

Las Indias Occidentales

Procesos de incorporación territorial a
las Monarquías Ibéricas



Óscar Mazín

José Javier Ruiz Ibáñez
Editores

EL COLEGIO DE MÉXICO

LAS INDIAS OCCIDENTALES: PROCESOS DE INCORPORACIÓN
TERRITORIAL A LAS MONARQUÍAS IBÉRICAS (SIGLOS XVI A XVIII)

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

LAS INDIAS OCCIDENTALES:
PROCESOS DE INCORPORACIÓN
TERRITORIAL A LAS MONARQUÍAS IBÉRICAS
(SIGLOS XVI A XVIII)

Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez

Editores



Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las
Monarquías Ibéricas (siglos XVI a XVIII) / Óscar Mazín y José Javier
Ruiz Ibáñez, editores -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México,
Centro de Estudios Históricos ; España : Red Columnaria, 2012.
465 p. ; 22 cm.

ISBN 978-607-462-393-2

1. Monarquía -- España -- Historia -- Siglo XVI. 2. Monarquía --
España -- Historia -- Siglo XVII. 3. Monarquía -- España -- Historia -- Siglo
XVIII. 4. España -- Expansión territorial -- Historia. 5. España -- Colonias
-- Historia -- Siglo XVI. 6. España -- Colonias -- Historia -- Siglo XVII. 7.
España -- Colonias -- Historia -- Siglo XVIII. I. Mazín Gómez, Óscar, ed.
II. Ruiz Ibáñez, José Javier, coed. III. Jornadas de Estudio sobre Historia de
las Monarquías Ibéricas (3)

Primera edición, 2012

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-393-2

Impreso en México

ÍNDICE

<i>Oscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez</i>	
1. Estudio introductorio	7

LA MONARQUÍA ESPAÑOLA. PROCESOS DE INCORPORACIÓN DE LOS DOMINIOS EUROPEOS

<i>Adeline Rucquoi</i>	
2. Tierra y gobierno en la Península Ibérica medieval	43

<i>Xavier Gil Pujol</i>	
3. Integrar un mundo. Dinámicas de agregación y de cohesión en la Monarquía de España	69

<i>José Javier Ruiz Ibáñez</i>	
4. La integración de los Países Bajos en la Monarquía hispánica	109

<i>Gaetano Sabatini</i>	
5. El espacio italiano de la Monarquía: distintos caminos hacia una sola integración	153

LA MONARQUÍA PORTUGUESA. PROCESOS DE INCORPORACIÓN PENINSULAR Y DE LOS DOMINIOS ULTRAMARINOS

<i>Pedro Cardim y Susana Münch Miranda</i>	
6. La expansión de la Corona portuguesa y el estatuto político de los territorios	183

LA MONARQUÍA ESPAÑOLA. PROCESOS DE INCORPORACIÓN
DE LAS INDIAS OCCIDENTALES DE CASTILLA

Bernardo García Martínez

7. Nueva España en el siglo XVI: territorio sin integración,
“reino” imaginario 243

Manfredi Merluzzi

8. Los Andes: la constitución del Perú virreinal 255

Griselda Beatriz Tarragó

9. Espacio, recursos y territorio: la gobernación del
Río de la Plata durante el reinado de Felipe V 281

LA MOVILIDAD Y LA CIRCULACIÓN COMO ARTICULADORAS
DE LAS MONARQUÍAS IBÉRICAS

Marcello Carmagnani

10. La organización de los espacios americanos en
la Monarquía española (siglos XVI a XVIII) 331

Bernd Hausberger

11. La conquista misionera del noroeste
novohispano, 1590-1620 357

Nelly Sigaut

12. La circulación de imágenes en fiestas y ceremonias
y la pintura de Nueva España 389

EPÍLOGO

Thomas Calvo

13. Pisando huellas. El devenir de la soberanía: de conquistas,
rupturas y revoluciones (siglos XVI-XIX) 427

LA CIRCULACIÓN DE IMÁGENES EN FIESTAS Y CEREMONIAS Y LA PINTURA DE NUEVA ESPAÑA

NELLY SIGAUT
El Colegio de Michoacán

Tradición e identidad son conceptos que tienen una profunda raigambre en la historiografía del arte en México. Ambos, sin embargo, han sido analizados de manera tan diversa que en algunas oportunidades parece que dieron lugar a espacios comprensivos opuestos. Sin la pretensión de hacer una revisión exhaustiva de este problema, voy a desarrollar mi aportación, que es considerar a la fiesta como el momento histórico y el espacio social de creación de nuevas tradiciones visuales.

La historiografía de los últimos cuarenta años se ha dedicado a estudiar la fiesta en sus distintas manifestaciones, a mostrar la forma en que la fiesta religiosa medieval tardía salió del ámbito parroquial, minoritario e intimista, para enriquecerse y transformarse hasta componer una liturgia festiva y pública, coordinada por las autoridades municipales que determinaron su recorrido callejero y procesional, el protocolo colectivo, la participación de los estamentos ciudadanos y en algunos casos hasta los elementos decorativos o elaborados programas iconográficos.¹

Esa misma historiografía, junto con nuevas reflexiones sobre el poder y en especial sobre la Monarquía, trató de entender la forma en que el ritual festivo civil —y en especial la fiesta renacentista y el gran despliegue del discurso barroco— constituyó una poderosa red simbólica armada a través de las ciudades, tanto en Europa como en América, por medio de la celebración de los más importantes acontecimientos que afectaron a la casa real y, por lo tanto, circunstanciales e imprevisibles, que se sumaron a los festejos del ciclo litúrgico.

¹ Narbona Vizcaíno, Rafael, “La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI”, pp. 401-419 en *El poder real...* Tomo I, vol. 3.

El estudio de la fiesta barroca hispánica, interpretada como un aluvión donde finalmente todo se reconcilia y se unifica, es una de las posiciones que ha tenido mayor éxito en la producción historiográfica.² Sin embargo, trataré de demostrar que no fue así, que a pesar del ambiente heterogéneo había una clara distinción de receptores en el discurso barroco organizado en torno a la fiesta, así como en los espacios de participación, tanto en los mayores de la ciudad como en los especializados de la procesión, el tablado o las comedias. Esto es, que el discurso de las artes visuales se constituyó en un espacio de intervención simbólica donde se elaboró el referente colonial, creando modelos de interpretación y representación que influyeron, a su vez, sobre la realidad representada al proveer imágenes concretas de los actores sociales del periodo y de sus prácticas e interacciones culturales en distintos niveles, y al exponer las posiciones que esos actores ocuparon en la sociedad de su tiempo.³

TRADICIÓN, ESTILO O ESCUELA

En un estudio de publicación reciente, Concepción García Sáiz lanza una mirada crítica sobre la historiografía de la pintura virreinal,⁴ rescata la formación de una tradición, la relaciona con el concepto de escuela y descarta para la pintura hispanoamericana el uso del término estilo considerado “como un conjunto de constantes formales, que dan unidad a las obras de un periodo o de un artista en concreto, con un orden secuencial, [que] nada aporta al conocimiento de la pintura virreinal ni del arte virreinal en su conjunto”.⁵

² “Siguiendo la estructura aglutinante de fines universalistas del esquema de la fiesta barroca española, el siglo XVII novohispano lo abarcó todo, reconciliando en un complejo festivo profundamente unificador lo antiguo con lo presente, lo mítico y lo bíblico con lo histórico, lo doméstico con lo exótico, lo sagrado con lo profano y hasta populachero”. Solange Alberro, “Imagen y fiesta barroca”, pp. 33-48.

³ Mabel MORAÑA, “Sujetos sociales: poder y representación”, p. 54 en Georges BAUDOT, Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, *Historia de la literatura*, vol. 2, p. 54.

⁴ María Concepción GARCÍA SÁIZ, “La pintura virreinal y la historia del arte”, en María Concepción García Sáiz, Juana GUTIÉRREZ HACES (editoras), *Tradicción, estilo o escuela*, pp. 19-35.

⁵ María Concepción GARCÍA SÁIZ, “La pintura virreinal y la historia del arte”, pp. 19-35.

En el mismo libro, Juana Gutiérrez Haces emprendió una cruzada con profundos tintes nacionalistas, donde con motivo de la revisión de la historiografía del siglo XIX y también la del siglo XX, aunque no hace una referencia explícita de esta última, critica el uso del término tradición y en cambio rescata la “conciencia local sobre la originalidad del quehacer artístico pictórico novohispano.”⁶ Debo aclarar que nunca se define el concepto de conciencia y menos el de conciencia local.

En esta rápida revisión es infaltable la presencia de Rogelio Ruiz Gomar, quien en su estudio sobre el pintor Luis Juárez llega a la conclusión de que el inicio de la tradición de la pintura novohispana es el manierismo.⁷ Ruiz Gomar, gran conocedor de la pintura de este periodo, retomó algunas de estas reflexiones en un trabajo más reciente donde compara la tradición plástica en una dinastía con el objetivo de establecer los rasgos comunes entre sus miembros como consolidación de una tradición.⁸ De este modo, Ruiz Gomar consideró la tradición heredada y la tradición local en el seno de una dinastía de pintores, los Juárez, cuyos miembros cubren más de un siglo de producción plástica.

En este trabajo al que hago referencia, publicado en el año 2004, dedicado a estudiar los conceptos de tradición, estilo o escuela, la mayor parte de los autores participantes no pudimos superar las revisiones historiográficas u observaciones formales para analizar estos conceptos. Es posible que entre éstos, —si pudiéramos extraer alguna conclusión—, el de estilo sea el menos aceptado para el caso americano, mientras que los de escuela y tradición todavía están a discusión.

Por mi parte, me incorporé a este debate en el último tercio del siglo XX, insistiendo sobre la necesidad de revisar el concepto de tradición que, como ya he mencionado, estaba en uso entre los historiadores de arte desde que se organizó esta disciplina en México. Con el transcurso de los años he incorporado algunas reflexiones que son las que voy

⁶ Juana GUTIÉRREZ HACES, “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz, Juana Gutiérrez Haces (editoras), pp. 37-72, p. 41.

⁷ Rogelio RUIZ GOMAR, *El pintor Luis Juárez*, pp. 15-30.

⁸ Rogelio RUIZ GOMAR, “La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez. México” en María Concepción GARCÍA SÁIZ, Juana GUTIÉRREZ HACES (editoras), pp. 151-172.

a exponer después de realizar una recapitulación de algunas ideas que he publicado sobre este tema.⁹

Una síntesis historiográfica me revela como deudora de Jonathan Brown y J. H. Elliott,¹⁰ quienes con sus formas de ver el mundo y el arte trasatlánticos iniciaron una influencia sobre mi trabajo que se continúa ahora en un diálogo vivo y constante con Óscar Mazín sobre el mundo hispánico, entendido como un conjunto estructurado a partir de la Monarquía hispánica como eje rector. Un conjunto de reinos que formaban lo que Elliott reconoció como una “monarquía compuesta”, organizada a partir del concepto fundamental de *aeque principaliter* y de una serie de corporaciones que fueron creciendo con el tiempo con el objetivo de lograr una mayor eficacia en la complicada organización del gobierno de los reinos peninsulares y de los territorios que componían la Monarquía hispánica bajo diversos estatutos jurídicos y tradiciones.

Un ejemplo de esto último puede ser el número creciente de los Consejos en el aparato monárquico, pues aunque desde finales del siglo XIV ya funcionaba un Consejo real, la lejana y compleja conformación de los nuevos territorios de la Monarquía dio lugar a su multiplicación con el objetivo de facilitar el gobierno y la administración a distancia. Además del Consejo de Estado y del Consejo de Castilla se erigieron: el de Aragón (1494), el de las Indias (1524), el de Italia (1561), el de Portugal (1581) y el de Flandes (1627).¹¹

Nueva España se consideraba “territorio de conquista” según la descripción del conde-duque de Olivares en el *Gran Memorial* de 1624,¹² situación que se sintetizaba con el título de “las Indias de Castilla”. Si bien el estatuto jurídico de origen era el de reino de conquista y por lo tanto accesorio de Castilla, las prácticas políticas y las tradiciones locales permitieron a los distintos grupos establecer dinámicas que respondían a sus propios intereses –en particular en el periodo comprendido desde 1620 hasta 1660– y no necesariamente a los de la Corona. Para conocer y explicar la complejidad de este último proceso, el simple esta-

⁹ Nelly SIGAUT, *José Juárez...* y Nelly SIGAUT, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción GARCÍA SÁIZ, Juana GUTIÉRREZ HACES (editoras), pp. 207-253.

¹⁰ J.H. ELLIOTT, *La España Imperial 1469-1716*. y *España y su mundo 1500-1700*.

¹¹ Óscar MAZÍN, Nelly SIGAUT, “La Nueva España...”

¹² J.H. ELLIOTT, *El conde duque...*, pp. 213-237.

tuto jurídico de “reino” resulta insuficiente. De hecho, todos los reinos de la Monarquía tendieron a equipararse entre sí en cuanto a prerrogativas e inmunidades. Tanto en la Nueva España como en el Perú se llegaron a aducir argumentos según los cuales ambos reinos se habían *agregado* voluntariamente a la Corona en continuidad con una supuesta “cesión de soberanía” por parte de los antiguos monarcas autóctonos de México y del Cuzco. El principio de *agregación* fue ganando terreno sobre el *accesorio*.¹³

¿De qué manera estos argumentos que parecen responder de manera específica a problemas históricos, pueden relacionarse con el arte? En la pintura novohispana hubo un proceso de tensión entre la tradición y una multiplicidad de factores que conformaban la vida política y cultural de Nueva España. En el caso de la pintura del siglo xvii español, Jonathan Brown propuso ponerla en relación con otras regiones europeas, en especial Italia y Flandes, algunos de cuyos territorios formaban parte de la Monarquía española.¹⁴ Además, Brown insistió sobre el viejo prejuicio artístico de la cultura occidental según el cual

en pro de la novedad y de la exclusividad, ha habido tendencia a descuidar el análisis de las influencias y del intercambio artísticos.[...]La importancia de la invención es innegable, pero en la historia del arte europeo existe otro elemento, ignorado en muchas ocasiones, que hace referencia al modo en que las nuevas ideas se adaptan y se propagan.[...]El estudio de *la dinámica de la interacción cultural* permite asimismo discernir de qué manera obras pertenecientes a un periodo y a un lugar determinado adquieren una identidad común.¹⁵

Un ejemplo contemporáneo me permite ejemplificar la propuesta de Brown. En el Museo del Prado, en Madrid, se inauguró el 20 de noviembre de 2007 la exposición “Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro”, cuyo comisario fue Javier Portús. Allí, *La fragua de Vulcano* y *El triunfo de Baco* aparecieron rodeadas de distintas obras de los pintores activos en Roma en el momento de la llegada de Velázquez, pintores a quienes trató y cuya pintura vio. Ade-

¹³ Óscar MAZÍN y Nelly SIGAUT, “La Nueva España:...”

¹⁴ Jonathan BROWN, *El siglo de oro*, p. viii.

¹⁵ Jonathan BROWN, *El siglo de oro*.

más, junto a *La Venus del espejo*, una de las obras más reconocidas de Velázquez que pertenece a la National Gallery de Londres, se colocó a la Venus de Tiziano que formó parte de las colecciones reales y que el pintor de cámara del rey no pudo desconocer. Como una propuesta novedosa, Portús puso junto a las obras maestras velazqueñas, como el *Cristo en la cruz*, esculturas de Gregorio Fernández y de Martínez Montañés. Además, ubicó en una sala del Prado, a ambos lados de *La coronación de la virgen*, obra emblemática de Velázquez, dos pinturas del italiano Alessandro Turchi, tal como estaban colocadas en la capilla real. Éstas formaron parte de una serie de nueve sobre las Fiestas de la Virgen, son obras de menor calidad que quedaron totalmente expuestas junto a la magistral del sevillano. Es obvio que la propuesta de Portús supera el conocido círculo de argumentos que giran en torno a la copia, la influencia, la emulación, el prestigio del modelo, entre tantos otros paradigmas. Por una parte, remite de manera directa a la dinámica de interacción en los vastos dominios de la Monarquía española que los convierte, tal como propuse hace unos años en “espacios culturales interactuantes”.¹⁶ Por otra, se relaciona con lo que he denominado “capital visual”¹⁷ y remite a la acumulación de referencias visuales en un determinado lugar, villa o ciudad, que un pintor (por hablar solamente de la pintura) podía tener a su alcance tanto durante el proceso de formación como en el desarrollo de su carrera. Velázquez no se puede pensar sin Sevilla y Pacheco, pero tampoco sin Rubens y Tiziano, las colecciones reales o los viajes a Italia, en especial a Roma, la *urbs* católica, el centro del mundo católico en el siglo XVII. Pero también, como demostró Portús, con una serie de pintores menores que influyeron sobre su pintura tanto en Roma como en la corte y por diferentes motivos.

¿Modifica el tipo y la cantidad de capital visual acumulado el resultado de la producción artística? ¿La importancia del capital visual acumulado es constante en las ciudades, las capitales, los centros con mayor producción y mayor acumulación? Las respuestas son controvertidas. Por una parte, en un interesante artículo que trata de debatir la pertinencia del par centro-periferia para explicar algunos de estos problemas, se demuestra que en una pequeña ciudad del norte de Italia, Arezzo, a

¹⁶ Nelly SIGAUT, *José Juárez ...*, pp. 67-77.

¹⁷ Véase Nelly SIGAUT, “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”, en *La Fiesta cívica ...*, pp. 123-134.

principios del siglo XVI se contrató a un artista de la corte papal, Marcillat, para hacer los vitrales de la catedral. Los patronos de Marcillat en Arezzo, lejos de una “fe en la fórmula” y de apoyarse en «dinastías locales», hicieron a un lado la tradición en favor de la innovación, y aunque Marcillat estuvo sujeto a cláusulas de «modo y forma» en sus contratos, no se le pidió imitar el estilo retardatario, sino el más moderno en Italia. Lejos de tolerar a un individuo pasado de moda que no podía tener éxito en el centro, los patronos de Arezzo hicieron un esfuerzo extraordinario para atraer a un artista que exportaba el arte de la Roma Leonina a la periferia. Como conclusión, Tom Henry, autor del artículo al que me refiero, asegura que el modelo centro-periferia es inútil para la historia del arte porque no puede considerar a Arezzo como un centro artístico en sí mismo.¹⁸

Concepción García Sáiz se refiere al mismo asunto cuando recoge las observaciones que S.J. Freedberg hizo sobre un pintor a quien describió como “alguien ligado a enclaves provincianos antes que a la metrópolis”, con obra marcada por “el dramatismo pueblerino” propio de una “vena provinciana y popular”, que se ajusta a “una sensibilidad religiosa, simple y más bien torpe”, reflejo de “una sencillez formal casi prístina y una literalidad expresiva arcaica”. El pintor de quien se hacen estas observaciones, Lorenzo Lotto, activo en el norte de Italia cuando el centro de las innovaciones era Venecia y por lo tanto el modelo de referencia era Tiziano, frente a quien no solamente Lotto sino gran número de pintores parecen “pintamonas”,¹⁹ concluye la citada autora.

Pero es cierto que las realidades de la morfología política de la península itálica ofrecen un panorama muy particular, caracterizado de igual manera que en el arte por el policentrismo, con la presencia de una corte papal que coexistía con las posesiones españolas convertidas en virreinos, una diversidad de unidades políticas donde las cortes pugnaban entre sí por lograr atraer a los más reconocidos artistas para que participaran en los proyectos de sus patronos o, como sabemos en algunos casos, simplemente para exhibir su mecenazgo.

El caso de la Monarquía hispánica es diferente, pues la centralidad de la corte hizo que Valladolid, Toledo y Madrid tuvieran momentos

¹⁸ Tom HENRY, “Centro e Periferia”... pp. 55-85.

¹⁹ María Concepción GARCÍA SÁIZ, “La pintura virreinal...”, p. 22, basado en FREEDBERG S. J., *Pintura en Italia...*

de florecimiento artístico sin igual, que disminuía de manera dramática con el traslado del monarca y su grupo de cortesanos. Tengo que citar nuevamente a Concepción García Sáiz, quien a su vez nos pone frente a un contundente Fernando Marías:

No pretendamos, como demasiado frecuentemente acontece, que España fuera Italia, o, por el contrario, que no lo fuera en absoluto. Toledo o Sevilla, que pretendieron ser Nuevas Romas, ni podían serlo ni lo fueron. Ni Zaragoza era Florencia, ni Valencia Venecia. Ni Felipe II Julio II, ni un mercader aragonés o de Medina del Campo o Medina de Rioseco, Agostino Chigi, ni cualquiera de nuestros nobles, ni el más culto de ellos, Lorenzo el Magnífico.²⁰

La comparación entre España e Italia y los estilos políticos de ambas entidades, lleva a pensar en sus diferentes manifestaciones artísticas y en un modelo explicativo basado sobre la existencia de una relación centro-periferias y un modelo policéntrico. El centro o centros artísticos son aquellos sitios en donde florece la innovación en el peculiar contexto de artistas y patronos emprendedores, capaces y competitivos. La periferia, en cambio, se caracteriza por tener una fe en la fórmula que modera la innovación; por el fenómeno de las dinastías de artistas locales sojuzgadas por un patronazgo que impide la innovación y por la presencia de un flujo de artistas procedentes de los centros, donde no pudieron hacer frente a la rapidez de los cambios estilísticos, y otro grupo de aventureros que buscaron enriquecerse con sus pinceles, como otros con la plata o el comercio. Según este modelo, las selecciones artísticas del patrono provincial están caracterizadas por manifestar una subordinación cultural al centro.

El modelo centro-periferia, como todo modelo teórico, es referencial y expone su riqueza, pobreza, fortalezas y debilidades en la aplicación sobre el objeto de estudio. En el caso del mundo hispánico, hay que tener en cuenta que los espacios de la Monarquía eran interactuantes, que la relación centro periferia no era unidireccional y que una de sus características es que un centro a la vez puede ser periferia en relación con otros espacios. En el caso de la metrópoli, esa relación se estable-

²⁰ María Concepción GARCÍA SÁIZ..., "La pintura virreinal...", p. 23, basado en Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVII...*

ció entre la corte de Madrid del poderoso reino de Castilla y los demás reinos de la Monarquía católica; y en el caso de la Nueva España, entre Sevilla y la ciudad de México, sin olvidar que en Sevilla coexistían varias realidades que daban a su perfil una gran peculiaridad.

Por una parte, la construcción de la catedral en Sevilla atrajo y formó un nutrido grupo de artesanos, escultores, pintores, entalladores, doradores que trabajaron a las órdenes del cabildo y arzobispo, quienes a su vez se convirtieron en un grupo que demandaba objetos litúrgicos, donde se concentraba gran parte del trabajo artístico en esos siglos. El fenómeno de la incorporación de las Indias a la geografía política castellana y el intercambio comercial consecuente, junto con la navegación, generaron la presencia de corporaciones de comerciantes de distintos lugares de la Monarquía que consumían y enviaban a América toda clase de artículos, entre ellos, objetos suntuarios y artísticos de cuya calidad constante me atrevo a dudar.

Jesús Palomero Páramo dedicó un estudio a los marchantes de la Carrera de Indias, donde muestra el éxito que tuvo la imagen del Niño Dios a la que se conoció también como el Niño Montañés (por la que hiciera el célebre escultor Juan Martínez Montañés), así como el Niño Sevillano. Palomero pudo documentar gran cantidad de imágenes de Niños que se enviaban a Nueva España, donde funcionaban tanto en los altares catedralicios, como en los conventuales (femeninos y masculinos) y también domésticos. Sin embargo, el precio de las producciones montañesinas, así como su elevada demanda, produjo un fenómeno de envergadura para el arte novohispano.²¹ En la primera década del siglo XVII, el flamenco Diego de Oliver se encargó de abaratar el precio de estos Niños mandándolos a hacer de plomo y en serie. En un procedimiento que da pavor por lo actual que resulta, le pidió al criado de un noble que le prestara una imagen del Niño original de Martínez Montañés, la tuvo durante un mes, la copió y así comenzó su gran negocio. Cuando la clientela americana (en un caso paradigmático de modificación de modelos a partir de la presión del mercado) le pidió que aumentara el tamaño a una vara (aproximadamente 85 cms.), le encargó a Juan de Mesa, notable discípulo de Montañés, que hiciera

²¹ Jesús PALOMERO PÁRAMO, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*.

un boceto de barro. El mercader fue uno de los capitanes de las naves de la Carrera de Indias y en 1619 embarcó para Nueva España veintiséis imágenes de Niños Jesús.

En el ámbito artístico, la relación entre ambos centros llega a establecer con claridad dos etapas: desde el siglo xvi México es receptor de las modalidades plásticas que llegan de Sevilla, involucrada en principio en el estilo hispano flamenco, con el que se mezcló luego el manierismo escurialense procedente de Castilla y el influjo directo de algunos pintores sevillanos que trabajaron en Italia, como Luis de Vargas. Estos cambios comenzaron a acelerarse después de la segunda década del siglo xvii y se interrumpieron con la gran crisis de 1640, cuando Portugal y Cataluña se separaron del resto de la Monarquía:

En efecto, 1640 había señalado, de hecho, la disolución del sistema económico y político del que la monarquía había dependido durante tanto tiempo. Había asistido a la dislocación y a la decadencia del sistema comercial sevillano que había dado a la Corona española plata y crédito, y también a la disgregación de la organización política de la península española, heredada de los Reyes Católicos y transmitida intacta por Felipe II a sus descendientes.²²

Esta relación porosa —adjetivo que tipifica a las fronteras— entre el centro y las periferias tenía su propio tiempo, un ritmo susceptible de cambios, interrupciones y aceleraciones que respondía en muchas oportunidades a factores exógenos. Un ejemplo fascinante de este tipo de “tempo” es el que brinda Óscar Mazín cuando dibuja las justificadas ansiedades de los gestores de las causas de las catedrales americanas ante la corte de Madrid, después de más de año y medio de no tener una correspondencia fluida con sus patronos.²³ Mazín nos presenta a personajes desesperados por la incomunicación debido a las flotas capturadas; cartas que insisten en lograr respuestas para preguntas que nunca llegaron; diálogos interrumpidos y difíciles debido a la compleja circulación atlántica, mundo en guerra, mar en peligro.

La segunda etapa de relación entre México y Sevilla se establece a partir de un modelo diferente: una parte de los pintores sevillanos y sus

²² J.H. ELLIOTT, *La España Imperial*, pp. 378-379.

²³ Óscar MAZÍN, *Gestores de la Real Justicia...*

talleres adaptan su producción al mercado americano, que aparece como una alternativa económica ante la crisis local, según se demostró con el caso paradigmático de Juan de Luzón²⁴ y que se ha incrementado con los llamados “pintores de feria”, mientras que el otro grupo encabezado por Murillo y Valdés Leal lanza al barroco sevillano, en una de sus vertientes, a las dramáticas reflexiones sobre la muerte y la hambruna derivadas de la peste que había arrasado a la ciudad.

El *impasse* en el ritmo de relación con la metrópoli y las terribles circunstancias locales derivadas de la gran inundación de la ciudad de México, entre 1629 y 1634, marcan un momento fundamental caracterizado por la tensión en la naciente *tradición local*. Entiendo por tradición «una manera de pensar, de hacer o de actuar, que es una herencia del pasado»²⁵ con la que nos relacionamos de una manera compleja debido a que el presentismo ha impedido lograr una revisión crítica sobre el valor del prestigio moral del pasado. Es casi una consecuencia que en las ciencias sociales esté casi extinguido como argumento intelectual reconocer el poder normativo de una práctica pasada. Sin embargo, no solamente lo tiene sino que es fácilmente reconocible por la mirada. El concepto de “tradición artística local” rebasa los límites imprecisos y discutibles del concepto de estilo, porque se relaciona con mayor sutileza con el complejo fenómeno de la producción artística.²⁶ Complejidad que aumenta si se considera la coincidencia de dos tradiciones: por un lado, la plástica, donde se conjugan los elementos materiales constructivos y hablo de espacio, luz, color, dibujo, y por otra parte la tradición de visualización religiosa que se integra a una cadena temporal. La tradición tiene un patrimonio original —que para este tema es el sistema icónico católico— que no es inmutable, sino que responde a distintos estímulos y obstáculos en la constante adecuación y lucha con su entorno.²⁷

²⁴ Duncan KINKEAD, “The artistic trade...”, pp. 73-101.

²⁵ Edward SHILS, *Tradition*, p. 7 y ss.

²⁶ Como ha escrito Jan BIALOSTOCKI, “El rechazar la idea de estilo, concebido como una unidad coherente y *necesaria* de todos los productos y expresiones de una época, no nos obliga a dejar la búsqueda de conjuntos de objetos similares, ni de aquellas características que los hacen partícipes del mismo conjunto, ni tampoco de asociarlos con las teorías que los sitúan en determinado contexto”, “Maniera y Antimaniera”, pp. 13-31.

²⁷ Carlos HERREJÓN PEREDO, “Tradición. Esbozo...”, pp. 135-149.

1. EL FENÓMENO DE LA FIESTA Y LAS TRADICIONES VISUALES

Cuando hablo de una tradición artística local no me refiero entonces a un sistema preservado en la inmovilidad, sino a la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión que se dan en el *continuum* de la historia. Pero al mismo tiempo se hace indispensable establecer los factores de cambio de la tradición, tanto endógenos como exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico: el patronazgo; la relación clientelar; la normatividad eclesiástica; los repertorios grabados; los viajes; la frecuentación de otros talleres; la llegada de un pintor extranjero; la formación con un maestro talentoso —o mediocre—; las relaciones del obrador; la personalidad del pintor; el estudio y conocimiento de un tratado; la situación económica regional y global; la ritualidad festiva, por mencionar algunos de los que permitirían entender mejor el mundo de las imágenes.

La sensibilidad de la tradición local, así como la capacidad didáctica de las fiestas y las procesiones, debido al capital visual que lograron acumular, las convirtieron en herramientas privilegiadas para activar la devoción, pero la fiesta también es un especial sitio de observación para tratar de entender este complejo proceso de conformación de una identidad artística. En el campo de la fiesta fue donde se manifestaron compromisos y disidencias, al mismo tiempo que se promovía la articulación de expresiones culturales renovadoras por medio de las invenciones, la música, las comedias o representaciones, las danzas y mascaradas. Ese potencial simbólico me parece de gran importancia para llegar a comprender la formación de los sistemas visuales en un territorio de conquista.

Considero que algunas de las más vivas imágenes que desde mediados del siglo XVII comenzaron a representarse en escenas históricas sobre la conquista de México, además de las deudas con las fuentes escritas, tienen un referente visual en dos de las grandes celebraciones americanas: las entradas y el paseo del estandarte real. En América las entradas reales fueron reemplazadas por las del virrey; se organizaban regocijos por las victorias militares, aunque la noticia llegara mucho después; se celebraba el nacimiento de los primogénitos, que aseguraba la continuidad de la dinastía y por lo tanto la estabilidad del reino; la llegada de la flota se anunciaba y festejaba, así como la llegada del caballero que

anunciaba el arribo a buen puerto de la nao de China, hechos que aseguraban la vida económica de la región y, finalmente, la celebración por la conquista de la ciudad de México que festejaba la legítima anexión de estos territorios a la Monarquía hispánica.

La fiesta, como una nueva fórmula de sociabilidad, conjugó un aparato de ceremonia de procedencia mixta, donde el poder se mostraba ante la comunidad y “trataba de reproducir simbólicamente y materialmente a la colectividad para reafirmar los fundamentos de su legitimación”.²⁸ En ese contexto, así como se reproducían los juegos de origen caballeresco, también se incorporaron escenas propias de la historia local, cuyo pasaje favorito fue la conquista de México y el encuentro de Cortés y Moctezuma.²⁹ (fig. 1) La presencia indígena en la fiesta profana no tuvo los mismos problemas con los que se enfrentó en las religiosas, en particular en los primeros años del siglo XVI y por lo menos hasta la celebración del Segundo Concilio Provincial Mexicano (1565).

En el sistema de representación que se puso en construcción en Nueva España, la figura del rey fue quizá una de las más polifacéticas. Antes que la presencia del virrey, que ocupó el lugar político rector en el sistema de gobierno de las Indias de Castilla, la presencia regia se manifestaba por medio del estandarte o Real Pendón. Insignia militar por excelencia que permitía que los distintos cuerpos se identificaran en el fragor de la batalla, el estandarte fue utilizado por Hernán Cortés para dirigir a sus huestes en la conquista de México. Algunas crónicas describen el estandarte de Cortés, que llevaba una imagen de María coronada por un lado y las armas de Castilla y León por el otro. Otros autores afirman que sólo llevaba una cruz, signo con el cual vencerían y que se perdió cuando Cortés y sus secuaces tuvieron que escapar de la ciudad durante la llamada Noche Triste.

Una interpretación relativamente reciente demuestra que en la sección VIII del Códice de Tlatelolco, producido alrededor de 1562, se encuentran las pictografías más antiguas que dan cuenta de una ceremonia y de la presencia del real estandarte en relación con una ceremonia de jura. (fig. 2) La organización en cuatro planos horizontales forma una gran escena en que la falta de perspectiva se resolvió con la representación de los personajes en hileras escalonadas. Al parecer, en

²⁸ Rafael NARBONA VIZCAÍNO, “La fiesta cívica”, p. 403.

²⁹ Véase Jaime CUADRIELLO, *Los pinceles...*

la sección se registró la ceremonia de la jura a Felipe II, efectuada en 1557. La composición de los elementos gráficos en juego imprime al conjunto la magnificencia de un acto público de gran solemnidad. En el acta del cabildo del 6 de junio de 1557, se hace relación del festejo y de los personajes asistentes: el virrey don Luis de Velasco, oidores de la Audiencia, con numerosos funcionarios novohispanos, el arzobispo fray Alonso de Montúfar y eclesiásticos del clero regular y secular, el alférez real que portó la divisa real y los caciques indígenas de Tlatelolco, México-Tenochtitlan, Tacuba y Tezcoco. También se hace relación de los mitotes y regocijos con que los indígenas culminaron la fiesta. Además se identifica el estandarte de Felipe II con el emblema del águila rampante, sustituyendo al águila bicéfala del emperador, la construcción de un catafalco de madera frente a la iglesia mayor para instalar a las autoridades que presidieran el acto, y la concesión a los indios del permiso para celebrar sus regocijos y mitotes, o cantos y danzas ceremoniales.³⁰

Si bien “la primera relación completa del “Paseo del Pendón” se publicó en latín en 1579, como parte de una amplia narración hecha por fray Diego Valadés en su *Retórica cristiana*, en la que se comentaba la llegada de los primeros religiosos a la ciudad”³¹, las actas del cabildo de la ciudad de México nos permiten revivir la sesión efectuada el 31 de julio de 1528. Los miembros del cabildo de la ciudad decidieron que se celebrarían con corridas de toros y juegos de cañas las fiestas de San Juan, Santiago y San Hipólito y “Nuestra Señora de Agosto...e que todos cabalguen los que tovieran bestias”. En 1540 los regidores mandaron hacer otro pendón con las armas de la ciudad,³² en cuya orladura se puso un versículo muy expresivo del primer libro de Macabeos: “*Non in multitudine consistit victoria, sed in voluntate Dei*”, (I Macabeos, 3, 19) “en la guerra la victoria no depende de la muchedumbre del ejército, sino de la fuerza que viene del Cielo”. A pesar de que el asunto de la hechura del nuevo estandarte corresponde a 1540, cuando ya habían pasado los primeros años de incertidumbre, la cita bíblica seleccionada habla del estado de ánimo de los españoles. Todavía se sentían pocos frente a la mayoría indígena, la memoria de los miles de

³⁰ Perla VALLE PÉREZ, “La sección VIII del Códice... p. 33, en NOGUEZ, *De Tlacuilos...*

³¹ Hugo Hernán RAMÍREZ, *Fiesta, Espectáculo y Teatralidad*, p. 97.

³² *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro 4, pp. 95-96.

muertos de uno y otro bando aún estaba fresca, pero estaban fortalecidos por la posesión de la verdad, el conocimiento de Dios y de la única y verdadera religión que podía revertir cualquier superioridad numérica. Un providencialismo que sin duda marcó a fuego los primeros años de la presencia española en América.

Desde 1529 quedó establecido el ceremonial de la fiesta del Paseo del Pendón, que consistía en honrar a san Hipólito porque en su día se conquistó la ciudad de México, con dos días –12 y 13 de agosto– de ir y venir en procesión y a caballo desde las Casas del Cabildo hacia la iglesia de San Hipólito, vísperas solemnes, misa mayor y de ahí se regresaba el Pendón a caballo al cabildo, donde se guardaba todo el año. Las cuentas también nos indican que iba acompañado por trompetas y posiblemente chirimías. Al siguiente año el cabildo elegía a alguien para cumplir con el lucido Paseo que corría a cargo de la ciudad, aunque gran parte de los gastos eran soportados por el alférez real en quien recaía el cargo de la fiesta. En muchos casos las fuentes comprueban que los regidores recurrían a muchas estrategias para evadir la responsabilidad (esto es, hacerse cargo de los gastos). Tal el caso del alférez Francisco Velázquez de Coronado, quien en 1545 se quedó fuera de la ciudad más tiempo de lo que correspondía para evitar acudir a la responsabilidad de los expendios festivos.³³ Si bien durante los años iniciales de gobierno español, la posición del alférez real era un cargo de prestigio que todo el mundo anhelaba, ya veremos que algunas de las cargas que conllevaba comenzaron a hacerlo incómodo desde el último tercio del siglo XVI.³⁴ En qué consistían los gastos que apremiaban tanto al decaído y obligado alférez: además de que debía presentarse ricamente ataviado, tanto él como su cabalgadura y su familia, tenía que hacer frente a las corridas de toros, los juegos de cañas, el juego de la sortija, las escaramuzas, juegos de origen caballeresco que en algunos reinos peninsulares, como Aragón, estuvieron asociados a los regocijos urbanos ofrecidos al soberano desde los primeros años del siglo XIII.³⁵

³³ *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro 4, pp. 95-96.

³⁴ Y esto a pesar de que el ayuntamiento otorgaba 25 pesos de ayuda al organizador, después de 1560 se aumentó a 100 y en 1584 se pidió que creciera a 500 pesos, aunque durante todo el siglo XVII se mantuvo en 200. *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro II, p. 264 y Libro VIII, pp. 697-698.

³⁵ FRANCESC MASSIP BONET, "Imagen y espectáculo del poder real, pp. 373-386, *El poder real...*, Tomo I, vol. 3.

Se agregaban las mascaradas, las luminarias, la salida de cuadrillas, además de la invitación a una tremenda comida a los asistentes a la fiesta. Hay que recordar que después de 1548, Carlos V había decidido adoptar oficialmente la etiqueta borgoñona, dentro de la cual uno de los capítulos más importantes estaba reservado a la comida. “En las cortes renacentistas el banquete era un instrumento político, era un espectáculo del poder en que el propósito de la cuidadosa puesta en escena era impresionar por la pompa y la magnificencia. Como imagen del poder era importante el lujo y la abundancia”.³⁶ Aunque con los riesgos que esto conllevaba: en la fiesta de 1614 en la nobilísima ciudad de México, se sirvió una colación a los invitados de honor, virrey, real audiencia y regidores, “y aunque se tuvo el cuidado posible con la plata, faltó una fuente que pesó 90 pesos”.³⁷

Debido a las cargas que acabo de describir, el cargo de alférez debía imponerse, como sucedió en 1604 cuando don Francisco Escudero fue invitado a sacar el pabellón de la ciudad y como se rehusara, los miembros del ayuntamiento le indicaron que “antes se le había enviado una carta extraoficial con esa notificación, ahora es con carácter de obligatorio”.³⁸ Del prestigio a la obligación...

Sin embargo, los gastos de la fiesta que ascendieron de 4 a 6 mil pesos de oro común a lo largo del siglo XVII, no sólo dependían del alférez, sino de la autorización que daba el virrey de echar mano de la sisa del vino y de los propios de la ciudad. La deuda de esta fiesta se sumaba a la que causaban otras, debido a lo cual la ciudad de México terminó el siglo XVII extenuada económicamente, esto es, con una deuda crónica sobre los impuestos que se debían devolver a las arcas reales. Este endeudamiento obligó a la ciudad a encontrar una solución que en parte consistía en alquilar los tablados para la participación en la fiesta.³⁹ El espacio que cada corporación ocupaba o pretendía ocupar en los tablados, formaba parte de esa brecha sutil que separaba al escándalo de la vía de paz.

Además, y como es lógico, desde los primeros años de fundación de la fiesta del Paseo del Pendón, cuando Nueva España estaba gover-

³⁶ María de los Ángeles PÉREZ SAMPER, “La mesa del rey...”, p. 439, en *El poder real ...*, Tomo I, vol. 3, pp. 434-449.

³⁷ *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro XX, p. 27.

³⁸ *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro VIII, pp. 331-332.

³⁹ *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro XX, p. 157.

nada por una Audiencia hasta la llegada del primer virrey don Antonio de Mendoza en 1535, la participación de la cabeza de los funcionarios comenzó a ser de creciente importancia. En particular cuando los virreyes nombrados estuvieron más cerca de la corte que de la espada y comenzaron a darse —o venderse— los nombramientos a los títulos nobiliarios y sus familias —a pesar de las expresas prohibiciones sobre el tema— y la vida de la corte de México comenzó a ganar cierto grado de boato y sofisticación.⁴⁰

Por lo tanto, a la ceremonia anteriormente descrita hay que agregar que el alférez debía ir con el estandarte a palacio, donde lo esperaban el virrey con la real audiencia y otros tribunales. Como ocurría en la mayor parte de las ceremonias en las que participaba el virrey, éste ocupaba el lugar central y el alférez el costado izquierdo y el ministro más antiguo de la audiencia el costado derecho del virrey. Desde ahí todo el grupo, ya muy nutrido, se dirigía a la iglesia de San Hipólito.⁴¹ El pendón —como símbolo real y no solamente de la ciudad— se depositaba en el presbiterio y luego de la misa la comitiva regresaba al palacio primero y a las casas de la ciudad después.

El problema de la precedencia ensombreció el desarrollo de las fiestas en muchas oportunidades. La tensión entre los poderes, de manera especial entre el virrey y los miembros de su grupo de representación —incluidos los pajes— y el arzobispo y su cabildo y acompañantes, se expresó en choques que provocaron el retiro de uno u otro grupo y la posterior intervención del rey, a quien finalmente se consultaba por medio del Consejo de Indias. Había, sin duda, un delicado equilibrio, de gran fragilidad, en el que vivían estos dos ámbitos de poder.

En los distintos reinos de la Monarquía hispánica durante el xvi, no había fiesta sin justas —cañas en especial— “porque los valores caballerescos medievales de estos espectáculos se convirtieron en expresión de la sumisión de la nobleza a los nuevos ideales monárquicos”.⁴² En Nueva España, después de la comida, comenzaba la fiesta, en la cual tenían particular importancia las escaramuzas, donde se representaban los encuentros entre indios y españoles durante la conquista de México

⁴⁰ Con todas las contradicciones que esto implica. Véase: Nelly SIGAUT, “Retrato de dama”, en *Catálogo comentado...* pp. 303-306.

⁴¹ AHA, *Pendón*, f. 202.

⁴² Pilar MONTEAGUDO ROBLEDÓ, “La entrada y juramento de Carlos I...”, p. 393, *El poder real...*, Tomo I, vol. 3, pp. 388-400.

Tenochtitlan.⁴³ La participación de los indígenas en todas las fiestas y procesiones se prolongó durante los siglos xvii y xviii, bajo la recomendación de que fueran vestidos “a la usanza”, es decir, tal y como hacían durante su gentilidad, antes de la llegada de los europeos.⁴⁴

En 1697 la fiesta fue descrita como una vívida crónica. Según el viajero, en la tarde del lunes 12,

juntos todos los regidores; los alcaldes ordinarios, el corregidor y otros caballeros invitados por el ayuntamiento, tomaron el estandarte con el que Cortés conquistó México y fueron al palacio del virrey adonde estaba con todos los ministros. Salieron en este orden: los atabaleros sobre asnos; los trompeteros, dos alguaciles a caballo y doce maceros del ayuntamiento; después los caballeros, los regidores, alcaldes y el corregidor y al último los del Tribunal de Cuentas, los de la Sala del Crimen y los de la Real Audiencia, entre los cuales llevaba el Pendón un regidor.⁴⁵

Es imposible hablar de fiestas cívicas y religiosas como eventos separados en una época en que ambos mundos estaban estrechamente unidos y por las especiales circunstancias de la Monarquía hispánica, el rey ejercía el patronato sobre la iglesia en Indias. Sin embargo, luego de la gran fiesta anual como lo era el paseo del estandarte real, los demás festejos relacionados con la Monarquía eran eventuales y esporádicos, no respondían a un ciclo aunque sí tenía una serie de códigos que estaban claramente identificados con la cultura emblemática política. A partir de este lenguaje, los arcos de ingreso, carros y naves triunfales y todas las construcciones efímeras que se levantaban con estas finalidades, se llenaban de personajes mitológicos, epigramas latinos y redondillas ingeniosas donde se aludía con retorcidas construcciones retóricas a las bondades y virtudes cívicas (esperadas) del gobernante en turno.

Uno de los temas de mayor trascendencia y donde quizá se ponga a prueba el valor transgresor de la fiesta, es en la presencia y figura del rey. Se ha escrito mucho y sabemos que ningún monarca hispano pisó

⁴³ Varios de los regidores junto con otros caballeros participaron en la escaramuza de 1614, cuando salieron 8 cuadrillas de seis caballeros, a cada uno de los cuales le dieron una ayuda de 400 pesos para adquirir los escudos y las varas para la batalla. *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, Libro 4.

⁴⁴ Véase Nelly SIGAUT, “Azucenas entre espinas”, pp. 199-215.

⁴⁵ Gemelli CARRERI, *Viaje a la Nueva España*, pp. 194-195.

el suelo americano durante el periodo de su dominio sobre los territorios del Nuevo Mundo. Sin embargo, la efigie real formaba parte de muchos repertorios festivos, aun de algunos muy humildes, a los que seguramente ninguno de los Austrias hubiera concurrido. Así, en lienzo pintado, en insignias, en representaciones variopintas, el rey hacía gala de su presencia.

Un caso que muestra el esquema de este tipo de repertorio festivo con la presencia real, que comenzaba siempre con la participación indígena, son los festejos organizados para celebrar la dedicación de la catedral de Puebla en 1649. En la plaza cerrada, lidiaron cuadrillas vestidas de indios y españoles, de diversas naciones, con pieles de animales, adornados de plumajes a la usanza; luego entraron cristianos y moros a caballo con muchos lacayos a pie todos ricamente vestidos. Luego entró a la plaza un carro triunfal dedicado a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, cuya imagen estaba colocada en la parte superior y a sus pies un coro de músicos muy bien vestidos, que al compás de un gran número de instrumentos cantaban elogios a la virgen, dando vuelta al contorno de la plaza. Al día siguiente por la tarde, una mascarada representó a los reyes de España, desde los godos hasta los Austrias, vestidos como los veían en estampas antiguas y libros, gran número de criados y un escudo con el nombre de cada personaje. Cerraban este grupo dos carros triunfales, dedicados a la Concepción de la Virgen a la que cantaban alabanzas los coros que iban en ellos. “Lo ingenioso de la invención, la propiedad de los trajes y lo rico de los adornos”⁴⁶ mereció el asombro de la concurrencia.

En la dedicación del templo de Santa María de Guadalupe en la ciudad de Querétaro, en 1680, estuvo presente ni más ni menos que Carlos V. El domingo 12 de mayo de 1680 a las tres de la tarde, comenzó la fiesta con un grupo de chichimecas casi desnudos y con arcos y flechas y macanas. Siguió una compañía de 108 integrantes, vestidos con exquisitas galas a la española, con bandas volantes que pendían de los hombros y plumas que adornaban sus sombreros. Seguían cuatro clarines a caballo que abrían el desfile de los emperadores y reyes indios, que “vestían a la antigua, que en las pinturas se manifiesta y en la memoria se perpetúa, siendo en todos tan uniforme el traje como rica

⁴⁶ Mariano FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA y Veytia, pp. 40-41 en Romero de Terresos. *Torneos, mascaradas y Fiestas reales en la Nueva España*.

y galante la contextura de sus extraordinarios adornos. [...] Las cabezas de todos estaban adornadas con las divisas propias de su señorío, “siendo cada una de ellas noble depósito de cuantas riquísimas piedras desde el Oriente a que debieron sus brillos pasaron a estas provincias del Ocaso, a manifestar sus quilates”, con preciosidad de plumas, costosas mantas. Terminaba la tropa con Carlos V, el emperador a caballo, vestido en negro y oro.⁴⁷ Más de un siglo después de muerto, el emperador cabalgaba por las calles queretanas como “imagen al mismo tiempo, de príncipe caballero al estilo tardomedieval y de héroe victorioso clásico— y bajo palio [...] signo de honor y respeto reservado a la majestad divina y terrenal, resalta el concepto de *maiestas* propio de un rey, reafirmando su aspecto sagrado y marcando un espacio, el de un poder máximo, el del soberano”.⁴⁸

El 9 de mayo de 1691, para festejar la boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo,⁴⁹ dos años después de que ésta se hubiera realizado en Europa, salió una máscara de la Real Universidad de México con muchas personas a caballo, “unas en forma de diversos animales, como son águilas, leones y otras en trajes de naciones, como son turcos, indios y españoles...”.⁵⁰ La huella de “las naciones” puede seguirse a lo largo de todas las fiestas públicas, formaron parte de las juras reales (en México se juraron once monarcas), donde las ciudades competían por el lujo desplegado en la fiesta. En algunos casos se usaban los gigantones de la fiesta de Corpus Christi y a veces se mandaban a hacer espe-

⁴⁷ Después del paso del emperador Carlos V, desfiló por las calles de la ciudad de Querétaro un carro triunfal, como una nave sobre el mar fingido. Sobre la popa había un trono debajo de una concha volada donde iba colocada la imagen de la Virgen de Guadalupe, rodeada por tapetillos de seda y miles de flores, y seis ángeles que llevaban algunos atributos de la virgen a cuyos pies, “una hermosísima niña adornada con los atavíos indianos, en que se ideaba, no tanto la América en lo común, cuanto con especialidad estas Provincias Septentrionales, que llamó la gentilidad Anáhuac. Ocupaba las manos con un corazón, que era el de todos, y con un perfumador que exhalaba fragancias y suavidades”. Don Carlos de Sigüenza y Góngora en ROMERO DE TERREROS, *Mascaradas...*, pp. 45-47.

⁴⁸ Pilar MONTEAGUDO ROBLEDO, “La entrada y juramento de Carlos I...”, p. 395.

⁴⁹ Sobre el tiempo paralelo entre Europa y América. Carlos II se casó con Mariana por poderes el 28 de agosto de 1689. Ella llegó a Madrid donde se realizó la boda religiosa el 14 de mayo de 1690. En 1691 (un año después) se festejó en Nueva España.

⁵⁰ ROMERO DE TERREROS, p. 7.

cialmente, así como el lujoso vestuario con que aparecían. Es más, para finales del siglo XVII se recordaba aún en la ciudad de México y en términos de emulación, algunas de esas magníficas apariciones reales de principios de siglo, entre ellas la máscara que organizó el gremio de los plateros para celebrar la beatificación de san Isidro Labrador en 1621.⁵¹ Un grupo de plateros devotos hizo gala del poder del gremio y la relación de la fiesta quedó en manos de uno de sus miembros, el maestro platero Juan Rodríguez Abril, quien posiblemente también estuvo involucrado en el complejo programa iconográfico del colorido desfile. La relación describe el despliegue festivo que abría la figura de la Fama para dar paso a los autores de novelas de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo, y Don Quijote de la Mancha, Sancho Panza, y doña Dulcinea del Toboso.⁵² Ellos fueron los encargados de abrir un desfile rico y multicolor por las calles de la ciudad de México, en el que participaron los reyes de Inglaterra y Francia, los electores del imperio: el conde Palatino; el marqués de Brandenburgo; el duque de Sajonia; el arzobispo de Tréveris; el arzobispo de Colonia y el arzobispo de Maguncia; el emperador de Alemania, con riquísima corona imperial de piedras preciosas, oro y perlas, y en la mano izquierda, encima de un bastón, llevaba un globo y en la derecha el cetro. No voy a detenerme en la maravillosa descripción de los trajes del Gran Turco, del rey de Persia, del Gran Chino, que desfilaron ante el asombrado pueblo de la ciudad de México llenos de telas ricas, plumas, plata, oro y piedras preciosas.⁵³ (fig. 3) Cerraba el magnífico desfile un carro de gran arquitectura tirado por

cuatro caballos overos, con no menos gala y bizarría en todo que los demás, en cuya popa iba un tabernáculo de madera aforrado en tela y

⁵¹ San Isidro fue beatificado en 1619 y canonizado en 1622. La fiesta de referencia de 1621, es el mejor ejemplo de este “destiempo” entre Europa y América.

⁵² El éxito de la primera parte de *Don Quijote* (tuvo en 1605 seis ediciones) y de la segunda parte en 1615, están más que estudiadas así como el envío de 85 ejemplares a América de la primera edición de 1605 unos meses después de su publicación.

⁵³ Esta joya bibliográfica que Don Manuel ROMERO DE TERREROS conoció en un ejemplar único, hoy puede consultarse en http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/mascara.htm. *Verdadera relación de una máscara, que los artifices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso san Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*. Compuesta por Juan Rodríguez Abril, platero. Publicada en México, por Pedro Gutiérrez, en la calle de Tacuba, 1621.

en el hueco del, una imagen de Nuestra Señora de Atocha, y dos gradas más abajo una hechura de San Isidro adorándola. En la proa iba un bosque, y en él muy gran diversidad de músicas”.

Esta participación de “una máscara de indios, Moctezuma y Cortés, moros y el gran turco, vestidos costosamente” fue constante como puede comprobarse tanto en las crónicas de las órdenes religiosas que recogen algunas fiestas, como en las actas del cabildo de la ciudad de México y algunas de las relaciones de fiestas que hacen de este género una fuente privilegiada para el estudio de las manifestaciones visuales.

Desde el punto de vista de la historia del arte, la importancia de la fiesta radica en su capital visual, formado por la acumulación de metáforas, alegorías e imágenes cristianas de larga tradición occidental, mezcladas con la exhibición de los símbolos del poder y las manifestaciones propias de una sociedad tempranamente variopinta como lo fue México-Tenochtitlan desde el siglo XVI. Sociedad que logró expresarse por medio de la fiesta en distinta medida, en distintos momentos históricos.

El estudio de la fiesta después de 1620 y en especial desde 1640 es de particular relevancia, ante la llegada irregular de la flota y la señalada falta de coincidencia en los “tempos” de América y Europa; la carencia y al mismo tiempo la necesidad de novedades, así como de artículos de comercio, pinturas, grabados, esculturas, láminas, libros, tapices, etc.

Si me he detenido un poco en la descripción de estos ejemplos festivos es porque quiero recordar que si bien la tradición local era de una gran vitalidad, también era muy sensible a los estímulos visuales. Desde esta perspectiva, el despliegue festivo cubrió la falta de esa atractiva acumulación y las novedades visuales que abundaban en la Península en particular y en Europa en general.

Si la pintura novohispana comparte con la peninsular una cierta arritmia de crecimiento, mientras que en un caso se debe a la intermediación de poderosos mecenas, en el caso novohispano la arritmia es exógena y producto de un ingreso asistemático y casual de productos y objetos de arte, así como del más divertido y relajado ambiente de la fiesta.

Para concluir, quiero recuperar el problema de la periodización de la forja de esta tradición local que de manera evidente deriva en su origen de modelos europeos. Son las circunstancias externas —como la interrupción de ese tráfico de objetos y tránsito de personas que a la distancia se

imagina constante pero que no lo fue, así como la fuerza que adoptan algunas formas internas tanto de producción de los objetos artísticos como de expresiones culturales de gran impacto visual como la fiesta, las que produjeron cambios y gestaron géneros cuya sola presencia afirma su carácter periférico en relación con Europa en el siglo XVII, por lo menos hasta las décadas centrales. Esta tradición local con nuevas influencias visuales genera un cambio interno que tiene como consecuencia que la Nueva España se convierta en un centro productor de imágenes que buscan tomar su propio rumbo, fuertemente influido por la imaginería de la fiesta y por la irrupción de grabados franceses que produjeron una transformación en los modelos flamencos establecidos en la tradición novohispana. (figs. 4 y 5).

BIBLIOGRAFÍA

ACTAS DE CABILDO de la Ciudad de México

Edición del Municipio Libre publicada por su propietario y director Ignacio BEJARANO, México, 1889.

ALBERRO, Solange

“Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII”, p. 41, en Petra SHUMM (editora), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt, Vervuert, 1998, pp. 33-48.

BAUDOT, Georges y Raquel CHANG-RODRÍGUEZ

Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días, México, Siglo XXI, 1996.

BIALOSTOCKI, Jan

“Maniera y Antimaniera”, en *La dispersión del Manierismo*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1980, pp. 13-31.

BROWN, Jonathan

El siglo de oro de la pintura en España, Madrid, Nerea, 1995.

CARRERI, Gemelli

Viaje a la Nueva España: México a fines del siglo XVII, José María Agreda y Sánchez, Trad., México, Libro-Mex, 1955.

Catálogo

Comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, tomo II, México, Conaculta-INBA, IIE-UNAM, Museo Nacional de Arte.

ELLIOTT, J. H.

La España Imperial 1469-1716. Barcelona, Vicens-Vives, 1993 (1ª ed. 1963) y *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

España y su mundo 1500-1700, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

El conde duque de Olivares, Barcelona, Ed. Mondadori, 1998 (1ª ed. en inglés 1986).

FREEDBERG S.J.

Pintura en Italia, 1500-1600. Madrid. Ediciones Cátedra, 1978.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción

“La pintura virreinal y la historia del arte”, en María Concepción GARCÍA SÁIZ, Juana GUTIÉRREZ HACES (editoras), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, México, 2004, pp. 19-35.

GUTIÉRREZ HACES, Juana

“Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz, Juana Gutiérrez Haces (editoras), pp. 37-72.

HENRY, Tom

“Centro e Periferia”: Guillaume de Marcillat and the modernisation of taste in the Cathedral of Arezzo”, *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, Cracovia, Irsa S.C., núm. 29, 1994, pp. 55-85.

HERREJÓN Peredo, Carlos

“Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, en *Relaciones. Estudios*

de Historia y Sociedad, El Colegio de Michoacán, vol. XV, núm. 59, 1994, pp. 135-149.

KINKEAD, Duncan

“The artistic trade between Seville and the New World in the Mid-Seventeenth Century”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela*, núm. 25, 1983, pp. 73-101.

MARÍAS, Fernando

El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la historia del arte español, Madrid, Taurus, 1989.

MASSIP BONET, Francesc

“Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)”, pp. 373-386 en *El poder real en la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1996, 3 vols. Tomo I, vol. 3.

MAZÍN, Óscar y Nelly SIGAUT

“La Nueva España: su estatuto jurídico y su realidad política (1620-1660)”. Documento de trabajo inédito, 2008.

MAZÍN, Óscar

Gestores de la Real Justicia, Procuradores y agentes de lass catedrales hispanas nuevas en la corte de Madrid, I.- El ciclo de México (1568-1640), México, El Colegio de México, 2007.

MONTEAGUDO ROBLEDO, Pilar

“La entrada y juramento de Carlos I en Valencia (1528). El Lenguaje simbólico como expresión de la imagen del poder real en los albores del estado moderno”, en *El poder real...*, Tomo I, vol. 3, pp. 388-400.

MORAÑA, Mabel

“Sujetos sociales: poder y representación”, en Georges BAUDOT, Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, *Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1996, vol. 2, p. 54.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael

La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI”, pp. 401-419 en XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, Tomo I, vol. 3. *El poder real*.

NOGUEZ, Xavier y WOOD, Stephanie Gail

De Tlacuilos y Escribanos, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1998.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús

“El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII”, en María del Consuelo Maquívar, Sofía Velarde Cruz, Jesús Palomero Páramo, Gabriel Rivera Madrid, Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, Natalia Ferreiro Reyes Retana, Rebeca Kraselsky, *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*. México, Gobierno del Estado de México, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles

“La mesa del rey: imagen y símbolo del poder”, p. 439, en *El poder real ...*, Tomo I, vol. 3, pp. 434-449.

RAMÍREZ, Hugo Hernán

Fiesta, Espectáculo y Teatralidad en el México de los conquistadores, México, Bonilla Artigas Editores, 2009.

ROMERO DE TERREROS, Manuel

Torneos, mascaradas y Fiestas reales en la Nueva España, México, Cultura, 1918.

RUIZ GOMAR, Rogelio

El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987.

“La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez. México”, en María Concepción García Sáiz, Juana Gutiérrez Haces (editoras), pp. 151-172.

SIGAUT, Nelly

José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, Patronato del Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Conaculta-INBA, El Colegio de Michoacán, 2002.

“El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción GARCÍA SÁIZ, Juana GUTIÉRREZ HACES (editoras), pp. 207-253.

“La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales” pp. 123-134 en *La Fiesta*, La Paz, Bolivia, Unión Latina, 2007.

“Retrato de dama”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, México*, Nueva España Tomo II, Conaculta-INBA, IIE-UNAM, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 303-306.

“Azucenas entre espinas. El traslado de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid” en *Arte y Vida Cotidiana*. Memorias del Coloquio Internacional de Historia del Arte. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 1995, pp. 199-215.

SHILS, Edward

Tradition. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

VALLE PÉREZ, Perla

“La sección VIII del Códice de Tlatelolco. Una nueva propuesta de lectura”, en Xavier Noguez, Stephanie Gail Wood, *De Tlacuilos y Escribanos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1998, pp. 33 y ss.

VERDADERA relación de una máscara

que los artifices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso san Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación. Compuesta por Juan Rodríguez Abril, platero. Publicada en México, por Pedro Gutiérrez, en la calle de Tacuba, 1621. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/mascara.htm



Figura 1. Juan Correa (atribuido). Biombo *Entrevista de Cortés y Moctezuma* (detalle). Colección del Banco Nacional de México.



Figura 2. Códice de Tlatelolco.



Figura 3. Biombo *Alegoría de los Cuatro Continentes*. Colección Museo Soumaya. México.





Figura 4. Jaques Bellange. *Las artes liberales*. Colección Museo de Louvre. París, Francia.



Figura 5. Cristóbal de Villalpando. *La aparición de la Virgen a san Francisco*. Colección particular.