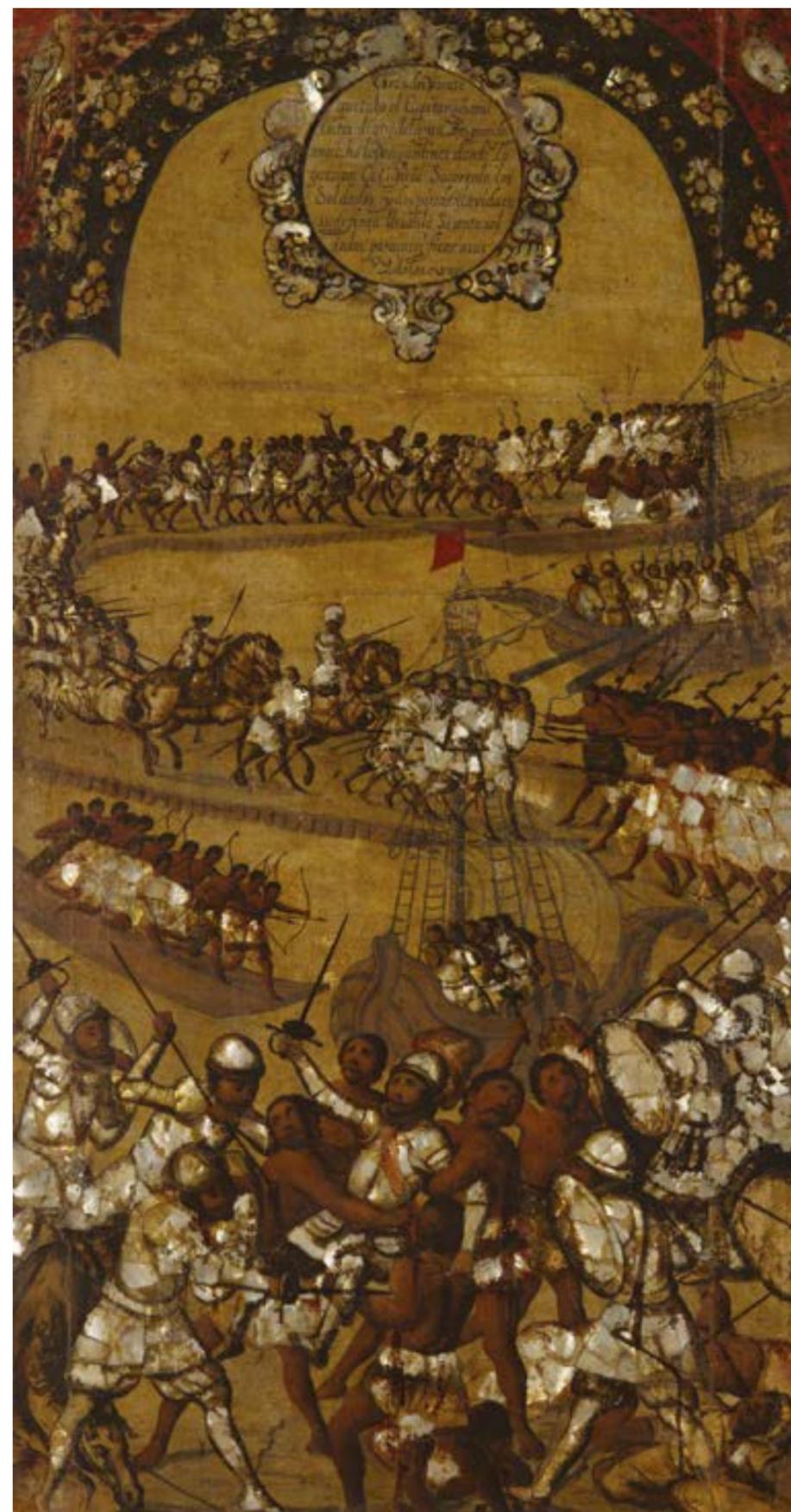
¹ El sitio a la ciudad de México y las batallas mantenidas hasta su rendición se prolongaron tres meses. El tema ocupa desde la tabla XX hasta la XXIV. Bernal Díaz relata lo sucedido del capítulo CL al CLVI. Hemos usado algunos párrafos entresacados de su texto para acompañar las imágenes.

² En bastardilla el título del capítulo

Gran desvarate que tubo el Capitan general Cortes dentro del agua despues de aver echo los vergantines, donde lo querian çacrificar. Socorrenlo los Soldados y dos pierden la vida en su defença llevanle Sesenta soldados para çacrificar a sus Idolos.

TABLA XXI
INV. N.º 6334

Volvamos a decir de Cortés e de todo su ejército, que ganaron una abertura de agua algo honda, y estaba en ella una calzadilla muy angosta que los mexicanos con maña e ardid la habían hecho de aquella manera, porque tenían pensado entre sí lo que agora a Cortés le aconteció. Y es que como llevaba victoria él y sus capitanes y soldados y la calzada llena de amigos, e iban siguiendo a los contrarios, e aunque hacían que huían, no dejaban de tirar vara y flecha y piedra, y hacían unas paradillas como que resistían a Cortés, hasta que le fueron cebando para que fuese tras ellos. Y desde que vieron que de hecho iba siguiendo la victoria, hacían que iban huyendo dél; por manera que la adversa fortuna vuelve la rueda y a mayores prosperidades acuden muchas tristezas. Y como Cortés iba victorioso y en el alcance de los contrarios, o por su gran descuido, y Nuestro Señor Jesucristo que lo permitió, él y sus capitanes y soldados dejaron de cegar la abertura de agua que habían ganado; y como la calzadilla por do iban con maña la habían hecho muy angosta, y aun entraba en ella agua por algunas partes y había mucho lodo y cieno; y como los mexicanos le vieron pasar aquel paso sin cegar, que no deseaban otra cosa y aun para aquel efecto tenían apercebidos muchos escuadrones de guerreros con muy esforzados capitanes y muchas canoas en la laguna en parte que nuestros bergantines no les podían hacer daño ninguno con las grandes estacadas que les tenían puestas en que zabordasen, vuelven sobre Cortés y contra todos sus soldados tan gran furia de escuadrones mexicanos y con tales alaridos y gritas y silbos, que los nuestros no les pudieron defender su gran ímpetu y fortaleza con que vinieron a pelear contra Cortés, (...) le desbarataron y le hirieron en una pierna, y le llevaron vivos sobre sesenta y seis soldados y le mataron ocho caballos, y a Cortés ya le tenían engarrado seis o siete capitanes mexicanos. Quiso Nuestro Señor Dios ayudalle y poner esfuerzo para se defender, puesto que estaba herido de una pierna, porque en aquel instante luego llegó a él un muy esforzado soldado que se decía Cristóbal de Olea, natural de Castilla la Vieja. Y desde así le vido asido de tanto indio, peleó tan bravosamente el soldado, que mató luego a estocadas cuatro de los capitanes que tenían engarrado a Cortés, y también le ayudó otro muy valiente soldado que se decía Lerma; e hicieron tanto por sus personas, que le desasieron. Y por le defender, allí perdió la vida el Olea y aun el Lerma estuvo a punto de muerte; luego acudieron muchos soldados, y aunque bien heridos, echan mano a Cortés y le ayudan a salir de aquel peligro e lodo en que estaba. (...) tornó a sonar el atambor muy doloroso del Huichilobos, y otros muchos caracoles y cornetas y otras como trompas, y todo el sonido de ellas espantable. Y mirábamos al alto cu en donde las tañían: vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés, que los llevaban a sacrificar. (cap. CLII).



Celada que Echo el Capitan general Cortes en la laguna con sus bergantines â las Canoas i Piraguas de los indios Donde las cogio en medio. Dales guera i hase desuaratar a los Mexicanos Capitanes que las traian.

TABLA XXII
INV. N° 6333

Parece ser que el un bergantín prendió a dos principales que veían en una de las muchas canoas que metían bastimento, y dellos supo Cortés que tenían en celada entre unos matorrales cuarenta piraguas y otras canoas para tomar alguno de nuestros bergantines, como hicieron la otra vez. Y como Cortés tuvo aquel aviso, apercibió seis bergantines que aquella noche se fuesen a meter en unos carrizales apartados, obra de un cuarto de legua donde estaban las piraguas en celada, y que se cubriesen con mucha rama; y fueron a remo callado y estuvieron toda la noche aguardando. Y otro día muy de mañana mandó Cortés que fuese un bergantín como que iba a dar caza a las canoas que entraban con bastimento y mandó que fuesen los dos indios principales que se prendieron dentro en el bergantín, para que mostrasen en qué parte estaban las piraguas, porque el bergantín fuese hacia allá; y ansimismo los mexicanos nuestros contrarios concertaron de echar dos canoas echadizas, como la otra vez, adonde estaba su celada, como que traían bastimento, para que se cebase el bergantín en ir tras ellas, por manera que ellos tenían un pensamiento y los nuestros otro como el suyo, de la misma manera. Y como el bergantín que echó Cortés disimulado vio a las canoas que echaron los indios para cebar el bergantín, iba tras ellas, y las dos canoas hacían se iban huyendo a tierra adonde estaba en celada sus piraguas. Y luego nuestro bergantín hizo semblante que no osaba llegar a tierra y que se volvía retrayendo; y desde que las piraguas y otras muchas canoas le vieron que se volvía, salen tras él con gran furia y reman todo lo que podían, y le iban siguiendo, y el bergantín se iba como huyendo donde estaban los otros seis bergantines en celada, y todavía las piraguas siguiéndole. Y en aquel instante soltaron una escopeta, que era señal cuándo habían de salir nuestros bergantines; y desde que oyeron la señal, salen con gran ímpetu y dieron sobre las piraguas y canoas, que trastornaron, y mataron y prendieron muchos guerreros; y también el bergantín que echamos para en celada, que iba ya algo a lo largo, vuelve ayudar a sus compañeros; por manera que se llevó buena presa de prisioneros y canoas. Y desde allí adelante no osaban los mexicanos echar más celadas ni se atrevían a meter bastimentos ni agua tan a ojos vistos como solían. Y desta manera pasaba la guerra de los bergantines en la laguna y nuestras batallas en las calzadas. (cap. CLI)



Después de ganado el Cu Mayor de Tlatilulco Huye El Emperador Guatemuz. Manda El Capitan general Cortes Al Capitan de los Vergantines, que valla Y traiga preso a Guatemuz, y desde el Cu mayor ve la prision.

TABLA XXIII
INV. N° 6324

Cortés (...) mandó a Gonzalo de Sandoval que entrase con bergantines en el sitio de la cibdad adonde estaba retraído Guatémuz con toda la flor de sus capitanes y personas más nobles que en México había, y le mandó que no matase ni hiriese a ningunos indios, salvo si no le diesen guerra; e aunque se la diesen, que solamente se defendiese y no les hiciese otro mal, y que les derrocasse las casas y muchas barbacoas que habían hecho en la laguna. Y Cortés se subió en el cu mayor del Tlatilulco para ver cómo Sandoval entraba con los bergantines (...)
Y como el Sandoval entró con gran furia con los bergantines en aquel paraje donde estaban las casas del Guatémuz, y desde se vio cercado el Guatémuz tuvo temor no le prendiesen o matasen, y tenía aparejadas cincuenta grandes piraguas con buenos remeros (...). Y como vieron que les entraban entre las casas, se embarca en las cincuenta canoas, e ya tenían metido su hacienda y oro y joyas y toda su familia e mujeres; e se mete en ellas y tira por la laguna adelante, acompañado de muchos capitanes. Y como en aquel instante iban otras muchas canoas, llena la laguna dellas, y Sandoval luego tuvo noticia que Guatémuz iba huyendo, mandó a todos los bergantines que dejasen de derrocar casas y barbacoas y siguiesen el alcance de las canoas e mirasen que tuviesen tino a qué parte iba el Guatémuz, e que no le ofendiesen ni le hiciesen enojo ninguno, sino que buenamente le procurasen de prender. (cap. CLVI)



Trae preso el Cpitan de los Vergantines al Emperador Guatemus a la preçençia del Capitan general Cortes que estaba en el gran Cu de Tlatilulco, llega, resiuelo Y le abraza, y ase que le de La obediencia al Emperador Carlos Quinto, que fue el Año de 1521.

TABLA XXIV
INV. N° 6332

(...) y luego vino el Sandoval y Holguín con el Guatémuz, y le llevaron entrambos a dos capitanes ante Cortés.
Y desde se vio delante dél, le hizo mucho acato, y Cortés con alegría le abrazó y le mostró mucho amor a él y a sus capitanes (...) Y Cortés preguntó por la mujer y por otras grandes señoras, mujeres de otros capitanes, que le habían dicho que venían con el Guatémuz, y el mismo Guatémuz respondió y dijo que había rogado a Gonzalo de Sandoval y a García Holguín que las dejase estar en las canoas donde venían hasta ver lo que el Malinche les mandaba. Y luego Cortés envió por ellas (...).
Prendiose a Guatémuz y sus capitanes en trece de agosto, a hora de víspera, en día de señor San Hipólito, año de mil e quinientos y veinte y un años, gracias a Nuestro Señor Jesucristo y a Nuestra Señora la Virgen Santa María, su bendita madre; amén.
(cap. CLVI)



OBRAS RELACIONADAS

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Serie de veinticuatro pinturas, de 100 × 52 cm.
La tabla XII está firmada “Miguel Gonzales fat”.
Veintidós pinturas pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Estas veintidós tablas fueron traídas desde Inglaterra en el siglo XIX por Alejandro Mackinlay. Luego de su muerte, fueron donadas por la familia al Museo Público de Buenos Aires, donde ingresaron a fines de 1857. Sabemos que las dos pinturas faltantes fueron vendidas en Londres, en 1934, a José R. Gómez Acebo, por entonces embajador de España en Finlandia. El borde superior de cada tabla presenta una guarda en semicírculo, con fondo negro y rojo, decorada con flores y pájaros.

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Serie de veinticuatro pinturas, sin firma, de 116 × 49 cm.
Dividida entre los herederos de la marquesa de Casa Peñalver, Madrid.

Este grupo perteneció a los condes (después duques) de Moctezuma, hasta su venta a la marquesa de Casa Peñalver a mediados del siglo XX. Es la serie más parecida a la del Museo Nacional argentino, incluso en la forma de la guarda. Las leyendas están numeradas, de manera que no hay duda sobre el ordenamiento de las tablas, que no corresponde exactamente al desarrollo cronológico de los hechos.

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Serie de veinticuatro pinturas, de 97 × 53 cm.
La tabla 9 está firmada “Miguel Gonzes fesi a 1698” y la tabla 24, “Ju. Gonzes fecci 1698”.
Museo de América, Madrid.

Estas obras formaron parte de las colecciones reales y, en 1776, pasaron al Gabinete de Historia Natural de Madrid. En 1873, ingresaron al Museo Arqueológico Nacional, donde permanecieron hasta la creación del Museo de América.

Su guarda es de forma más sencilla que las de las otras dos series de veinticuatro pinturas y tiene un solo color de fondo. En la primera tabla, se continúa a lo largo del margen izquierdo y, en la última, a lo largo del derecho, de manera que, colocadas las pinturas en forma contigua, el panel total queda cerrado en sus extremos. La ornamentación de la cartela es también diferente, con motivo de flores enconchadas y hojas. La numeración de esta serie no es por tabla, sino por episodio, cincuenta en total.

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Serie de seis pinturas, sin firma, de 205 × 121 cm.
Museo de América, Madrid.
Adquirida en 1905 por el Museo Arqueológico Nacional de España.

Cada pintura está enteramente rodeada por una guarda recta, decorada con frutos y hojas, que en el borde superior es el doble de gruesa que en los márgenes laterales y, en el borde inferior, es aún más ancha. Las cartelas se apoyan sobre la guarda inferior, y su posición en relación con el centro de la tabla es variable. Cada tabla incluye entre siete y once episodios, que están indicados por medio de letras.

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Serie de seis pinturas, ¿sin firma?, de 163 × 110 cm.
Museo Mayer y Museo Nacional del Virreinato, México.

La guarda de estas obras es recta, pero no rodea enteramente cada pintura, sino solo los márgenes superior e inferior. En la primera tabla, bordea también el

margen izquierdo y, en la última, el derecho, de modo que, al colocarse juntas las pinturas, cierra un rectángulo completo. La guarda está decorada con frutos y muy especialmente con algunas flores. Las leyendas se desplazan apoyándose sobre la guarda inferior, y su referencia a los episodios es por medio de letras. Hay un título general de cada pintura, que la describe, y luego se detallan personajes o episodios menores. El primer dato que poseemos de estas obras es la mención que hace de ellas Antonio Ponz en su *Viage de España*, quien las vio en la residencia del duque de Infantado en Madrid. El ciclo completo perteneció a los duques de Pastrana, quienes lo donaron a los jesuitas con el edificio del Colegio de Chamartín de la Rosa, en las afueras de Madrid. Durante un tiempo, se temió que hubiera desaparecido en el incendio del establecimiento de 1932, y se ignora cómo se dividió la colección. En 1968, cuando viajé a Madrid para conocer los enconchados que se conservaban allí, decidí acercarme al colegio jesuita, que había sido reconstruido, para intentar averiguar algo sobre las tablas perdidas.

Sigo convencida de que ese, aunque silencioso, fue mi mayor aporte al tema de los enconchados. Un portero malhumorado, casi sin escuchar lo que le decía, me negó enfáticamente la presencia de nada que tuviera que ver con esas pinturas. Me indignó su actitud, afirmé que me constaba la existencia de esos cuadros en el lugar, y manifesté mi intención de quedarme allí hasta que pudiera hablar con alguien que supiera del asunto.

Un rato después, llegó un sacerdote que se interesó vivamente por mi carpeta con fotos de otros enconchados, y me llevó a un altillo, donde se guardaban adornos de cotillón para las fiestas de Navidad y también, arrumbadas desordenadamente en el suelo, contra las paredes... diez grandes pinturas con embutido de nácar: la serie completa de Alejandro Farnesio y solo cuatro de la serie de la conquista de México que Ponz había contemplado doscientos años antes. Observé como pude las pinturas, recogí algunos trozos de concha caídos en el suelo y, al salir de allí, llamé al Museo de América para dar cuenta del hallazgo. Ya en México, entregué los trocitos de nácar en el Instituto Paul Coremans, donde eventualmente podían ser estudiados.

Hoy, la serie de Alejandro Farnesio forma parte de la colección de Rodrigo Rivero Lake, en México, y

las cuatro pinturas de la conquista se exhiben en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, después de que estuvieran en el Museo de Historia Nacional de Chapultepec. En 1976, el profesor José de Santiago Silva publicó un estudio sobre estas obras, que detalla las engorrosas negociaciones que permitieron su compra. Las otras dos piezas de este conjunto, que según una fotografía que se encontraba en los archivos del Museo de América, de Madrid, habían estado en venta en 1954 en la casa de antigüedades Ortega de Sevilla, en 1968 ya formaban parte de la colección de Franz Mayer en México. Actualmente, las cuatro tablas conservadas en Tepotzotlán han sido armadas en forma de biombo.

En 1992, Julieta Ávila Hernández publicó que, en ocasión de realizar la documentación fotográfica de las dos pinturas del Museo Mayer, constató que, en el margen inferior izquierdo de la escena de la conquista de Cholula, figura semioculta la firma “Gonzalez fat”. Señala, sin embargo, que habiendo una intervención reciente de restauración, habría que fotografiarla con rayos infrarrojos para observarla con nitidez.

LAS GUERRAS

DE ALEJANDRO FARNESIO

Serie de seis pinturas, sin firma, de 163 × 110 cm.
Colección Rodrigo Rivero Lake, México.

Lo mismo que la serie anterior, estas pinturas fueron señaladas por Antonio Ponz en la residencia de los duques de Infantado en Madrid. Pertenecieron a los duques de Pastrana y, luego, al convento jesuita de Chamartín de la Rosa.

BIOMBO DEL SITIO DE VIENA

Seis hojas, de 228 × 48 cm.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
En el Brooklyn Museum of Art, se conservan las otras seis hojas con el título *Sitio de Belgrado*.

En uno de los recorridos, se representa el sitio que puso a la ciudad de Viena el gran visir del Imperio Otomano, Kara Mustafá, en 1683, y la defensa de la ciudad que encabezó el rey de Polonia, Juan Sobieski, en la que participó Manuel de Baviera (quien, en principio, había sido elegido sucesor por Carlos II). Está orlado por una guarda recta inferior decorada con flores y racimos, y

DOCUMENTOS

en la parte superior, una cenefa que forma arcos. En la primera hoja de la izquierda, la representación de una columna cierra la composición y, debajo del arco superior, está pintado el escudo del conde de Mottezuma. En el segundo recorrido, está representado un rey recibiendo el homenaje de un caballero y, a lo lejos, una escena de montería. Cada hoja está cortada en su borde inferior formando arcos, por lo que queda una base general negra decorada con ramas doradas de estilo oriental.

habían sido tomadas en la captura de un galeón español que las trasladaba de México a España. En todo caso, considerando las fechas en que Chomley estuvo en Tánger, es probable que haya adquirido las obras en la década de 1660. En diciembre de 1999, fueron vendidas en Christie's. El medio siglo anterior, habían estado prestadas a la Embajada Británica en México.

LA DEFENSA DE VIENA

Serie de seis pinturas, de 207 × 130 a 140 cm.
Una tabla está firmada por Juan González.
Colección particular, Islas Canarias.

Guarda completa, arriba, en forma de arco, con flores y algunos pájaros.

OBRAS CONECTADAS POR EL TEMA Y LA ÉPOCA, PERO NO POR LA TÉCNICA

BIOMBOS DE LA CONQUISTA

Se conocen varios biombos sobre la conquista, realizados aproximadamente en la misma época que los enconchados, pintados al óleo sobre tela.

Biombos de dos vistas, algunos de ellos —como el espléndido biombo conservado en el Museo Mayer— representan en una cara la ciudad de México y, en la otra, las escenas de la conquista que se desarrollaron en ella.

SERIE DE OCHO PINTURAS AL ÓLEO SOBRE LA CONQUISTA DE MÉXICO

Biblioteca del Congreso, Washington,
Colección Jay I. Kislak.

Incluimos estas pinturas porque las comenta Félix Outes, que las conoció en ocasión del Congreso de Americanistas realizado en Londres en 1912, y dio por sentado que se trataba de obras de Miguel Gonzales. Comparten algunas características de las representaciones de los biombos y de los enconchados sobre el mismo tema. Pertenecieron durante siglos a la familia de Sir Hugh Chomley, quien fue gobernador de Tánger en la segunda mitad del siglo XVII, y las llevó a su retorno a Inglaterra. Una tradición familiar decía que

Museo Histórico Nacional

1899

1899

En Buenos Aires a primero de Noviembre de mil ochocientos noventa y ocho, los que suscriben, Directores respectivamente del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Histórico Nacional, haciendo uso de la facultad que les confiere el Decreto de creación de ambos Establecimientos, han convenido en efectuar el canje de los cuadros que en seguida se expresan y que han sido entregados y recibidos por ambas partes, a saber:

El Museo Nacional de Bellas Artes se enajena y da completa posesión al Museo Histórico Nacional de lo siguiente:

- 1º Un cuadro al óleo representando el incendio del vapor "América", el 24 de Diciembre de 1857.

El Museo Histórico Nacional se enajena y da completa posesión al Museo Nacional de Bellas Artes de lo siguiente:

- 1º Un cuadro al óleo representando el asesinato del doctor don Florencio Varela, pintado por J. M. Planes, que mide 1,80 de alto por 1,47 de ancho, y procede de la "Biblioteca Nacional" por donación del doctor Manuel R. Trellles.
- 2º Un cuadro al óleo representando la "Revista de Rancagua", pintado por J. M. Planes, que mide 2,91 de alto por 4,54 de ancho, y que procede del "Colegio Militar" (San Martín) por donación del Gobierno del Uruguay al Gobierno Nacional.

de 1871, ejecutado por Eduardo De Martino, que mide 1,48 de alto por 2,58 de ancho, y procede de la "Escuela Naval" (Palermo).

2º Un cuadro al óleo representando el asesinato del doctor don Florencio Varela, pintado por J. M. Planes, que mide 1,80 de alto por 1,47 de ancho, y procede de la "Biblioteca Nacional" por donación del doctor Manuel R. Trellles.

3º Un cuadro al óleo representando la "Revista de Rancagua", pintado por J. M. Planes, que mide 2,91 de alto por 4,54 de ancho, y que procede del "Colegio Militar" (San Martín) por donación del Gobierno del Uruguay al Gobierno Nacional.

Acta de canje de obras entre el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes firmada por Adolfo Carranza y Eduardo Schiaffino en 1898. Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.



El Museo Histórico Nacional, por su parte, se entrega, en cambio, y da completa posesión al Museo Nacional de Bellas Artes, de lo siguiente:

1.º Veintidos tablas pintadas e incrustadas en macar, que representare episodios de la conquista de Méjico, firmadas por Agustín Crozales, sin fecha, y que miden cada una 1,00 de alto por 0,54 de ancho, procedentes del Museo Nacional, por resolución de Gobierno de fecha 17 de Mayo de 1890.

2.º Un cuadro al óleo representando "Lavanderas en el bajío de Belgrano", titulado "Costumbres de Buenos Aires", pintado por P. J. Puyoredon, en 1865, que mide

1,03 de alto por 1,28 de ancho, y que fue entregado por don Santiago Calzadilla.

En fe de lo cual y para constancia de haberse cumplido, firmamos la presente Acta en dos ejemplares iguales, uno para cada parte, fecha ut supra.

Adolfo Planaua

Director del
Museo Histórico Nacional.

Robelina Ferrer
Directora del
Museo N. H. Bellas Artes.

Tiernes, 9 - VI - 22

Mi querido Rojas: Acabo de asistir, por primera vez desde mi interinato de Director del Museo, a una sesión de la Comisión St. de B. A.; y, previo un cambio de ideas con Noel, presenté mi proyecto de incorporar al Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras los restos de la colección Calchaquí que aun se exhiben en el museo, así como los cuadros que representan la Conquista de México, atribuidos al pintor Miguel Guzmán, de la escuela del Cuzco (1519-1521). La Comisión juzgó muy atendible y justa su gestión; y, a raíz de breves consideraciones mías, decidió por unanimidad ceder a esa Facultad dichas piezas arqueológicas.

Van, pues, estas líneas rápidas, no solamente para comunicarle la

breve noticia, sino también para rogarte quiera dirigirme, hoy mismo si es posible, una nota fechada ayer oficializando ese pedido a fin de poder legalizar la resolución pertinente. El detalle de anticipar la fecha de la solicitud responde a dos circunstancias: desde luego para justificar mi informando de un pedido "firme" del Decano de la F. de F. y L.; y luego - y muy principalmente - para anticiparnos a un pedido análogo (por lo que respecta a la "Conquista de México") del Director del Museo Histórico, quien ya ha iniciado los "pourparlers" preliminares. Esto último me decidí a presentar sus gestiones ayer mismo. La sesión se hizo, como mandan los reglamentos, con carácter de depósito por tiempo indeterminado y previo inventario.

Salvo alguna escapada por algunos minutos, estaré en el Museo desde las 10. a.m. a las 4. p.m., por si desea aclarar telefónicamente algún detalle.

Mis respetos a su Señora y un cordial saludo para Ud. muy afec.
Atilio Chiappori


Buenos Aires, Junio 21 de 1922.

Señor Decano de la Facultad de Filosofía y Letras,
D. Ricardo Rojas.

Muy Señor Mío:

En contestación a su nota, referente a la cesión a esa Facultad, en carácter de depósito y con destino al Museo Etnográfico, de la colección de objetos calchaquíes y las tablas que representan "La Conquista de México"; firmados Miguel González, existentes en el nuestro - conforme al pedido verbal que el que suscribe expusiera ante la Comisión Nacional de Bellas Artes en su sesión del 8 del corriente - me es grato comunicarle que esa H.C., del todo de acuerdo con las consideraciones que fundaban aquella solicitud, ha resuelto, en su sesión del 20 último, acceder a ella, elevando los antecedentes a la Superioridad, a los efectos de estilo, encomendándose la transmisión de su consenso.

Oportunamente, el Señor Decano será informado de la fecha en que esta Dirección estará en condiciones de hacer entrega de las piezas de la referencia.

Saluda al Señor Decano con su consideración más distinguida.

A. M. Chiappori

Carta de Atilio Chiappori a Ricardo Rojas. Archivo General de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Diagnose
Facultad de Filosofía y Letras
N.º 4054
M
Buenos Aires 26 de junio de 1922

Señor Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Don Atilio M. Chiappori

Tengo el agrado de acusar recibo de su nota de 21 del corriente mes, en la que me comunica el consentimiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes sobre la transmisión en depósito, a esta Facultad, de objetos calchaquíes y tablas de "La Conquista de México".

Con este motivo agradezco debidamente al señor Director las gestiones que con tanto éxito ha realizado en favor del Museo Etnográfico de esta Facultad de Filosofía y Letras y cúpleme manifestarle que de ello daré cuenta, oportunamente, al Consejo Directivo de este establecimiento.

Saludo al señor Director con toda consideración.

Ricardo Rojas

Nota de Ricardo Rojas a Atilio Chiappori. Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.



Buenos Aires,
22 de Enero de 1932.-

Señor Decano de la Facultad de Filosofía y Letras,
Dr. D. Coriolano Alberini.

De mi mayor consideración:

En junio del año 1922, el entonces Decano de esa Facultad, Dr. D. Ricardo Rojas, solicitaba de esta Dirección, en calidad de depósito y con destino al Museo Etnográfico, la selección de objetos calchaquíes y las veintidós (22) tablas que representan "La Conquista de México", firmadas Miguel González, existentes en este Instituto.

Con fecha 21 del referido mes, complacíame en comunicar al Dr. Rojas que la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes, en su sesión del día anterior, había accedido a su solicitud y que se elevaban los antecedentes a la Superioridad, a los efectos de estimo

Causas diversas impidieron, posteriormente, hacer efectiva la cesión de la referencia; pero, al ser designado, últimamente, Director titular de este Museo, he reanudado, con éxito, ante la Dirección Nacional de Bellas Artes, aquellas gestiones iniciadas durante mi primer interinato en dicho cargo. Es así como hoy me es particularmente grato comunicar al Señor Decano que, por resolución del 20 del corriente, se me autoriza para ceder, en calidad de depósito, al Museo Etnográfico las referidas obras y objetos.

Ruego, entonces, al Señor Decano quiera poner en conocimiento del Señor Director del Museo Etnográfico, la susodicha resolución, a fin de que se sirva hacerme conocer la fecha en que serán retiradas las piezas de la referencia, así como también el nombre del funcionario que, debidamente autorizado, se haría cargo de las mismas.

Sin otro motivo, saludo al Señor Decano con mi consideración más distinguida.

(Fdo.: A.M. Chiappori)

(ES COPIA)

Augusto Da Rocha (1)

Nota de Augusto Da Rocha, en nombre de Atilio Chiappori, a Coriolano Alberini. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico.

Buenos Aires, Enero 30 de 1932.-

Decano de la Facultad de Filosofía y Letras

Buenos Aires, Enero 30 de 1932.-

360 V.

Señor Director del Museo de Bellas Artes.
Don Atilio M. Chiappori.-

Distinguido Señor Director:

Me es grato acusar recibo de su atenta nota comunicando que el Museo de su digna dirección, ha cedido a esta Facultad, para el Museo Etnográfico, una colección de objetos calchaquíes, y las 22 tablas que representan "La conquista de México", firmadas por Miguel González. *Anteojados.*

El Señor Director del Museo Etnográfico, Doctor Félix F. Outes, queda autorizado por este Decanato, para retirar dichos objetos.-

En nombre del Consejo Directivo de la Facultad, expreso al Señor Director el más alto agradecimiento.-

Saludo al Señor Director con mi mayor consideración

C. Alberini

Nota: las 22 tablas fueron recibidas en fecha 4-10-32; faltan los objetos calchaquíes.

Nota de Coriolano Alberini a Atilio Chiappori. Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
ARENALES 651 - BUENOS AIRES



SECRETARÍA

4

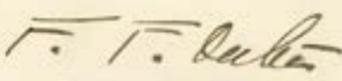
Recibí de la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en calidad de depósito, y con destino al Museo Etnográfico la colección de objetos calchaquies y las veintidos (22) tablas, representando "La Conquista de México" firmadas Miguel Gonzalez, que a continuación se detallan:

- * LA CONQUISTA DE MEXICO * óleo con aplicaciones de nácar. Veintidos tablas firmadas por Miguel Gonzalez, Español 1519
-
- * COLECCION DE OBJETOS CALCHAQUIES *

 - 1 Urna funeraria antropomorfa
 - 5 Piezas de metal (puntas de flecha y hachuelas)
 - 3 " " madera (1 cuchara y otros)
 - 2 " " metal
 - 34 Trozos de cerámica
 - 20 Objetos varios de piedra
 - 2 Piezas de barro cocido
 - 5 " " piedra
 - 5 " " metal
 - 128 Cacharros, pipas y trozos sueltos

-

Buenos Aires 4 de Febrero de 1932.-



Félix Outes

Resolución del 20-I-32 de la Dirección Nacional de Bellas Artes

Recibo de la entrega de las tablas firmado por Félix Outes. Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.



Buenos Aires,
22 de Marzo de 1932.-

Señor Director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras,

Dr. D. Félix Outes.
Moreno 350.- G.

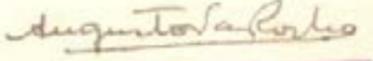
Me es grato remitir a usted los antecedentes de las 22 tablas, pintadas y taraceadas en nácar, representando la "Conquista de México" por Hernán Cortés, depositadas en el Museo de su digna Dirección, así como los datos biográficos del autor, que obran en nuestro archivo:

CONQUISTA DE MEXICO
por
Miguel González
1519 o 1521

"Estos cuadros, pintados al óleo sobre telas estuocadas en sendas tablas y realizados con incrustaciones de nácar, fueron donados al Museo de Historia Natural, bajo la Dirección del Dr. Germán Barmeister, por el señor D. Guillermo Mackinlay, yerno del General D. José Matías Zapiola. De allí pasaron al Museo Histórico hasta 1895, año de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, a cuya nascente colección se incorporaron junto con las demás obras de arte dispersas en los distintos institutos y dependencias nacionales.

"Representan veintidós episodios de la Conquista de México, están numerados y cada composición lleva su correspondiente leyenda descriptiva, de mano del mismo autor, pintor español nacido en 1519 o 1521, trabajo mexicano de la época".

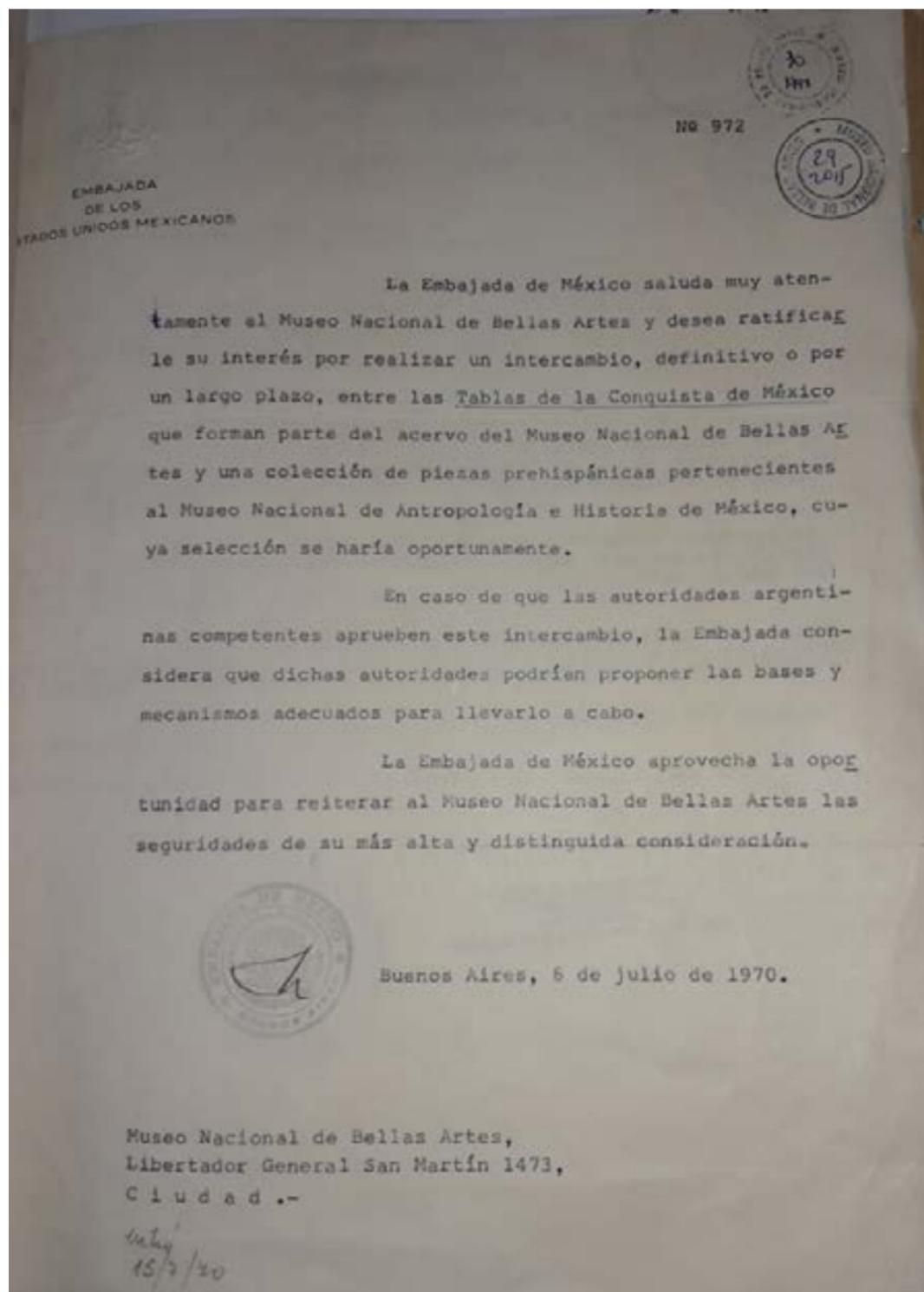
Acompañándole 22 fichas, con la leyenda respectiva de cada tabla, me complazco en saludar al Señor Director con mi mayor consideración.



AUGUSTO-DA-ROCHA
SECRETARIO INTERINO



Nota de Augusto Da Rocha con datos de las tablas. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico.



Nota de la Embajada de México. Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Armella de Aspe, Virginia, "La influencia asiática", en AA. VV., *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 51-100.
- Ávila Hernández, Julieta, "Se localizó una firma semiculta del pintor González en enconchados de México", *Boletín del INAH*, n.º 39, México, INAH, 1992, pp. 76-79.
- Ávila Hernández, Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de la Nueva España*, México, INAH, 1997.
- Burmeister, Germán, "Sumario sobre la fundación y los progresos del Museo Público de Buenos Aires", *Anales del Museo Público de Buenos Aires*, entrega primera, Buenos Aires, 1864.
- Castelló Yturbide, Teresa, "Los artesanos artistas", en AA. VV., *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 138-181.
- Curiel, Gustavo, "Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas", en Gustavo Curiel (ed.), *Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*. XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 2007, pp. 299-317.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632), edición de Guillermo Serés, Madrid, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2011.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España, Aparato de variantes*, edición de Guillermo Serés, disponible en http://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf
- Dujovne, Marta, *La conquista de México por Miguel Gonzales*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.
- Dujovne, Marta, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM, 1984.
- Escalera, Andrés y Estefanía Rivas, "Un ejemplo de pintura 'enconchada' La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico", *Anales del Museo de América*, n.º 10, Madrid, Museo de América, 2002, pp. 291-305.
- García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- García Sáiz, María Concepción y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de enconchados", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 6, Madrid, Museo de América, 1990, pp. 55-86.
- García Sáiz, María Concepción, "Precisiones al estudio de Miguel González", en Manuel Toussaint. *Su proyección en la historia del arte mexicano*, Coloquio extraordinario, México, UNAM-IIE, 1992, pp. 105-116.
- García Sáiz, María Concepción, "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano", *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Conaculta/INBA, 1999, pp. 107-141.
- García Sáiz, María Concepción, "La pintura embutida de nácar en la Nueva España", en Martín Almagro Gorbea y Cristina Esteras Martín (coords.), *Itinerario de Hernán Cortés* (cat. exp.), Madrid, Centro de Exposiciones Arte Canal, 3 de diciembre de 2014 al 3 de mayo de 2015, pp. 353-359.
- Huerta Carrillo, Alejandro, *Análisis de la técnica y material de dos pinturas enconchadas*, México, INAH, 1991.
- Malbrán Porto, América, "Las tablas de la conquista en el Museo Nacional de Bellas de Artes de Argentina", *Imágenes*, México, UNAM-IIE, 2010, disponible en http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_malbran01.html

Martin de Moussy, Jean Antoine Victor de, *Description géographique et statistique de la Confédération argentine*, 1960-1964, tomo III, pp. 39-40.

Martin de Moussy, Jean Antoine Victor de, "Note sur plusieurs tableaux relatifs à l'histoire mexicaine conservés dans le Musée de Buenos-Ayres", *Annuaire du Comité d'archéologie américaine*, 1863-1865 III, París, s. f., pp. 113-114.

Martínez de Río Redo, Marita, "La Conquista en una serie de tablas enconchadas", en Vargas Lugo, Elisa et ál., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, 2005.

Montes González, Francisco, "Apuntes iconográficos a la serie mayor de enconchados de la conquista de México del Museo de América de Madrid", en AA. VV., *La multiculturalidad en las artes y la arquitectura*, tomo I, Las Palmas, Gobierno de Canarias, 2006, pp. 803-811.

Ocaña Ruiz, Sonia, "Marcos 'enconchados': autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 92, México, UNAM, 2008, pp. 107-153.

Ocaña Ruiz, Sonia, "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, n.º 102, México, UNAM, 2013.

Ocaña Ruiz, Sonia, "Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, n.º 106, México, UNAM, 2015, pp. 75-112.

Ocaña Ruiz, Sonia, "Enconchados: Japanese Appropriations, Ornamentation and Light Symbolism in New Spain", *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 10, primer semestre de 2017, pp. 1-17.

Outes, Félix J., *A propósito de las tablas de Miguel González*. Archivo del Museo Etnográfico, Fondo Outes.

Pacheco, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011.

Penhos, Marta, "Mesoamericanos y españoles en Buenos Aires: acerca de la historia en las Tablas de la Conquista de México del Museo Nacional de Bellas Artes", *Eadem Utraque Europa*, año 12, n.º 17, Miño y Dávila - UNSAM, agosto de 2016, pp. 43-72.

Ponz, Antonio, *Viage de España (1772 -1794)*, vol. V, Madrid, Joachim Ibarra, 1776.

Reyes, Alfonso, "La 'Conquista de México (1519-1521)', por Miguel Gonzalez", *Contemporáneos*, n.º 34, México D. F., marzo de 1931, pp. 206-229.

Reyes, Alfonso, "Las tablas de la Conquista de México", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1934, pp. 6-7.

Rivas, Estefanía, "El empleo de la concha en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura 'enconchada' del Museo de América de Madrid", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, tomo 15, Madrid, UNED, 2002, pp. 147-167.

Rivero Lake, Rodrigo, *El arte namban en el México Virreinal*, México, Turner, 2005.

Romero de Terreros, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Pedro Robredo, 1923.

Santiago Silva, José de, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 1976.

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, pp. 14, 16, 17, 389-392.

Schiaffino, Eduardo, "Las pinturas mexicanas de Miguel Gonzales", *La Fronda*, Buenos Aires, 4 y 5 de agosto de 1934.

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, "Nuevos materiales para nuevas expresiones", *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, 1999, pp. 127-139.

Tovar de Teresa, Guillermo, "Documentos sobre 'enconchados' y la familia mexicana de los González", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, Madrid, Museo de América, 1986, pp. 97-103.

Tovar de Teresa, Guillermo, "Tres documentos relativos a la pintura de 'enconchados' y sus autores", *Los enconchados* (cat. exp.), México, Museo Histórico de Acapulco, 1986, pp. 30-35.

Tovar de Teresa, Guillermo, "Los artistas y las pinturas de incrustaciones de concha nácar en México", en AA. VV., *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 106-135.

Toussaint, Manuel, "La pintura con incrustaciones de concha nácar en Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 20, México, UNAM, 1952, pp. 5-20.

Vargas Lugo, Elisa, "La pintura de enconchados", *México en el mundo de las colecciones de arte, I. La Nueva España*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/UNAM/Conaculta, 1994, pp. 119-156.

Fondos y archivos consultados

Fondos Documentales del Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Legajos 6318-6339 y Fondo Eduardo Schiaffino. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", Buenos Aires. Fondo Outes y Fondo Gestión, Sección Outes. Archivo del Museo Mitre, Buenos Aires. Archivo del Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires. Archivo General de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Agradecimientos

Desde hace cincuenta años he recibido múltiples aportes que permitieron el trabajo que sintetiza esta publicación; repaso apuntes y recuerdos y se agolpan los agradecimientos:

a Samuel Oliver, que desde su lugar de director del Museo alentó mi investigación y dio respaldo institucional a cada una de mis gestiones;

a Juan Corradini, entonces restaurador del Museo, que guió mis pasos;

a coleccionistas como Behrens y Alejandro Lamas, que me abrieron las puertas de sus colecciones con generosidad;

a Frida Kurlat, mi antigua profesora de Literatura Española en la Facultad, que supervisó el análisis ortográfico que me permitió en su momento reforzar la hipótesis del mexicanismo de los Gonzales;

a Javier Wimer, que posibilitó mi segundo viaje a México, y a su esposa, hoy mi entrañable amiga Nenuca, quien sin conocerme me recibió en su casa durante esos dos meses; ellos fueron quienes más profundamente me hicieron comprender y amar el mundo mexicano;

de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de México, a José Luis Lorenzo, a Jaime Cama y, especialmente, a Manuel Serrano, quien en 1972, como responsable de la restauración de pinturas de caballete, estaba trabajando sobre los enconchados de la conquista que provenían del colegio jesuita y me acompañó en buena parte de mis recorridos por las colecciones del Distrito Federal;

también en México, a investigadores como Teresa Castelló de Iturbide, o en el Instituto de Investigaciones Estéticas, a Xavier Moysen y Heinrich Berlin, que me facilitaron información y conocimientos, al igual que el profesor Schenone en Buenos Aires;

por el presente texto, a la persistencia de Marcela Reich, mítica figura del Museo Nacional de Bellas Artes —al que transita desde que compartiéramos horas de trabajo en los 60—, que me insistió a lo largo de los últimos diez años para que actualizara mi trabajo;

a Ana María Telesca, por su generosidad y su conocimiento del siglo XIX;

a Carmen Bernand, José Emilio Burucúa y Francisco Reyes Palma, por sus lecturas y comentarios;

y sobre todo a Víctor, por su mirada crítica, sus cuestionamientos y sus aportes.



APORTES TÉCNICOS SOBRE LAS PINTURAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO

Mercedes de las Carreras

Jefa del Área de Gestión de Colecciones, Museo Nacional de Bellas Artes

Características generales

La singularidad artística e histórica de la serie de pinturas de la conquista de México, patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, motivó esta investigación sobre su materialidad, cuyo objetivo fue dar cuenta de la técnica pictórica utilizada. Para eso, se realizaron análisis físico-químicos, que aportaron información sobre los materiales y recursos involucrados en la producción, el lugar de ejecución y los procedimientos aplicados. Este conjunto relata la historia de la conquista de México en veintidós pinturas sobre tabla. Varias de las características técnicas resultan de interés por su peculiaridad, y serán descritas en este texto según los resultados de estudios científicos. Ciertas particularidades que apuntaremos a continuación determinan, por caso, el tipo de producción artística.

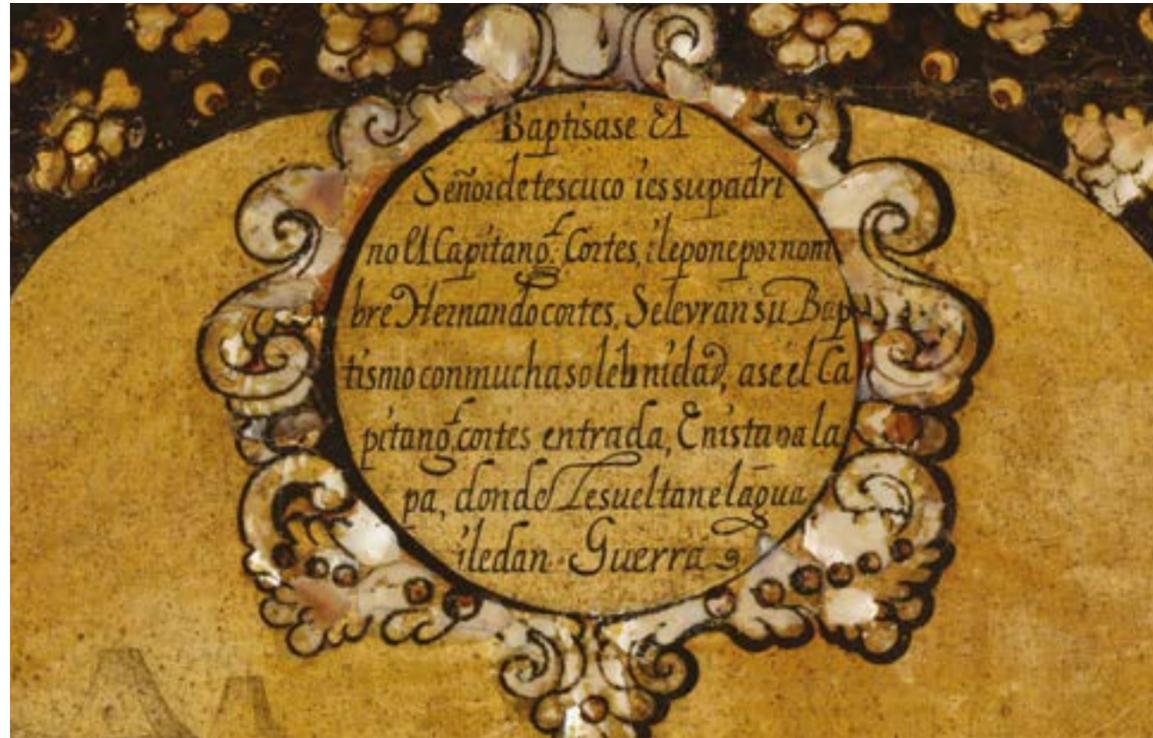
Compositivamente, la historia narrada se plasma en áreas divididas por planos. Es singular el uso del espacio sectorizado por planos horizontales, que conforman la secuencia de cada episodio. En algunos casos, los acontecimientos se relatan desde un primer plano inferior hacia el centro,¹ donde se plasma la escena principal. En otros, el episodio de mayor importancia se ubica en el borde inferior, en primer plano, y luego, algunas escenas que corresponden al mismo hecho histórico se encuentran en secciones de la zona superior.²

Esta segmentación del espacio no permite una perspectiva general. Por el contrario, los acontecimientos van relatándose en cada plano por medio de escenas con sus propias perspectivas, agrupadas de diferentes maneras o entrelazadas, enfatizando siempre el centro³ de la obra. El manejo del espacio podría parecer confuso, sin límites, con predominio de zonas cargadas de imágenes, movimientos y materia, mientras que otras se muestran más despejadas, serenas y planas. Lo mismo sucede con la materia de la capa pictórica: se observan áreas trabajadas profusamente con superposición de capas, detalles e incrustaciones de nácar, y otras, con pinceladas delgadas

¹ Tabla inventario n.º 6336, "Visita el capitán general Cortés al emperador Moctesuma en sus reales palacios donde lo lleva por la mano y le ofrece sus asientos de oro-Muéstrale a sus antepasados los emperadores que tenían retratados y los soldados se admiran". Marta Dujovne, *La conquista de México por Miguel Gonzales*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972, p. 44.

² Ejemplos de obras: inventarios n.º 6322, 6339, 6333.

³ Julieta Ávila Hernández, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, p. 24.



Inventario n.º 6319
 Todas las obras presentan decoraciones de flores en el área superior y una cartela con escrituras en el centro. Las flores están realizadas por medio de incrustaciones de nácar, delineadas con negro y cubiertas con el amarillo de la laca. El fondo, hacia las esquinas, es rojo.

y translúcidas. Estos opuestos, que caracterizan las escenas, se equilibran y resultan en la unidad compositiva de la obra. Por otro lado, en el área superior de cada pieza, el artista incluyó una cenefa⁴ a modo de encuadre. A la vez, coronó cada obra con una cartela descriptiva y una guirnalda decorada con flores, hojas y pájaros.

En los aspectos material y estético, la particularidad principal de las pinturas de la serie es la incrustación de fragmentos de nácar para realzar los efectos ópticos. Esta técnica, denominada enconchado, se desarrolló en el virreinato de Nueva España entre 1650 y 1750 con el nombre de pinturas embutidas en nácar.⁵ Si bien el nácar no era un material tradicionalmente utilizado en la pintura novohispana, este tipo de producciones artísticas eran las más notables y deseadas por los sectores acomodados de entonces.

La técnica del enconchado se trabaja en tablas sobre las que se pintan escenas de carácter histórico. Luego, se colocan incrustaciones de nácar como parte de la capa pictórica. Los resultados estéticos obtenidos (que recuerdan a las lacas orientales) son excepcionales, y se comentarán en este trabajo.

La utilización del nácar presentó desafíos técnicos para los artistas, que supieron resolver exitosamente en diferentes objetos. Dicha práctica permite suponer la existencia de amplios conocimientos de los procesos de preparado y aplicación, y de los resultados estéticos. Gracias a los estudios radiográficos de las tablas que pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes, fue posible observar y comprobar la calidad en la ejecución. Sin duda, el uso de nácar en las pinturas enconchadas persigue el objetivo estético de brillo y translucidez de los colores. En este sentido, la ubicación en la escena de las piezas de este material es determinante y permite deducir la intención de resaltar ciertas zonas, tales como las vestimentas, los pájaros, las flores y las volutas de las guirnaldas.

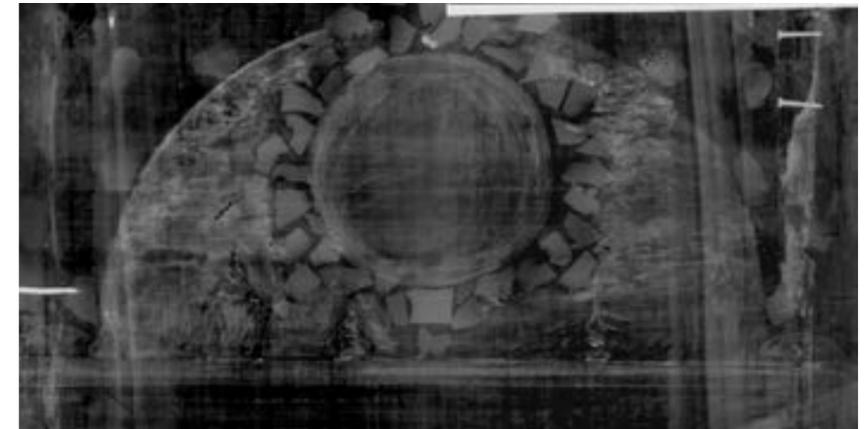
⁴ Sonia I. Ocaña Ruiz, *Marcos enconchados: autonomía y aparición de formas japonesas en la pintura novohispana*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008, p. 142.

⁵ Cristina Ordóñez Goded, *De lacas y charoles en España: siglos XVI-XIX*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II, 2016, p. 115.

Inventario n.º 6319
 Los detalles de las placas radiográficas muestran las zonas donde se ubican los nácares.

Inventario n.º 6324
 Detalle de guirnalda con incrustaciones en las flores y el pájaro.

Inventario n.º 6324
 La abrasión y los faltantes de color en el pájaro dejan a la luz el nácar.



Otra de las características de la serie es la presencia de la línea en la composición del dibujo y de las formas, definidas con trazos negros, lo que da cuenta de cierta influencia oriental en los aspectos material y artístico. No se aprecia el uso de claroscuro⁶ ni del sfumado en los pasajes de luz. La paleta de colores es limitada, y está compuesta de pigmentos negro, rojo, amarillo, blanco, verde y tierra.

La narración se desarrolla a través de las acciones llevadas a cabo por los personajes de la historia, por lo que estas se encuentran cargadas de detalles significativos. La precisión en el dibujo, la sutileza de los colores, la conformación del volumen y los efectos logrados con la aplicación de nácar describen la importancia artística de estas piezas. Como mencionamos, en la composición pueden verse diferentes tratamientos pictóricos. En la búsqueda de equilibrio, aquel aplicado en los paisajes y arquitecturas de los fondos se contrapone a la composición de los personajes, ubicados en el centro.

A fin de identificar los materiales utilizados y sus modalidades de aplicación artística, se realizaron análisis destructivos⁷ de la pintura de la serie que consideramos más importante. El estudio de la materialidad de las tablas abarcó la exploración del soporte, de los pigmentos y del ligante, lo que aportó datos interesantes a la hipótesis de origen.

Técnica original: análisis material

Frente a la singularidad artística de las pinturas y dado que la documentación técnica de una obra de arte es el eje de la conservación, los materiales fueron sometidos a una serie de pruebas científicas.

La investigación material de las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Bellas Artes abarcó tres etapas, que se emprendieron junto con diferentes instituciones. En la primera, se examinaron las obras de manera organoléptica con la ayuda de diferentes luces⁸ y lupas, y los resultados fueron registrados fotográficamente. En una segunda instancia, se avanzó en el estudio material con el objetivo de determinar el origen de las pinturas, por lo que se trabajó, interdisciplinariamente, con técnicos físicos en pruebas complejas no destructivas. Para el estudio estructural de las obras, se realizaron tomas radiográficas de todas las pinturas de la serie, con la colaboración de la Comisión Nacional de Energía Atómica. Estas imágenes fueron fotografiadas, con el fin de registrar la información y completar la documentación técnica, y abordadas desde un punto comparativo. De este modo, se obtuvieron importantes datos sobre la construcción de las tablas, la superposición de las capas de color, los deterioros del soporte y de la capa pictórica, y la presencia de otros elementos de importancia. Además, la Comisión Nacional de Energía Atómica llevó adelante el registro fotográfico del estudio de reflectografía infrarroja de las veintidós pinturas. Esta compleja tecnología permitió obtener información sobre el dibujo del artista, principalmente.

En la tercera etapa, se profundizó en la investigación material a través de estudios de técnicas invasivas, que aportaron datos de gran interés sobre la materialidad de las pinturas. Con la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, se abordó el análisis de los materiales compositivos y, con la Cátedra de Dendrología de la Universidad Nacional de La Plata, se trabajó en la identificación del soporte.⁹

Como efectivamente las pinturas forman parte de una serie, se decidió analizar científicamente los materiales de la única obra que lleva la firma del artista, la pieza inventariada con el número 6336. En esta tabla, la firma aparece en el centro de la composición, debajo de la baranda del primer piso: "Miguel Gonzales = fat".

El estudio dendrológico del soporte indica que todas las obras fueron confeccionadas con madera de *Cupressus lusitanica*.¹⁰ Esta comprobación, de gran relevancia para definir la procedencia, confirma la hipótesis de que la

serie fue compuesta en América con madera local, ya que esta especie es una de las principales que existen en México. Su textura es fina, uniforme y blanda, lo que facilita el trabajo sobre ella.

Las tareas de identificación supusieron extraer pequeñas muestras del conjunto de obras para observar la morfología de los diferentes cortes. Se concluyó que las veintidós pinturas de la serie fueron realizadas por la misma mano y taller, dado que se aprecian dimensiones, ensambles y técnica de ejecución similares. Los detalles en la construcción de las tablas, el tipo de madera y las cavidades y restos de bisagras encontrados en los cantos externos permiten suponer que la serie fue utilizada, en algún momento, como biombo o mobiliario semejante. En cuanto a la construcción de las pinturas, cada una de ellas está compuesta por cinco o seis tablas ubicadas en forma horizontal y enmarcadas con dos listones en los extremos derecho e izquierdo, a modo de refuerzo y sujeción. La dimensión total de las piezas es de 100 × 54 × 3 cm, mientras que cada tabla mide, aproximadamente, 100 × 45 × 3 cm. Tanto las tablas como los listones laterales tienen encastres de caja y espiga,



Inventario n.º 6336
Pueden observarse las marcas de herramientas en cada tabla y las marcas del nivelado final, una vez ensambladas.

Inventario n.º 6333
Encastre de listón en el lateral.
Detalle de la vista desde la zona superior.



Inventario n.º 6335
Aquí también se aprecian las marcas que dan cuenta de la nivelación y el ensamblaje de las piezas.

Inventario n.º 6333
Detalle de la unión de las tablas.

Inventario n.º 6333
Reverso.

Inventario n.º 6335
Detalle de nudos en la madera.

⁶ Palabra proveniente del italiano *chiaroscuro*, técnica pictórica del uso de contrastes fuertes entre zonas para iluminar o ensombrecer destacando algunos elementos y que, por medio de la superposición de delgadas capas de tonos diferentes como veladuras, forma un pasaje gradual y crea efectos de volumen.

⁷ Son aquellas técnicas instrumentales que requieren de la toma de una pequeña muestra representativa de material para el análisis.

⁸ Se utilizó luz visible directa y rasante para la observación matérica de la superficie. La observación de la fluorescencia de rayos ultravioletas UV reveló detalles de las capas superiores de la superficie pictórica.

⁹ La madera como soporte para pinturas ha sido muy utilizada en la historia. Rutherford Gettens y George L. Stout, *Painting Materials. A short encyclopedia*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1942, p. 269.

¹⁰ Informe de la ingeniera Lucía Spamochia y de la licenciada Stella Rivera, de la Cátedra de Dendrología de la Universidad Nacional de La Plata. Análisis realizado en los listones y refuerzos verticales de cada tabla.

están ensamblados y encolados con un adhesivo natural, y reforzados con clavos artesanales desde el canto exterior, visibles en las placas radiográficas.

Las tablas han sido cortadas y niveladas con herramientas como sierras y garlopas, cuyas marcas pueden verse en la superficie del reverso. La discontinuidad de las huellas dejadas por las herramientas en las piezas hace suponer un preparado individual de cada una antes de su ensamblado general. Se observan también marcas de nivelación que sugieren un lijado final.

El tipo de corte radial de la madera de todas las tablas demuestra la presencia de recursos materiales y de un conocimiento técnico-artístico, ya que el corte elegido es el más estable en un tronco de árbol. Gracias a la calidad del soporte y la pericia en la construcción de cada pieza, no se observan deterioros estructurales.



Inventario n.º 6332
Detalle de la cavidad
de un perno de bisagra ubicado
en el canto externo del lateral.

Inventario n.º 6339
Detalle de la cavidad
de un perno de bisagra ubicado
en el canto externo del lateral.

Inventario n.º 6333
Se observa la parte superior
de la bisagra de metal en
la cavidad.

Inventario n.º 6324
Se observa la parte superior
de la bisagra de metal en
la cavidad.

La mayoría de los listones verticales posee cavidades pequeñas, rectangulares, con desgastes en los bordes y con ubicaciones que se corresponden entre las pinturas. Dentro de algunas de estas cavidades, se observan restos de un perno de metal, que podría ser parte de una bisagra. Como se ha indicado, estos elementos, sumados a la altura de las tablas, dan cuenta de un posible uso vertical como biombo. La eliminación de las bisagras en algunas pinturas indica una intervención anterior, que modificó la funcionalidad de la obra.

Como parte del proceso de ejecución de las piezas, una vez terminado el trabajo de nivelación y lijado de la madera, se adhirió a la superficie una delgada tela de lino con cola animal, procedimiento habitual¹¹ en la pintura sobre madera. Luego, sobre la tela, se colocó la base de preparación.

¹¹ Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell'Arte"*, cap. VI, Nueva York, Dover Publications Inc., 1960, pp. 69-70. El autor describe la manera en que debe iniciarse el preparado del soporte de madera para pintura y la adhesión de la tela. El entelado consistía en cubrir las juntas de las tablas mediante tela de lino pegada con cola animal. Técnica habitual en el año 1400, permitía amortiguar los movimientos de la madera y reforzar la unión de los paneles.

Sucesivas capas delgadas de base de preparación fueron aplicadas, y se lijó entre una y otra, lo que dio por resultado un espesor medio donde se incrustaron los trozos de nácar. Estas conchas de bivalvos fueron cortadas irregularmente; se pulió la superficie y se las montó sobre la tela con cola animal. Por encima de la base de preparación pulida, se realizaron el dibujo preliminar y el planteo de zonas de color. Las placas radiográficas muestran con claridad las zonas de incrustaciones de nácar, las cuales no respetan estrictamente las formas que luego fueron definidas por medio del color.

Los estudios científicos por SEM-EDX¹² de las muestras extraídas de la capa pictórica detectaron la presencia de yeso¹³ como base de preparación y aglutinado con cola animal,¹⁴ según el resultado de pruebas de tinción. La observación de las muestras estratigráficas tomadas da cuenta de un trabajo de lijado y nivelación de la base de preparación, previo a la aplicación del color. Este proceso es fundamental en las pinturas sobre tabla, en especial en las zonas de las incrustaciones, ya que la superficie debía quedar lisa y nivelada antes de incorporar los pigmentos. Una vez terminada la superficie, el artista planteó su dibujo preliminar con trazos definidos y precisos a pincel con tinta¹⁵ negra, que pueden apreciarse gracias a las transparencias de las capas de color. La observación detallada de los estudios implementados con técnicas complejas de reflectografía infrarroja y placas radiográficas permitió corroborar que el dibujo fue plasmado con esmero, sin arrepentimientos,¹⁶ y utilizado a la vez como pintura final. El uso de tinta negra en pinceladas gruesas, delgadas, saturadas o aguadas contorneando o definiendo las formas es una técnica que remite a la pintura oriental.



Inventario n.º 6336

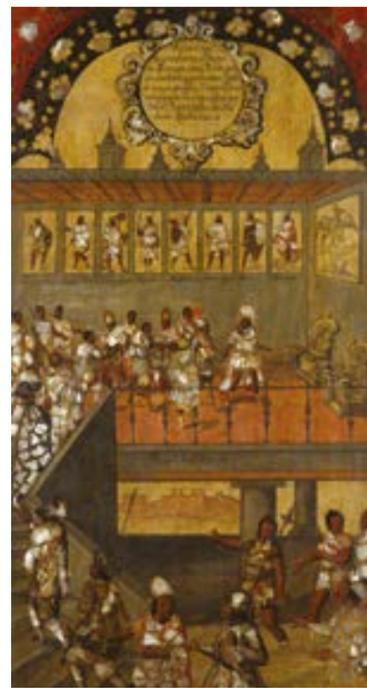
¹² Microscopio electrónico de barrido acoplado a rayos X que permite un análisis cuantitativo y de composición elemental de una zona precisa de la muestra.

¹³ Informe de la doctora Marta Maier, de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Los resultados determinan la presencia de yeso (sulfato de calcio hidratado) y anhídrido (sulfato de calcio anhidro). "Según un trabajo publicado en *Journal of Cultural Heritage* 9, 97-102 (2008) de Danilo Bersani y *Pigments and Binders in Madonna con Bambino e Giovannino by Boticeili investigated by micro-Raman and GC/MS*, la anhídrido era utilizada a menudo junto con el yeso en la preparación de bases de pintura de madera". Las muestras fueron analizadas por medio de microscopio electrónico de barrido y microsonda electrónica EDAX, y espectroscopía Raman.

¹⁴ *Ibíd.* Se realizaron ensayos de tinción de las muestras con fucsina para identificar la presencia de proteínas del aglutinante de la base de preparación.

¹⁵ *Ibíd.* El análisis de la muestra por medio de microscopía electrónica de barrido con microsonda de rayos x (SEM-EDX) detectó la presencia de hierro, que podría ser indicio de una tinta que contenga ese elemento, como, por ejemplo, las tintas ferrogálicas a las que se agregaba sulfato ferroso.

¹⁶ Los arrepentimientos son cambios compositivos realizados por el artista. Los estudios radiográficos permiten identificarlos.



Inventario n.º 6336
Imagen de reflectografía infrarroja.
Toma con luz directa.
Mosaico de placas radiográficas.



El artista ha planteado la composición teniendo en cuenta zonas de reservas¹⁷ para algunos elementos, y no se distinguen superposición de figuras o formas, ni cambios compositivos.

La diferencia en el tratamiento pictórico aplicado a los personajes y aquellos procedimientos llevados a cabo en los fondos muestra la jerarquía en la composición de cada elemento, el conocimiento de los materiales y la intencionalidad en los efectos. Las carnaciones fueron trabajadas con mayor carga matérica, superposiciones de delgadas capas y colores más saturados, con el objeto de simular volumen y perspectiva. Las formas están contorneadas con finas pinceladas negras. Puede observarse un juego pictórico interesante entre las imágenes volumétricas y aquellas bidimensionales.

¹⁷ Se denomina reservas a aquellas zonas planteadas en el dibujo del artista que son pintadas sin color de fondo.

Inventario n.º 6332
Se aprecian las veladuras aplicadas sobre las pinceladas cubrientes de las carnaciones. Los ojos y rostros fueron pintados con precisión, luego del planteo formal de las vestiduras e incrustaciones.

Inventario n.º 6319
El tratamiento pictórico detallado y cargado de los personajes se contrapone con el de los fondos y arquitecturas, cuyas capas son delgadas y traslúcidas. Las construcciones fueron compuestas con pinceladas diluidas como aguadas, que llevaron la escena a un último plano de fondo.

Inventario n.º 6319
Detalle de las finas pinceladas de tinta que esbozan la arquitectura del fondo y las pinceladas negras cubrientes de las decoraciones. Las zonas de arquitecturas fueron realizadas con tinta negra muy diluida, cuyas líneas son tanto el dibujo como la pintura final. Las capas de amarillo aplicadas posteriormente dotan a la atmósfera de calidez.



La pintura es delgada y traslúcida en las zonas de los nácares y los paisajes. Por la abrasión sufrida a lo largo del tiempo, hoy solo se ven restos. Sabemos que la conservación de la pintura enconchada presenta dificultades en aspectos como el anclaje de las piezas de nácar a la base de preparación y la adhesión de la pintura aplicada sobre estas. El tipo y las características de las pinturas utilizadas sobre los nácares son parte del problema de conservación.

En esta línea, los pigmentos fueron identificados por medio de la toma de muestras representativas de los diferentes colores y zonas de interés de la tabla seleccionada, que fueron estudiadas con microscopía electrónica de barrido SEM-EDAX. Los resultados del análisis indican la presencia de negro a base de carbón, bermellón,¹⁸ ¹⁹ blanco de plomo,²⁰ ²¹ hematita,²² ²³ carbonato de calcio,²⁴ madder²⁵ y azul índigo.²⁶ ²⁷ Los colores verdes, tanto pálidos como claros, son obtenidos ópticamente por la superposición sobre el blanco de capas de colores traslúcidos, azul índigo o Prusia, y laca²⁸ amarilla.

En cuanto a los pigmentos identificados en las muestras, se encuentra presente el blanco de plomo, utilizado desde el siglo IV a. C., conocido en español como albayalde y registrado por Plinio, Teofrasto y Vitruvio. El material se extraía de minas de plomo ubicadas en Inglaterra, Italia y la Bretaña francesa.

Minas de este tipo también fueron señaladas en América por el jesuita Bernabé Cobo, en 1653, en su libro *Historia del Nuevo Mundo*. Según descripciones de Felipe Guamán Poma de Ayala, los incas descubrieron sitios de donde obtener este elemento. Si bien la documentación disponible sobre la comercialización del albayalde registra importaciones de Europa a América, es probable que existiese una producción local. Su poder cubriente y reflejante permitía potenciar la saturación de los colores colocados por encima y dejaba entrever las veladuras de lacas o colores traslúcidos.

De uso muy antiguo, el color índigo es un colorante de origen vegetal de la familia de los *Papilionaceae*. En México, hacia 1615, se lo denominaba *anir*, *mintli* o *xiuhquilitl*, y era utilizado para teñir textiles o como pigmento para pintar lienzos.

El azul de Prusia es un ferrocianuro férrico, creado en Berlín en 1704 gracias a la alquimia aplicada a las prácticas artísticas. Rápidamente se difundió al resto de Europa y a América.

El pigmento rojo estudiado es el bermellón,²⁹ compuesto por sulfuro de mercurio, de uso extendido en Europa durante el siglo XVIII. Su origen podía ser natural o artificial, es decir, producido químicamente. También en América había minas de mercurio, las cuales se agotaron en el siglo XVIII por el gran consumo en la Nueva España. La tonalidad general de las obras se debe a la aplicación de capas de color amarillo traslúcido que denominamos laca. Este tono otorga calidez a las escenas, y el efecto de claridad buscado en zonas del fondo se logró colocándolo sobre el blanco reflejante de la base de preparación subyacente. En el caso del verde claro, está formado por capas de color azul sobre el blanco y, finalmente, el amarillo traslúcido de la laca.

Sabemos que la palabra *laca* se presta a confusiones y que ha sido utilizada para designar diversos materiales. El origen del arte de la laca proviene de la China del siglo VI a. C. Varios siglos después, se manufacturaron otras lacas en Japón, Corea, las islas Ryukyu, la India y otros territorios de Asia, principalmente en el sudeste del continente. A partir de la segunda mitad del 1600, el interés por la laca china y japonesa se expandió por toda Europa, junto con objetos exóticos provenientes del comercio con Oriente.

Desde el siglo XVI, con la llegada de los conquistadores a América, esta técnica alcanzó gran impulso gracias a la influencia de las lacas orientales introducidas desde Filipinas, a partir de 1571, por la ruta comercial. América cuenta con una importante producción de objetos lacados, entre los que se destacan los mexicanos.

¹⁸ *Vermillion (cinnabar)*. Ashok Roy, *Artist's Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 2, Nueva York, Oxford University Press, pp. 159-182.

¹⁹ Bermellón. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 99-101.

²⁰ Blanco de plomo: *Lead White*. Ashok Roy, *ibid.*, p. 67.

²¹ Blanco de plomo. Gabriela Siracusano, *op. cit.*, pp. 44-47.

²² *Haematite*: óxido de hierro, mineral cristalino color marrón-violáceo, usado como pigmento. David Bomford, Jill Dunkerton, Dillion Gordon y Ashok Roy, *Art in the Making Italian Painting before 1400*, Londres, The National Gallery, 1992, p. 207.

²³ *Haematite (iron oxide red)*. Rutherford Gettens y George L. Stout, *op. cit.*, p. 118.

²⁴ *Calcium carbonate White*. Ashok Roy, *Artist's Pigments...*, *op. cit.*, pp. 203-223.

²⁵ *Alizarin (alizarin crimson, Madder lake)*. Rutherford Gettens y George, *op. cit.*, p. 91.

²⁶ Índigo. *Ibid.*, pp. 120-121.

²⁷ Índigo. Gabriela Siracusano, *op. cit.*, pp. 78-82.

²⁸ Laca. Filippo Bonanni, *Techiques of Chinese lacquer. The classic eighteen-century treatise on Asian varnish*, Los Ángeles, The Paul Getty Museum, 2009.

²⁹ Ashok Roy, *Artist's Pigments...*, *op. cit.*, p. 159.

La materia prima básica de la laca china es una resina vegetal denominada *ch'i*, cuyo principal componente es un aceite llamado *urushiol*. Esta sustancia se extrae fundamentalmente del árbol autóctono *Rhus vernicifera* o *Verniciflua*, también conocido como *Toxicodendron vernicifluum*. La resina recolectada polimeriza en presencia del aire y se torna muy resistente. Se la aplicaba en capas delgadas, se dejaba secar entre cada pasada, y luego se pulía, para obtener una superficie lisa y brillante.

Los datos conocidos sobre la laca china y aquellas producidas en Europa han sido publicados por el jesuita italiano Filippo Bonanni.

En 1655 el hermano Jesuita Matheo Martini publicó en *Novus Atlas Senesis* (New Chinese Atlas) información sobre la laca china. En Nancheu de la décima provincia denominada Chechiang, se recolectaba de los árboles, gran cantidad de goma o resina llamada "qi" de aspecto similar a la goma *terebinth*. Ésta era purificada y mezclada con colores. Podía ser amarilla o negra según se deseara. Al secar emanaba gases tóxicos. Se aplicaba con pincel en capas dejando secar entre cada una.³⁰ En 1667 el hermano Alhanasius Kircher de Fulda escribió *China Illustrata*, donde describe el mismo barniz de Martini y agregó que en Roma un hermita, Padre Jamart, le había enseñado la receta de un barniz similar a la laca china. La misma se realizaba con shellac³¹ purificada con alcohol de vino, se colocaba al sol para licuar, filtraba con trapo de lino y se aplicaba con pincel dejando secar entre cada capa.

Luego de la publicación de la receta, toda Europa trató de mejorarla con mezclas de gomas, bitúmenes, soluciones. Muchos autores intentaron definir qué era shellac, denominada así por ser como una laca que tiende a tornarse roja.

En 1697 el hermano Pieter Vanhame de origen flamenco escribió sobre el bitumen llamado "qi" extraído de un enorme árbol que crece en las montañas de Suchuan. Se produce una incisión en el tronco para obtener la exudación. Ésta se mezcla con otros elementos como aceites. La receta no se conoce, por lo que parece ser secreta.

Barnices a la laca china fueron desarrollados en Europa con características similares que podían mezclarse con colores y además no eran tóxicos.

Bonanni fue el primero en develar la materialidad de la laca oriental en su texto, publicado en 1720, luego de realizar experimentos con el material traído de China. La imposibilidad de cultivar en Europa la planta que produce la laca oriental motivó la búsqueda de imitaciones con materiales tradicionales. A partir de este escrito, comenzaron a aparecer otras recetas.

En el caso del amarillo traslúcido de nuestras pinturas enconchadas, se emprendieron estudios destructivos de técnicas cromatográficas³² de una pequeña muestra representativa. Los análisis dieron como resultado la presencia de carbono y oxígeno en su capa pictórica, por lo que se trata de un compuesto orgánico, presumiblemente laca aplicada sobre la base de yeso de la base de preparación. Sin embargo, los resultados no fueron concluyentes, ya que en el pigmento se hallaron otros contenidos característicos de un ligante vegetal.³³ El origen y el tipo de la laca podrán ser explorados en una nueva instancia de investigación.

Al examinar la composición del color negro, se identificó la presencia de hierro en un porcentaje alto, junto con silicio, aluminio y calcio, lo que correspondería a un óxido de hierro del tipo de una tinta ferrogálica.³⁴

El estudio estratigráfico de la muestra extraída del piso verde permitió ver la utilización de una capa de blanco de plomo sobre la base de preparación y luego, sobre esta, superposición de capas para lograr el tono deseado. La estratigrafía mostró capas de amarillo de laca sobre un azul traslúcido orgánico. Producto de este proceso, se obtuvo el color verde.

³⁰ Filippo Bonanni, *op. cit.*, p. 10.

³¹ *Shellac*. Goma laca: sustancia orgánica de origen animal, producida por un insecto (*gusano de la laca-Laccifer lacca*) que vive como parásito en ciertos árboles nativos de India y Asia Oriental. Se la conoce en Occidente a partir de la Edad Media.

³² Informe de Marta Maier citado. "La identificación de ácidos grasos por cromatografía gaseosa realizada tanto de las muestras M8 y M10 como las muestras de referencia de *Shellac (Kremer Pigmente)* y Goma Laca (*Retienne*) indica que los componentes, característicos de un aceite vegetal, son también componentes de las lacas de referencia. Por lo tanto, es difícil distinguir entre una laca y un ligante del tipo de un aceite vegetal. Los análisis de los espectros de espectroscopía infrarroja (técnica ATR) muestran la presencia de bandas que podrían corresponder a una laca del tipo goma laca. Estos resultados, junto con la evidencia obtenida por el análisis por espectroscopía de masa de la muestra M10, reforzarían la hipótesis de una laca".

³³ Dado que tanto la laca oriental como las imitaciones europeas u otras presentan combinaciones de componentes de origen vegetal, resulta difícil su identificación en esta instancia de análisis.

³⁴ Informe de Marta Maier citado.



Muestra de la laca roja de la obra inventario n.º 6336



Muestra de la cenefa de la obra inventario n.º 6336

Dentro de los rojos, se observó la presencia de una variante traslúcida distinta al color aplicado en la cenefa y en la carnación, por lo que se realizaron pruebas para determinar su origen. La muestra tomada del pigmento rojo fue analizada por cromatografía líquida de alta resolución utilizando patrones de ácido carmínico proveniente de la cochinilla y la mezcla de alizarina y purpurina proveniente de madder. Los resultados coinciden con los del patrón madder, y no se identificó la presencia de ácido carmínico de la cochinilla.³⁵

Los cortes estratigráficos de la capa pictórica revelan diferencias en la técnica de aplicación de los colores según las características de los pigmentos elegidos para cada zona, lo que confirma los saberes artísticos de los autores. En la muestra estratigráfica de la carnación del brazo, se observa la aplicación de una base de color blanco sobre la base de preparación y luego, sobre esta, una delgada capa de rojo.

El análisis por SEM-EDAX de dicha muestra indica la presencia de bermellón, blanco de plomo y carbonato de calcio y hierro, que podría corresponder a hematita.

Como hemos descrito anteriormente, el estudio estratigráfico de las pinturas arroja información interesante en cuanto a la utilización de blanco de plomo como una base clara, cubriente y reflejante de los colores traslúcidos aplicados sobre esta.

El tratamiento del color en la zona de las cenefas es diferente al del resto de la obra. Una gruesa capa de rojo saturado y cubriente fue aplicada sobre el blanco de plomo con algunos pigmentos rojos. El análisis del pigmento dio bermellón como resultado, mientras que las zonas negras de la cenefa fueron pintadas con negro a base de carbón.

Los efectos en las vestimentas fueron logrados a través del empleo de pigmentos orgánicos traslúcidos como el azul índigo, alizarina y laca amarilla sobre las incrustaciones de nácar.

Los análisis científicos dirigidos a identificar el ligante en la capa pictórica no ofrecieron resultados concluyentes, ya que los componentes característicos de un aceite vegetal también se hallan en las lacas. El estudio de tinción³⁶ dio negativo para la presencia de proteínas, por lo que se presume que se trata de un ligante oleoso.

El análisis secuencial de la pintura varía según las zonas y composiciones.

Una vez finalizado el planteo y pintado de las figuras, arquitecturas y fondo, fueron definidos los detalles y se delinearon las formas. Todas las obras llevan una capa gruesa³⁷ traslúcida amarilla a modo de acabado final, que suponemos ha sido aplicada como barniz.

Resulta interesante ver cómo el artista ha utilizado diferentes técnicas en la composición, como parte de una búsqueda de equilibrio y claridad en el mensaje, y que dan cuenta, además, de una intencionalidad anclada

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Análisis microquímico para detectar la presencia de proteínas o aceites en una muestra. Según el color de la tinción, podrá determinarse el origen y su localización en la muestra.

³⁷ Julieta Ávila Hernández, *op. cit.*

en saberes pictóricos. La elección de los materiales es consecuencia de la experiencia técnica del pintor para lograr los efectos deseados. Sabemos que los trazos aplicados sobre nácar deben ser precisos, seguros y probablemente rápidos para evitar el escurrimiento del color, ya que se trata de un material no poroso. La riqueza estética de la serie está, sin duda, en los materiales escogidos y en la modalidad de aplicación.

La investigación material de las pinturas y los datos documentales sobre el comercio de la época permiten sostener la hipótesis de que las obras fueron realizadas en América mediante el empleo de algunos materiales locales y de otros traídos de Europa y Oriente.

Restauraciones anteriores

Si bien el estado de conservación actual es estable, las pinturas presentan deterioros que responden, en parte, a los materiales utilizados y a las condiciones de conservación que atravesaron en el tiempo. Las obras fueron intervenidas en varias oportunidades, por lo que se observan algunas modificaciones en aspectos estructurales y estéticos.

A lo largo de los años, las pinturas pasaron por diferentes instituciones que, con fines de exhibición, las pusieron en valor, principalmente, con procesos de limpieza.

En 1900, el periódico *El País*³⁸ publicaba:

Actualmente el Director del Museo de Bellas Artes, después de limpiarlas con esmero y de curarlas de la polilla que las había invadido en tanto tiempo de abandono, las ha colocado en su marco propio, diseñado expresamente [...].

En el aspecto estructural, se eliminaron total o parcialmente las bisagras. La madera fue desinfectada y se rellenaron los faltantes, pues el soporte presentaba ataque de insectos xilófagos. Como se menciona en *El País*, se fabricaron marcos dorados para exhibir el conjunto. Fueron retirados en la última intervención, cuando se colocaron refuerzos de madera a modo de sostén para el manipuleo y montaje.

Algunos de los deterioros más notorios son la abrasión y la pérdida de la capa pictórica, especialmente en la zona de los nácares, donde la adhesión entre los materiales es débil por naturaleza. Las sucesivas limpiezas y los efectos irreversibles de los rayos ultravioletas de la luz han colaborado a la alteración y la pérdida del color. Los nácares ausentes fueron restituidos por nuevos. Las piezas fueron cortadas, pulidas y marcadas con un pequeño agujero para su identificación antes de ser adheridas a la tela. Los faltantes fueron nivelados antes de recibir la reintegración pictórica y, finalmente, la capa de barniz protector.

³⁸ Artículo publicado en *El País*, en el año 1900.

ANEXO DE IMÁGENES



Inventario n.º 6331
Las vestimentas llevan incrustaciones de nácar.
Sobre estas, se aplicaron el color, la tinta negra que delinea las formas y la laca amarilla.

Inventario n.º 6320
En la arquitectura, no se aprecian incrustaciones de nácar.



Inventario n.º 6335
Reverso: nudo de la madera y unión de tablas.

Inventario n.º 6335
Líneas de dibujo de las volutas que decoran la cartela.





Inventario n.º 6335
Este detalle muestra la superposición
de delgadas capas de color.

Inventario n.º 6335
Se observa la diferencia de estado
de conservación del color aplicado
sobre el nácar.



Inventario n.º 6320
Detalles de grafismos subyacentes.



Inventario n.º 6335
 Los rostros de algunos personajes recibieron un tratamiento diferente. El trabajo pictórico es más detallado en algunos casos.



Inventario n.º 6339
 Solo los personajes ubicados a la izquierda fueron trabajados con incrustaciones de nácar.

Inventario n.º 6339
 Se observan los diferentes tratamientos pictóricos aplicados en las figuras.



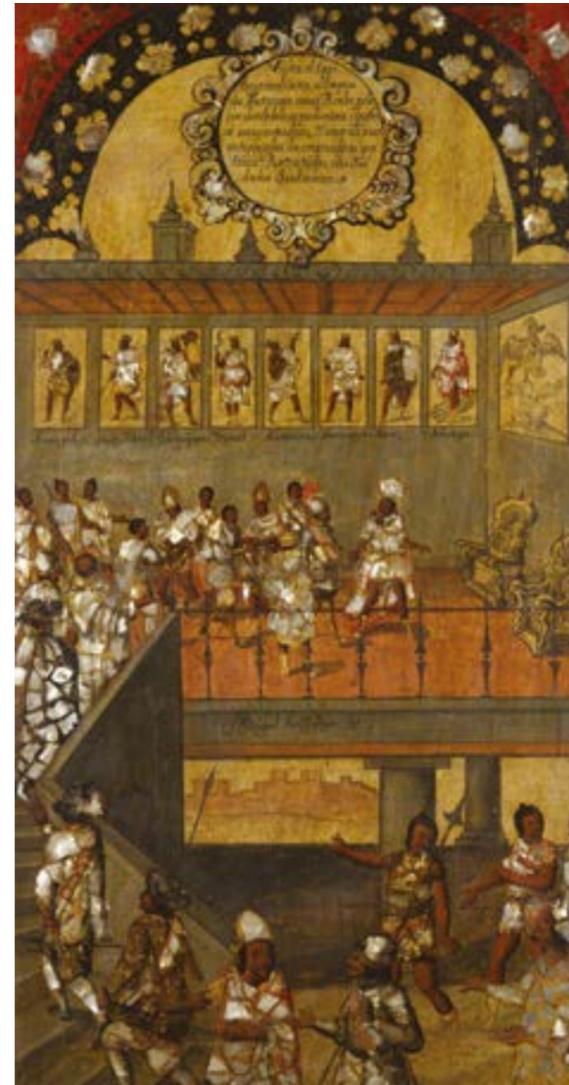
Inventario n.º 6328
 El artista compuso con mayor detalle los rostros de los protagonistas del relato.



Inventario n.º 6337
El follaje fue trabajado con pinceladas traslúcidas.



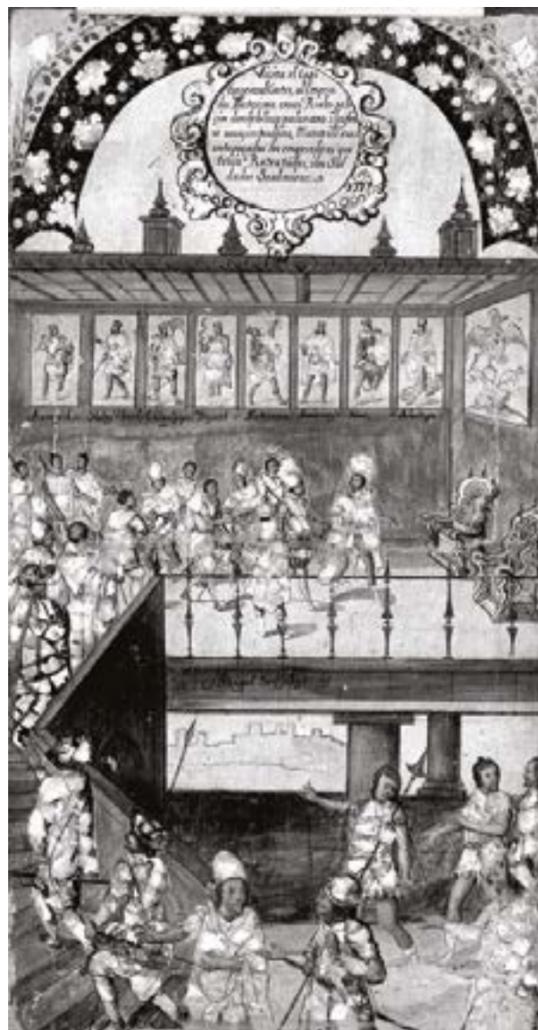
Inventario n.º 6335
Se aprecian las veladuras rojas aplicadas sobre el fondo amarillo en la bandera.



Inventario n.º 6336
En esta obra, figura la firma del artista.

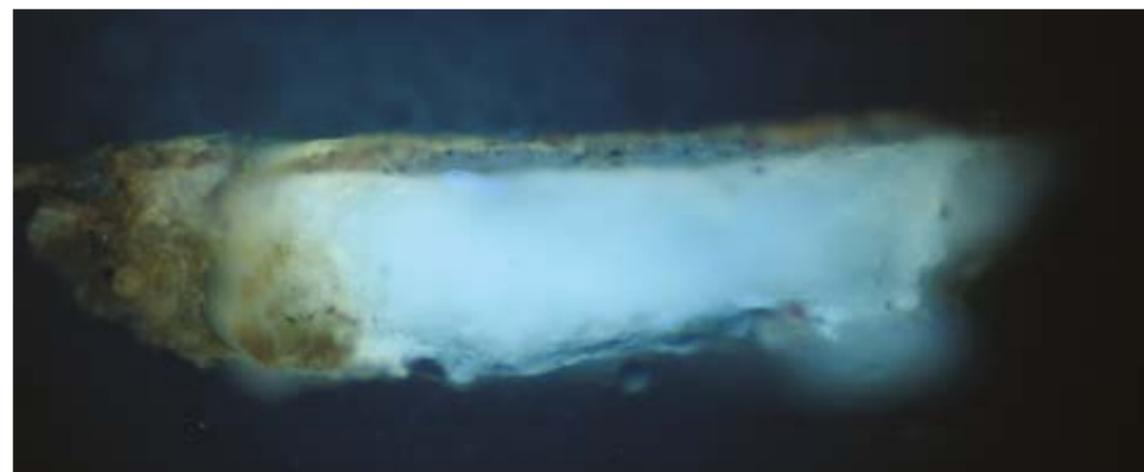
Inventario n.º 6336
Reverso.





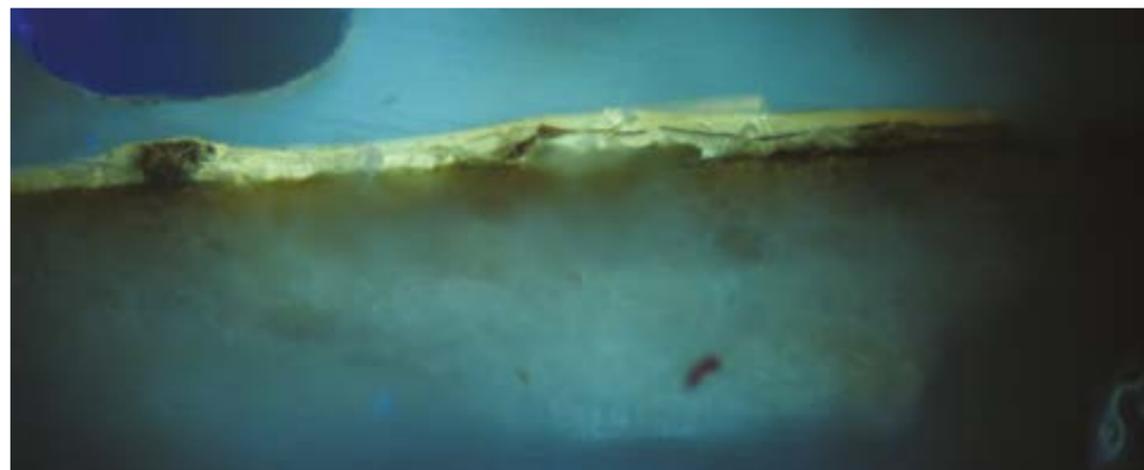
MUESTRAS ESTRATIGRÁFICAS DE LA TABLA XII

Inventario n.º 6336



Piso, color verde

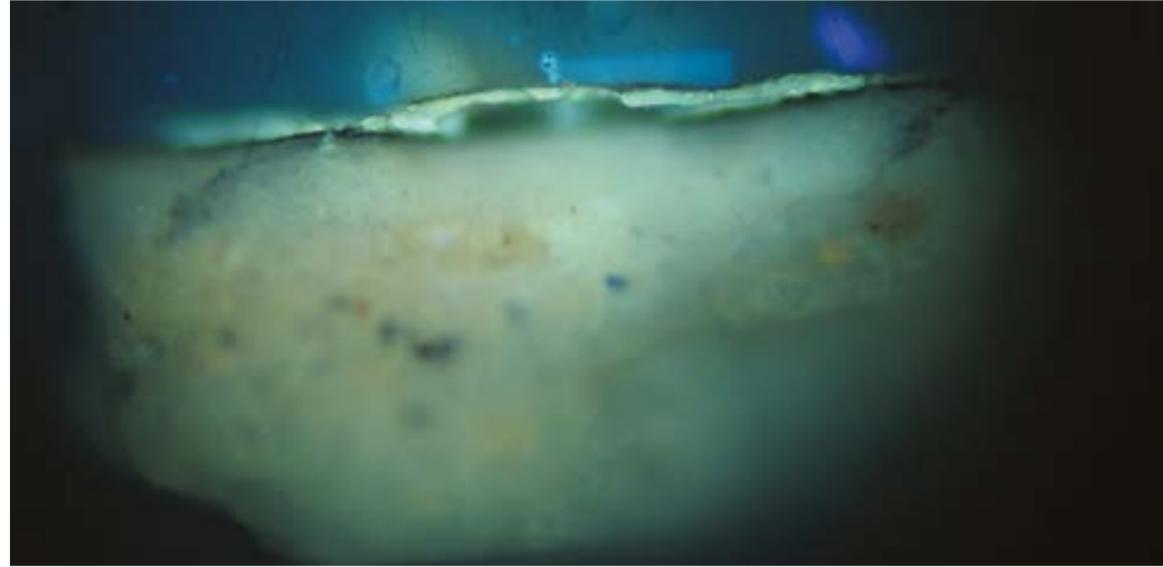
Se observa una capa azul y, por encima, una capa amarilla de laca. La translucidez del amarillo sobre el azul conforma el verde.



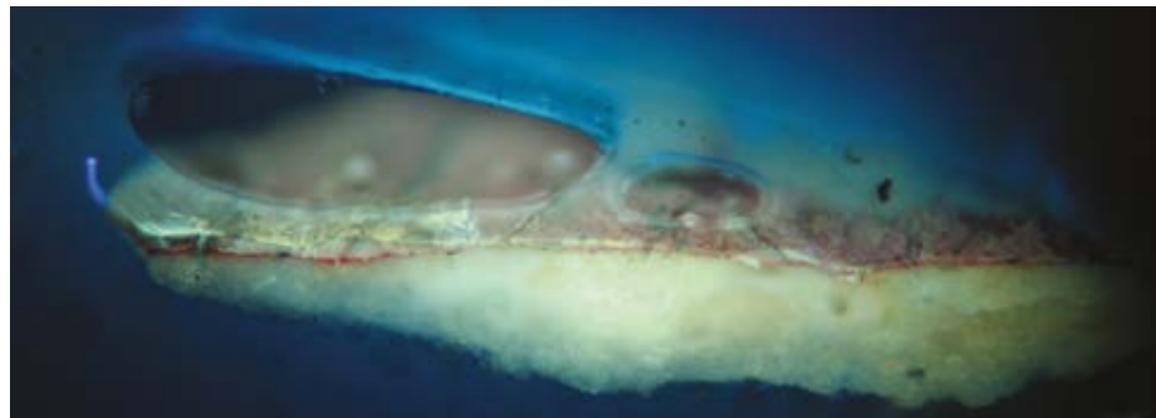
Laca

Sobre el blanco, las delgadas capas de negro corresponden a las líneas negras. Sobre estas, se aprecia la capa amarilla traslúcida de laca.

Inventario n.º 6336
Reflectografía IR
Mosaico de placas radiográficas.



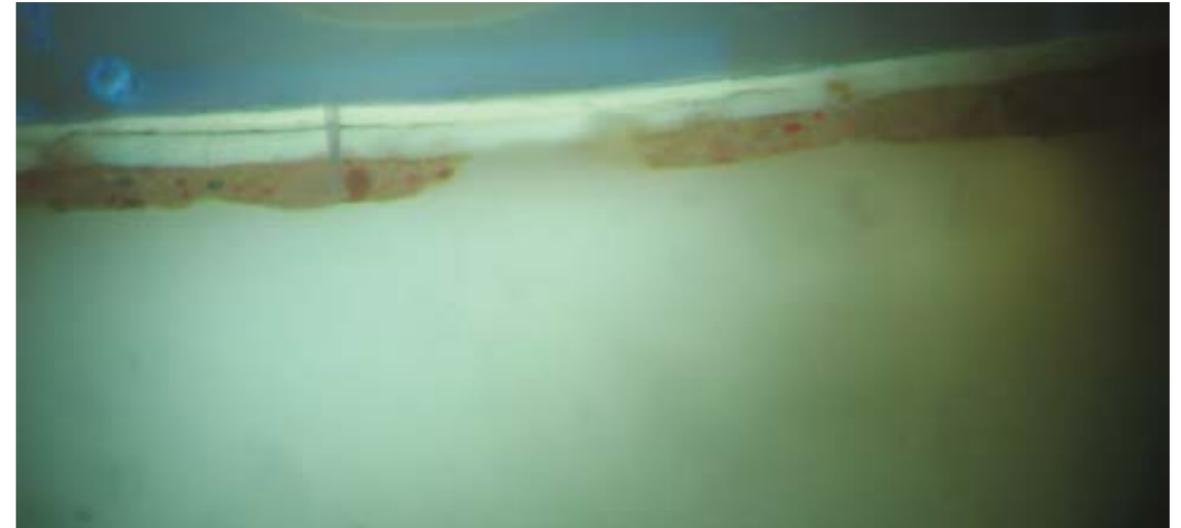
Guarda negra
Sobre la base de preparación, hay una capa de blanco de plomo y, encima, una delgada capa de negro.
Se aprecian detalles de luces entre el negro.



Guarda roja
Lo mismo sucede con el rojo de la guarda.



Laca
La laca orgánica roja fue aplicada sobre el blanco de plomo. Sobre esta, se colocó la laca amarilla.



Muestra de la carnación-brazo.
Se observa la superposición de capas claras sobre la roja. Los análisis por SEM-EDX de los pigmentos de la capa pictórica de la carnación dieron por resultado presencia de bermellón, blanco de plomo, carbonato de calcio y hierro, que podría corresponder a hematita.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Tarea de 10 años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000.
- Bomford, David, Jill Dunkerton, Dillion Gordon y Ashok Roy, *Art in the Making Italian Painting before 1400*, Londres, The National Gallery, 1992.
- Bonanni, Filippo, *Techniques of Chinese lacquer, The classic eighteen-century treatise on Asian varnish* [traducción e introducción de Flavia Perugini], Los Ángeles, The Paul Getty Museum, 2009.
- Buck, Richard, *Stretcher design, A brief preliminary survey*, Oberlin, Ohio, Intermuseum Laboratory, Allen Art Building, 1972.
- Burucúa, José E., *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* [1999], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2010.
- Cennini, Cennino d'Andrea, *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell'Arte"*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1960.
- Diez, Rosa, "Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el S. XVII", en Maquivar, María del Consuelo, *Memoria del coloquio "El arte en tiempos de Juan Correa"*, México, INHA, 1994.
- Gettens, Rutherford y George Stout, *Painting Materials. A short encyclopedia*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1942.
- Obrustsy, Alba E., *Infrared reflectography and NDT technique for image diagnosis*, Río de Janeiro, ENDE-CNEA, junio de 2003.
- Ocaña Ruiz, Sonia I., *Marcos enconchados: autonomía y aparición de formas japonesas en la pintura novohispana*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.
- Ordóñez Goded, Cristina, *De lacas y charoles en España: siglos XVI-XIX*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II, 2016.
- Roy, Ashok, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol. 2, Nueva York, Oxford, National Gallery of Art, Oxford University Press, 1993.
- Schenone, Héctor H., *Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana* [apostilla de José Emilio Burucúa], en *Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, Buenos Aires, Unsam Edita, 1.º de septiembre de 2014.
- Seldes, Alicia, José Emilio Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta Maier y Gonzalo Abad, "Green, red and yellow pigments in South American paintings (1610-1780)", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 41, n° 3, Washington D. C., AIC, otoño-invierno de 2002.
- Siracusano, Gabriela, José Emilio Burucúa y Andrea Jáuregui, "Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas", en *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 1998.
- Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Siracusano, Gabriela, "Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones", en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- The Getty Conservation Institute, *The structural conservation of panel paintings* [simposio en J. Paul Getty Museum], Los Ángeles, The J.P. Getty Trust, 1998.

Agradecimiento
A todo el equipo del Área de Gestión de Colecciones.

Catálogo

Edición

Museo Nacional de Bellas Artes

Textos

Andrés Duprat

Marta Dujovne

Mercedes de las Carreras

Diseño Gráfico

Susana Prieto

Corrección de textos

María Verna

Fotografías

Matías Isari

Posproducción fotográfica

Esteban Benhabib

Ministro de Cultura
Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural
Valeria Roberta González

Museo Nacional de Bellas Artes

Director Ejecutivo
Andrés Duprat

Directora Artística
Mariana Marchesi

Delegado de Gestión Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini, Marcelo Marzoni

Coordinación Artística
Ana Schwartzman

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino,
Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez,
Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés,
Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco,
Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner,
Constanza Di Leo, Carolina Bordón

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo,
Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell,
Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau,
Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain,
Lucio O'Donnell, Pablo Trucco, Federico
Fernández Sanders, Fabián Belmonte,
Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Gustavo
Vázquez Ocampo (exposiciones itinerantes)

Administración, contabilidad y presupuesto
Gustavo Gramis, Gabriela Raña

Asuntos Legales
Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación, Prensa y redes sociales
Bettina Barbieri, Diego Jara,
Mariana Lagos, Esteban Benhabib,
Agustina Fornassier

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos
María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,
Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,
María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis,
Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,
Gabriela Canteros, Candela Gomez, Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem,
Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga,
Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Daniel Larrea, Augusto Monroy, Matías Román

Sistemas
Pablo Engel, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez,
María Rosa Egaña Curutchet,
Santa Vargas, Carlos Cortez

Atención al público
Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Irma Echagüe,
Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana,
Diego González, Oscar Oviedo, Carlos Pérez,
Oscar Ramírez, Martín Vergara, Carla Veiga,
Lorena Ramírez, Camila Malinovsky, Miriam Castillo,
Gabriel Rotela, Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretaria
Josefina María Carlés de Blaquier

Secretario de Relaciones Institucionales
e Internacionales
Eduardo Mallea

Prosecretaria
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Juan Ernesto Cambiaso
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo C. Grüneisen
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Equipo

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad
Coordinador de Educación y Comunidad
Mariano Gilmore

Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte
y cursos complementarios
Susana Smulevici

Directora de la Carrera Breve de Historia
de la Literatura y cursos complementarios
Mariana SándeZ

Programación de actividades educativas para niños
Sol Abango

Asistente de Educación y Comunidad
Mora Colombo

Socios
Coordinadora de Socios
Elena Bruchez

Producción
Marlene Binder Meli

Comunicación
Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual
Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia

Operador técnico y fotografía audiovisual
Juan José Peralta

Realizador audiovisual
Federico Braum

Desarrollo de fondos y cooperación institucional
Belén Arroyo

Administración
Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
María Paz Bereciartua
Laura Mastromarino
Belén Schenfeld

Tienda Amigos del Bellas Artes
Marcelo Arzamendia
Clara María España
Gustavo Merino

Mantenimiento
Gustavo Edgard Fernández
Héctor Monzón
Oscar Rindel

Duprat, Andrés

Los enconchados de la conquista de México : colección Museo Nacional de Bellas Artes / Andrés Duprat ; Marta Dujovne ; Mercedes de las Carreras. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2020.

132 p. ; 30 x 23 cm.

ISBN 978-950-9864-20-7

1. Arte Colonial. I. Dujovne, Marta. II. Carreras, Mercedes de las. III. Título.
CDD 700.74