

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA VISTA EN LA PLAZA: EL FENOMENO PICTORICO DE LAS
VISITAS DE PLAZAS EN LA CIUDAD DE MEXICO DEL SIGLO XVIII

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN HISTORIA PRESENTA:
GABRIELA DAVAYANE AMARO ORTEGA
DIRECTOR DE TESIS: DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
LECTORES: DR. GUSTAVO CUIEL
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR
MTRO. PEDRO ANGELES
DRA. MARCELA CORVERA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Ala... por la...
de ... de ...
... 2000

Índice

Prólogo	3
Introducción	6
Capítulo I. Las vistas de ciudades como tema artístico: Europa y América	14
Capítulo III. Las vistas de plazas novohispanas	33
Primera parte. Historiografía.....	33
Segunda parte. Descripciones de las obras	
<i>Biombo del Palacio de los Virreyes y vista de la Alameda</i>	45
<i>Biombo de la Plaza Mayor y el Palacio de los Virreyes, con vistas de dos paseos coloniales</i>	51
<i>Vista de la Plaza Mayor de México (Cristóbal de Villalpando)</i>	59
<i>Vista de la Villa de Guadalupe el 30 de abril de 1709 (Arellano)</i>	66
<i>Vista de la Plaza Mayor de México en la Nochebuena de 1720 (Arellano)</i>	73
<i>Vista de la Plaza Mayor de México (Anónimo)</i>	80
<i>Vista de la Plaza Mayor de México con el Real Palacio y la Catedral con su Sagrario (Juan Patricio Morlete Ruiz)</i>	85
Vistas de la Plaza del Volador de la Ciudad de México (Anónimo y J. P. Morlete Ruiz).....	90
<i>Puestos frente al mercado del Parián (Anónimo)</i>	96
<i>Puesto de Mercado (Anónimo)</i>	100
Tercera parte. El espacio	106
Capítulo III. Los autores	114
El virrey don Lope Díez de Armendáriz y el <i>Biombo de la Plaza Mayor y el Palacio de los Virreyes, con dos vistas de paseos coloniales</i>	116
El caso del <i>Biombo del Palacio de los Virreyes y vista de la Alameda</i>	117
Cristóbal de Villalpando	119
Los Arellano	122

Prólogo

La idea de realizar un trabajo sobre las vistas de plazas de la ciudad de México colonial, surgió en el marco del seminario de Historia General de las Artes Plásticas, impartido por la doctora Clara Bargellini. Era requisito en ese curso llevar a cabo una investigación sobre algún tema del arte colonial. Por ese entonces yo tenía interés en el arte costumbrista y de inmediato pensé en trabajar para dicho seminario el tema de las castas novohispanas, sin embargo dos personas más en el mismo grupo ya habían elegido ese tema. A mi mente vinieron entonces las clases sobre arte colonial impartidas por el maestro Rogelio Ruiz Gomar, pensé en las vistas de plazas mencionadas por él como la *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando y la *Vista de la Plaza Mayor*, obra anónima del Museo Nacional de Historia. Fue así como decidí iniciar una investigación en torno a las vistas coloniales de la Plaza Mayor de México, obras importantísimas del arte virreinal porque nos muestran una faceta distinta y poco conocida de la pintura novohispana. A lo largo de ese semestre me fui topando con una gran cantidad de obras desde dibujos, grabados, biombos y pinturas. Poco a poco me fui dando cuenta de que los dibujos y grabados no presentaban demasiadas similitudes con las pinturas entre las que, en cambio, había mayor cercanía, decidí entonces que en mi trabajo sólo abarcaría las vistas realizadas en pintura. Pero entre ellas también había algunas diferencias, pues las que no solo abarcaban la Plaza Mayor de México sino toda la urbe, estaban más cercanas a los grabados y dibujos por su desinterés en los habitantes de la ciudad, de esa forma salieron de mi investigación algunos biombos. Al tiempo que buscaba pinturas de plazas me fui encontrando varias pinturas relativas a diversos paseos coloniales que también se ocupaban de la población; sin embargo, las pinturas de vistas de plazas formaban un grupo bastante coherente y decidí que tan solo esas obras eran tema suficiente para una tesis. A su vez decidí incluir dos pinturas que no mostraban la plaza en su totalidad pero resultan bellísimos acercamientos a alguno de sus rincones y compartían el interés en destacar a la sociedad como parte constitutiva de la ciudad. Así quedó por fin establecido el tema del trabajo que hoy presento y que ha constituido mi devoción desde entonces.

Cabe ahora agradecer a algunas de las personas que hicieron posible este trabajo. En primer lugar el agradecimiento más especial a la doctora Clara Bargellini Cioni por su invaluable ayuda, sus sugerencias, su guía, su paciencia y sobre todo su sincero interés en mi tema. Quiero agradecer también especialmente al maestro Rogelio Ruiz Gomar por las referencias y la información facilitada entorno a los pintores Arellano y Morlete, por todas las observaciones que hizo a este trabajo, pero mas aún por haberme introducido al conocimiento del arte colonial y contagiarme de su admiración y entusiasmo por el mismo. Asimismo quiero dar las gracias al doctor Gustavo Curiel por sus muy útiles comentarios, primero dentro del seminario de Arte Colonial Mexicano y después como lector atento de este trabajo. Agradezco al doctor Antonio Rubial, no sólo por los conocimientos transmitidos, sino sobre todo por la emoción contagiosa que imprime a su enseñanza. Mi gratitud igualmente para la doctora Marcela Corvera quien leyó atentamente este texto y para el maestro Pedro Ángeles quien hizo interesantes observaciones a este trabajo. Por otra parte agradezco también a la Secretaría Académica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a cargo primero de la lic. María José Esparza y después de la lic. Cecilia Gutiérrez, así como al personal de la biblioteca y de la fototeca del mismo instituto, por las facilidades proporcionadas. Finalmente mi amplio agradecimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas y a la Dirección de Programas de Integración y Desarrollo Académico de la UNAM, por haberme otorgado una beca durante un año para la elaboración de esta investigación, dentro del Programa de Becas de Tesis de Licenciatura en Proyectos de Investigación (PROBETEL), en el proyecto *La Arquitectura Mexicana*, dirigido por la doctora Clara Bargellini Cioni.

Nota preliminar

En los últimos días en que corregía este texto, llegó a mis manos el catálogo de la reciente exposición *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, que se presentó de noviembre de 1999 a febrero de 2000 en el Museo de América de Madrid; en dicha muestra se expusieron algunas obras estudiadas o mencionadas en el presente trabajo. Ante la presencia de ese libro, para que mi escrito quede lo más completo posible, he decidido no alterar mi texto original, pero sí agregar algunas notas al pie de página cuando lo ameriten los comentarios o nuevas noticias que ese libro proporciona. Esas notas aparecerán señaladas por asteriscos.

Introducción

*Toda la gracia de la pintura se concentra
en esta dual condición: su ansia de expresar
y su manifiesta resolución de callar.*
José Ortega y Gasset. *Papeles sobre Velázquez y Goya*

El arte mexicano ha sido objeto de una amplia historiografía tanto nacional como extranjera; desde tiempos remotos muchos han sido los cautivados por su vista y por los vastos problemas que presenta. En el estudio del arte colonial, por la propia naturaleza de la sociedad que lo produjo, se han privilegiado los estudios de arte religioso, soslayando hasta hace poco otras expresiones que, aunque parecen ser las menos, no dejan de ser importantes. La evidencia denuncia que es un mito pensar que dentro del arte virreinal sólo se produjo arte devoto, pues existen gran cantidad de obras que abordan diversos temas laicos. Los famosos biombos de la Conquista y otros cuadros con tema histórico son un ejemplo, así como las alegorías de los cuatro continentes, la pintura de retrato, los cuadros de castas, los biombos de saraos y fandangos, la pintura mitológica, los bodegones, los paisajes y las vistas de ciudades, de paseos o de plazas.

El presente trabajo intenta llevar a cabo un análisis de once obras de pintura novohispana, que representan un tema poco común dentro del conjunto del arte colonial americano, y que sin embargo es menos escaso de lo que generalmente se ha pensado. Se trata de once pinturas de índole "costumbrista" que retratan tres espacios urbanos, coloniales, de suma importancia. Once obras que representan el género de vistas de ciudades y específicamente las vistas de plazas, un aspecto de la pintura virreinal relativamente poco conocido porque los artistas novohispanos no realizaron este tipo de pintura con tanta frecuencia como en otras partes del mundo occidental.

Hasta hace poco tiempo era bien conocido que durante el siglo XIX muchos artistas, tanto mexicanos como extranjeros, abordaron los espacios urbanos de México como tema. Durante el siglo XX también han sido varios quienes los utilizan como motivo de su obra. Sin embargo se desconocía

que durante la época virreinal fueron también varios los pintores que se encargaron de retratar los espacios de la urbe colonial.

La existencia de varias vistas novohispanas era ignorada y las que se conocían eran consideradas excepciones. Esta situación permitió que se hicieran comentarios como el siguiente, hecho en 1992 por Xavier Moyssén:

"... deseo decir algo respecto a la pintura de la Nueva España, en la cual, por cierto, no encontraremos los espacios urbanos tan definidos como en las telas de Vittore Carpaccio; vamos, ni siquiera como lo fueron en algunas tablas y grabados flamencos de los siglos XV y XVII. *El espacio urbano de las poblaciones no llamó la atención de los pintores que aquí trabajaron durante tres siglos; no se interesaron por la distribución de las calles, trazadas o no en forma de damero, por lo tanto es imposible buscar referencia alguna sobre la arquitectura de sus edificios, sobre sus proporciones y estilos artísticos, sobre las distintas alturas de torres y cúpulas...*"¹

La afirmación era matizada por la referencia a dos excepciones, la *Vista de la Plaza Mayor de México* de Cristóbal de Villalpando y la *Vista de la Plaza Mayor de México* de autor anónimo que se expone en el Museo Nacional de Historia. Xavier Moyssén explica que en algunos biombos y pinturas de castas se deja ver el espacio urbano de la Ciudad de México, pero que el espacio urbano en cuanto tal no aparece como tema en la pintura novohispana. No estoy de acuerdo con él. A pesar de que aun hoy es poco conocida la temática de las vistas de ciudades para la pintura colonial, no puede decirse que en ella no se haya representado el espacio ciudadano en cuanto tal. Las vistas de plazas que en este trabajo se presentan sí nos dan referencia sobre *la arquitectura de sus edificios, sobre sus proporciones y estilos artísticos, y sobre las distintas alturas de torres y cúpulas, de una parte de la ciudad de México, aun cuando su interés no es únicamente el informar sobre esos aspectos.*

La pintura de paisaje en general, entre ella la de tipo urbano, fue bastante gustada en la Nueva España. Sin embargo, son escasas las obras de ese tipo, en comparación con las de tema

religioso, que han llegado hasta el presente, por lo que la existencia de este tema en la pintura colonial está poco difundido. Muchas familias gustaban de poseer en sus casas pintura de paisaje extranjera, sobre todo de la escuela flamenca, que tuvo un gusto especial por desarrollar el género paisajístico, así como el de costumbres, aunque distinto al que se desarrolló en América.²

Para el arte novohispano existen una buena cantidad y variedad de obras que se ocuparon de plasmar el aspecto urbano de la Ciudad de México. Existen sobre todo muchos planos desde el siglo XVI, tanto realizados en América como en Europa. Muchos de ellos fueron realizados en grabado, a veces para ilustrar publicaciones, o tenían la intención de servir al gobierno de la Nueva España, no obstante podían también ser símbolos del orgullo criollo que sentía gran aprecio por su ciudad.

En el trabajo que aquí desarrollo no intento revisar toda la producción de vistas urbanas coloniales que se conoce, es decir de grabados, dibujos, pinturas, etc., sino que me limito a revisar la producción pictórica. Lo que hago es analizar once pinturas que tienen en común características muy especiales. Su principal punto de coincidencia está en que en todas hay un énfasis en el desarrollo de la vida cotidiana de la sociedad de la capital del virreinato; es decir, se describen sus festividades, sus mercados y, en suma, la vida pública de la sociedad novohispana. Todas estas piezas parecen ser la expresión de una particular forma de percibir la ciudad que se concibe más que formada por construcciones de madera, piedra y metal, articulada a partir de la sociedad que habita o vive esos edificios. Los pintores que realizaron este particular tipo de obras destacan la importancia de la comunidad y de la vida pública, conceptos muy importantes para la sociedad novohispana que por lo general acostumbraba organizarse en grupos más que individualmente. Cada una de estas obras se encuentra abigarrada de gente, colores y costumbres. En cada cuadro se pinta alguno de los espacios públicos más importantes de la capital como plazuelas y mercados, paseos y hasta el atrio

¹ Xavier Moysen, "El espacio urbano en la pintura de José María Fernández", *El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Elena Estrada de Gerlero ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p.30-31. Las cursivas son mías.

² Gustavo Curiel, "Consideraciones Sobre el Comercio de Obras Suntuarias en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII", *Regionalización en el Arte. Teoría y Praxis*, José Guadalupe Victoria, Elisa Vargas Lugo y María Teresa Uriarte compiladores, México, Gobierno del Estado de Sinaloa, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, p.138.

de uno de sus santuarios principales, pero en suma puede decirse que todas se desarrollan en una plaza pública.

Es prudente dar aquí una presentación de cada una de las once pinturas que se analizarán en este trabajo: 1. Primeramente un biombo del siglo XVII, de carácter anónimo, que actualmente se conserva en el Museo de América de Madrid. Esta pieza tiene como tema dos ambientes de la Ciudad de México del siglo XVII. Uno es el Palacio Virreinal de la Ciudad de México, antes del motín de 1692 que lo destruyera en su mayor parte, y un fragmento de la Plaza Mayor de México y las actividades que en ella se desarrollaban. El otro ambiente que presenta es la Alameda, uno de los paseos más renombrados de la Ciudad de México.

2. La siguiente obra es otro biombo. Éste pertenece también al siglo XVII, e igual que el anterior nos presenta el palacio de los virreyes y la plaza Mayor antes del motín de 1692. Ambos biombos tienen grandes parecidos, sobre todo en la técnica de influencia oriental empleada y en que los dos presentan los mismos temas: el palacio, la plaza y dos paseos novohispanos, la Alameda y posiblemente el paseo de Ixtacalco. El biombo fue localizado fuera de México hace poco tiempo y actualmente se conserva en este país en la colección del Sr. Rodrigo Rivero Lake.

A ambos biombos los he considerado como los antecedentes a las vistas de plazas que posteriormente se desarrollaron en la Nueva España. No los considero antecedentes en el sentido de que los pintores, que luego hicieron las vistas de las plazas novohispanas, hayan conocido las obras, aunque es posible, sino en tanto anuncian el interés que durante el siglo XVIII se desarrollará más ampliamente, por plasmar el espacio urbano en cuanto tal y a la sociedad novohispana que conforma su ciudad en conjunto. En estas dos piezas no se plasmaron aun las grandes multitudes que aparecerán después en el siglo XVIII; pero el espacio es percibido ya como algo vivo, en el que las personas no están ahí sólo en función de las construcciones, sino que desempeñan un papel en sí mismas dentro de la pintura; están viviendo y ya aquí su cotidianidad está siendo plasmada por el artista.

3. La tercera obra es un cuadro de Cristóbal de Villalpando, que representa la Plaza Mayor de México desde el poniente. Esta obra presenta un interesante problema sobre su datación que será analizado en detalle. Esta pieza también se refiere de alguna manera al motín de 1692, porque el Palacio Virreinal aparece en plena reconstrucción y se pinta el famoso mercado del Parián, construido sólo a partir del motín. La pieza fue comprada en España a los descendientes del Conde de Galve en el siglo XVIII y llevada desde entonces a Inglaterra (Bath SPA) donde actualmente se conserva.

4. A esta pieza de Villalpando sigue una obra de un pintor Arellano. La pintura se refiere a la Villa de Guadalupe en el año de 1709 cuando fue estrenado el nuevo templo, hoy en día conocido como antigua Basílica de Guadalupe. La Villa de Guadalupe era un espacio muy cercano y dependiente de la Ciudad de México, pero más que por la cercanía de la villa a la ciudad, esta obra forma parte de este estudio porque, al igual que las otras pinturas que sí representan claramente plazas urbanas, pone un gran énfasis en el despliegue de actividades humanas y considero que comparten el mismo carácter. Un motivo más es que el mismo autor realizaría más tarde una pintura de la Plaza Mayor de México.

5. Es Arellano uno de los pintores que participan en esta investigación con dos obras. La segunda es de 1720 y representa la festividad de navidad en ese año. Esta impresionante obra es una vista nocturna de la Plaza Mayor hacia el norte. Fue localizada hace pocos años en Inglaterra.

6. La sexta obra es una vista de la Plaza Mayor de México, de autor anónimo, hoy día se resguarda en el Museo Nacional de Historia de México. Representa la Plaza Mayor de México, en el momento de la visita de un virrey a la Catedral de México. No puede darse una fecha precisa pero por ciertos elementos del cuadro puede asegurarse que fue hecho hacia la mitad del siglo.

7. En séptimo lugar está una obra de Juan Patricio Morlete Ruiz, que es una vista de la Plaza Mayor de México de la década de los setenta del siglo XVIII. Esta pieza así como las dos siguientes

fueron localizadas en Malta. Forma parte de una colección de vistas de ciudades, sobre todo de puertos franceses, realizada por Morlete Ruiz.³

8 y 9. La octava y novena obras son dos vistas de la Plaza del Volador, un importante espacio que hoy ha desaparecido. Una de ellas es de Morlete y la otra de autor desconocido. Fueron realizadas por la misma época que la vista de la Plaza Mayor de este autor. Ambas vistas miran rumbo al sur de la ciudad y presentan al Mercado del Volador, el segundo en importancia en la Ciudad de México y probablemente de toda la Nueva España. Al fondo aparece una serie de torres de iglesias, que se encontraban en ese lado de la ciudad y que son identificadas por el artista en la cartela que se incluye.

10. La obra diez es un puesto de mercado de autor anónimo. Creo que es necesario explicar la inclusión de esta obra en el presente trabajo, pues no constituye propiamente una vista de plaza. Se trata de una obra con un mensaje alegórico, pero en ella, además, se muestra el aspecto individual de uno de los muchos puestos que estuvieron en las plazas novohispanas y que fueron representados en el resto de las obras que aquí se estudian. El hecho de que en esta pintura se plasmara de cerca uno de esos puestos y de que en él también fuera importante la presencia de personajes que ilustran a la sociedad novohispana, me pareció suficiente justificación para incluir un análisis de dicha obra. Aunque por el hecho de no estar firmada muchas veces ha sido considerada como pieza de arte popular lo cierto es que está trabajada con tanta destreza que su autor fue un verdadero maestro del arte de la pintura. Esta obra se localiza en la actualidad en las colecciones del Museo Nacional de Historia, en Chapultepec.

11. Por último tenemos una obra que salió a la luz pública hace poco tiempo. Proviene de una colección privada española. Esta obra de autor anónimo representa el exterior del mercado del Parián, con un despliegue de puestos en los que se venden los más variados artículos. Evidentemente la obra pertenece al siglo XVII novohispano.

³ Oscar Reyes Retana, "Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 68, México, UNAM, 1996, p.113-114.

Este trabajo que presento se encuentra dividido en cuatro capítulos, de diversas dimensiones, más la presente introducción. Como las vistas de plazas que se desarrollaron en Nueva España en los siglos XVII y XVIII no fueron un fenómeno exclusivamente novohispano y, por el contrario, respondieron a las inquietudes del arte occidental de su momento, el primer capítulo se titula "Las vistas de ciudades como tema artístico: Europa y América". A través de sus páginas trato de dar un panorama general de la historia del género pictórico de vistas de ciudades, que toma fuerza después del Renacimiento y se vuelve independiente durante el barroco. En el caso de América el tema de las vistas llega a su plenitud en el siglo XVIII, y es muestra de una sociedad más preocupada por lo cotidiano.

En el capítulo siguiente, "Las vistas de plazas novohispanas", se plantea la problemática propia de cada una de las once obras que se quieren analizar, su localización, su fechamiento, pero sobre todo se hace una puntual descripción de cada una de ellas con comentarios sobre los lugares y las actividades que en cada una de ellas se desempeñan.

El capítulo tres está dedicado a los autores de las obras, es decir tanto a los pintores como a los patronos. Sobre los comitentes se señala, en la medida de lo posible, quienes fueron y cuales pudieron ser los motivos que se tuvieron para mandar pintar esas obras. Sabemos a ciencia cierta el nombre de tres de los autores de estas vistas. Ninguno de ellos es un pintor desconocido para los estudiosos del arte colonial, por el contrario se trata de tres importantes figuras de la pintura novohispana. De tal forma se intenta presentar algunos datos de estos artistas y en lo posible relacionar sus vistas con otras de sus obras. En el caso de dos de ellos se reúnen todos los datos que sobre su vida se tienen, pues a pesar de que son conocidos, no existe ningún trabajo monográfico acerca de ellos.

El capítulo cuatro está destinado a las conclusiones, y en él proporciono mi interpretación sobre los significados de estas pinturas tratando de explicar el porqué de su florecimiento en el siglo XVIII, entre otras cosas.

Quisiera apuntar que, a pesar de lo interesante que resulta este género pictórico de las vistas de ciudades, las publicaciones y los estudios sobre el tema no han sido tantos. En Europa sólo el caso de Venecia ha sido ampliamente estudiado, y aún quedan muchas dudas sobre este tipo de pintura tan descriptiva y tan rica en información

Capítulo I

Las vistas de ciudades como tema artístico: Europa y América

Las vistas de ciudades y el paisaje en general, tal como sucedió con otros temas de la pintura Occidental, tuvieron sus primeras manifestaciones como parte de otras temáticas. Al final de la Edad Media y durante el Renacimiento era frecuente que los fondos de las imágenes religiosas estuvieran constituidos por vistas de ciudades o de parajes rurales en los que se daba cuenta de la naturaleza. Los artistas, que ubicaban sus imágenes en el interior de alguna construcción, abrían puertas, ventanas o terrazas, a través de las cuales la mirada del espectador podía perderse en las calles de alguna ciudad, en el mar y los barcos de algún puerto o en los bosques y valles que invitaban a ser recorridos. Este fenómeno lo encontramos, por ejemplo, hacia el siglo XV en los fondos de algunas pinturas de Vírgenes realizadas por artistas flamencos como Jan Van Eyck y Roger van der Weyden (fig.1), pero también en gran cantidad de pinturas italianas.

En esas mismas épocas encontramos también la factura de vistas emblemáticas o alegóricas, en las cuales la imagen de la ciudad lleva en sí un contenido que va más allá de la descripción de la misma. Incluso, con mucha frecuencia, al igual que en los fondos de pinturas de otros temas, se trata de ciudades imaginarias; en ellas la fidelidad topográfica está subordinada al mensaje que se quiere transmitir.⁴ La *Alegoría del Buen Gobierno* pintada por Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena, ca. 1344, puede ser un buen ejemplo de este tipo de vistas simbólicas. Lorenzetti plasma, en uno de los primeros casos de pintura totalmente profana, el interior de una ciudad y la vida cotidiana de la gente de su tiempo. El paisaje forma allí parte de un tema moralizante y lleva en sí un contenido político.

La realización de miniaturas, tan comunes durante la Edad Media en toda Europa, tuvo también un papel importante en el desarrollo de la pintura de paisaje, sobre todo de las vistas

⁴ Richard L. Kagan, "Philip II and the Art of Cityscape", *Art and History: Images and their Meaning*, Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb ed., Estados Unidos de Norteamérica. Cambridge University Press, 1988, p.122.

urbanas. En ellas era frecuente pintar ciudades y escenas que representan la vida cotidiana de las mismas (fig. 2). Además de las miniaturas existen otro tipo de documentos gráficos como los grabados y los dibujos a pluma, obras que nos ilustran sobre la vida cotidiana de las ciudades (fig. 3 y 4). Tanto las miniaturas como los grabados y los dibujos, por lo general, eran empleados para ilustrar libros y manuscritos que describían lugares, aunque en algunos casos podían ser partes de libros geográficos, como Atlas. Estos usos se mantuvieron hasta ya bien entrado el siglo XVI y aún más.⁵

Las pinturas de vistas de ciudades tuvieron una estrecha relación con la factura de mapas, que cada vez empleaba técnicas más científicas. Los mejores mapas, así como las vistas urbanas, ponían un especial énfasis en la fidelidad topográfica, es decir se interesaban por dejar una descripción precisa del lugar. El redescubrimiento de libros de antiguos geógrafos como Ptolomeo, contribuyeron a poner de moda el interés por la geografía. Pero fueron sobre todo los espectaculares descubrimientos geográficos en Asia, África y América, los que consolidaron la curiosidad por las tierras lejanas entre los poderosos humanistas de los siglos XV y XVI, así como el gusto por la exactitud topográfica. El rey de España Felipe II, por ejemplo, acostumbraba decorar paredes con pinturas de mapas y vistas de ciudades. Este rey tenía a su servicio, desde 1557, a un artista especialista en el género de vistas: Anton van der Wyngaerde, al cual encargó alrededor de 1563 una serie de vistas de varias ciudades del reino.⁶

Durante el siglo XVI el paisaje, tanto el urbano como el rural, que constituye el ambiente natural en que se desarrollan algunas escenas bíblicas, adquirió cada vez mayor importancia, convirtiéndose en una solución muy rica que acaparaba la atención tanto del pintor como del espectador. En temas como la huida a Egipto de la Sagrada Familia, el paisaje ocupó la mayor parte del cuadro, en tanto que las figuras, motivos principales de las obras, se redujeron en tamaño e importancia, mientras los artistas hicieron un esfuerzo por plasmar plenamente la naturaleza. El paisaje como parte de temas religiosos se desarrolló sobre todo y más intensamente en el norte de

⁵ Michel C.C. Kersten, Daniëlle H.A.C. Lokin, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*, Delft, Holanda. Waanders Publishers, 1996, p.89.

Europa formando parte de la tradición pictórica de los Países Bajos, aún cuando el fenómeno también tuvo lugar en otras partes del continente como Italia y España. En el sur de los Países Bajos, artistas como Hans Bool y Pieter Bast usaban imágenes reconocibles de pueblos holandeses en sus dibujos y estampas de los meses del año y de temas bíblicos.⁷ Al mismo tiempo también se desarrollaron ampliamente, en los países del norte de Europa, las vistas de ciudades en imágenes grabadas. Algunas de ellas fueron realizadas por artistas como Joris Hoefnagel, quien realizó, por ejemplo, las imágenes de los pueblos para la obra *Civitates Orbis Terrarum*.⁸

Pero el género de la vista urbana, como tal, exento de otras implicaciones alegóricas o religiosas, no apareció en la pintura europea sino hasta el siglo XVII. Durante esa centuria la zona que más lo desarrolló fue la de los Países Bajos, sobre todo algunas ciudades de Holanda. Pero Flandes nunca desarrolló el paisaje urbano en grandes cantidades. Los pintores flamencos tuvieron un mayor interés por plasmar en sus cuadros la naturaleza en sí misma; la arquitectura casi nunca jugó en ellos un papel demasiado importante. Por su parte la pintura holandesa tuvo mayor interés por cultivar la pintura de paisaje urbano, tanto en la forma de vistas de ciudades como en la de interiores de iglesias. Sin embargo, debo aclarar que nunca hubo una división tajante entre el arte flamenco y el arte holandés pues, con una herencia común, en muchas ocasiones las dos escuelas compartieron algo más que artistas. Así en Flandes también hubo quienes desarrollaron, durante el siglo XVII, la especialidad de pintura arquitectónica; pero más que con vistas de ciudades ésta fue representada por pinturas de interiores de iglesias. Un ejemplo son las pinturas de Hendrick van Steenwyck *el Joven* o de Pieter Neeffs *el Viejo*.⁹

Desde finales del siglo XVI los paisajes flamencos, al igual que los holandeses, se independizaron completamente de toda narrativa y durante el siglo XVII adquirieron gran popularidad,

⁶ Richard L. Kagan, *Op. cit.*, p.116-121.

⁷ Michiel C.C. Kersten, *Op. cit.*, p.89.

⁸ El autor de este libro fue Herman Liebaers.

⁹ Nina Ayala Mallory, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid. Alianza Forma, 1995, p.90.95.

lo que permitió que se desarrollaran especialistas en el género.¹⁰ Dentro del género del paisaje flamenco debe destacarse la labor de Jan Brueghel *el Viejo*, quien aportó mucho al género al pintar imágenes más realistas del campo, los pueblos y las gentes de Flandes, que sus contemporáneos. Brueghel además presenta paisajes en los que hace alarde de su técnica miniaturista y minuciosa incorporando a sus cuadros infinitos detalles, con una asombrosa profusión de figuras y objetos.¹¹

De la tradición paisajística holandesa me interesa destacar el trabajo de Hendrick Avercamp, porque este autor destaca el elemento humano en sus escenas invernales. Sus vistas de villas en pleno invierno formaron la escena holandesa clásica invernal, con una imagen viva, pictórica de gente desarrollando las más variadas diversiones invernales.¹² Este tema de las villas en invierno es muy clásico de Holanda. En él siempre aparecen las actividades que la gente desarrolla en esa época del año por lo que el elemento humano se convierte en una parte importante de la obra, mientras que las pobres construcciones de las villas carecen de toda importancia.

En la pintura holandesa del siglo XVII, las vistas de ciudades constituyen ya un tema totalmente independiente. Tal vez la preferencia en la pintura de Holanda por el paisaje urbano se deba a que ese país se encontraba por aquella época altamente urbanizado. Las vistas de ciudades aparecieron antes de 1650 en la República Holandesa, es decir en la primera mitad del siglo.¹³ En esta época en Holanda se pintaban arquitecturas fantásticas, panoramas urbanos y vistas de ciudades como escenarios de eventos históricos. De estas últimas tenemos un ejemplo en la pintura de Paulus van Hillegaert y en la de Joost Droochsloot. Algunos de los artistas que pintaron panoramas urbanos en esta primera mitad del siglo fueron Hendrick Cornelisz Vroom y Esaias van de Velde. El último pintó, en 1618, una vista panorámica de la ciudad de Zierikzee, muy parecida por el

¹⁰ *Ibid.*, p.73.

¹¹ *Ibid.* p.73-75.

¹² Madyln Millner Kehr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, 2ª ed., Estados Unidos de Norteamérica, Icon, 1993, p.57.

¹³ Sobre la pintura de vistas urbanas en Holanda pueden verse: Madyln Millner Kehr. *Op. cit.* sobre todo el capítulo II, p.240-257; Mienel C.C. Kersten, Danielle H.A.C. Lokin, *Op. cit.* p.88-128.

punto de vista en que se sitúa, a la pintada por Vermeer de Delft, en la segunda mitad del siglo, aunque sin la calidad de éste.¹⁴

Pero la imagen precisa de una parte de la ciudad no se dio en Holanda sino hasta el año de 1652, cuando Carel Fabritius pintó una vista de una de las calles de Delft (*Vista en Delft*, 1652, Londres, National Gallery). Esta pintura más que una imagen realista es la perfecta descripción de la zona más importante de la ciudad. Uno de los grandes méritos de ella es la forma de plantear la perspectiva, pero además, según los historiadores "La pieza constituyó una importante contribución a la independencia de las vistas de ciudades. Aunque es un experimento sobre la perspectiva, la imagen incluye una descripción topográfica precisa del *Oude Langendijk* y el *Vrouwenrecht* de Delft."¹⁵

Dentro de la tradición pictórica holandesa de vistas de ciudades destaca la figura de Johannes Vermeer. Este autor presenta varias vistas de las calles del Delft; pero sobre todo se distingue una de sus obras: una vista panorámica conocida como *Vista de Delft* (1660, La Haya, Mauritshuis) en la que el artista hace alarde de su maestría con los efectos de luz que consigue.¹⁶ Pieter Saenredam es otro de los artistas holandeses que, también desde muy joven, fue conocido por sus vistas de ciudades hacia la mitad del siglo. Este artista en algunas ocasiones pintó edificios antiguos ya desaparecidos al momento de hacer el cuadro, a partir de sus propios apuntes tomados con anterioridad a la desaparición de las construcciones. Su actividad la desarrolló en Amsterdam¹⁷, al igual que Jan van der Heyden, quien también pintó muchas escenas de ciudades, frecuentemente de plazas en las que se representan varios estratos de la población (fig.5). Van der Heyden también se basaba para sus cuadros en los muchos dibujos tomados durante sus viajes. Este pintor que nació en 1637 y vivió hasta 1712 realizó su actividad pictórica en la segunda mitad del siglo XVII, con una

¹⁴ Madlyn Millner, *Op. cit.*, p. 55, 56, 252.

¹⁵ Michiel C.C. Kersten, *Op. cit.*, p.92, también puede verse la obra de Madlyn Millner Kahr, p.250.

¹⁶ Madlyn Millner Kahr, *Op. cit.*, p.251-253; Michiel C.C. *Op. cit.*, p.119-124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 254.

técnica muy meticulosa que les otorga a sus cuadros mucha precisión.¹⁸ Otro de los artistas holandeses dedicados a las vistas de ciudades fue Gerrit Berckheyde, de la ciudad de Harlem, quien estuvo activo desde 1660 hasta 1697 (fig.6). Este pintor también realizó varias vistas de plazas con las actividades que en ellas se desarrollaban.¹⁹

En el mismo siglo XVII la pintura de vistas se desarrollaba en otras partes del continente, aunque nunca con la fuerza que en el norte. Por ejemplo en España Juan Bautista Martínez del Mazo, el más cercano seguidor de Velázquez y yerno de éste, pintó una vista de Zaragoza en 1647; comisionada por el príncipe Baltasar Carlos. Según Nina Ayala Mailory "Este tipo de vista, con un punto de mira relativamente bajo y un friso de figuras en primer plano, se encuentra con frecuencia desde el siglo XVI en grabados flamencos y holandeses, sin que falten ejemplos de estampas y dibujos con vistas de ciudades españolas en el XVII."²⁰ Pero no es común entre la pintura española. También apunta: "Los paisajes generalmente atribuidos a Mazo se pueden dividir en tres tipos: vistas de ciudades y parajes identificables, pinturas 'de montería' y otras diversiones campestres, y vistas imaginarias con ruinas clásicas y figuras mitológicas."²¹ Richard L. Kagan menciona, también para el caso de España, una serie de cuatro pinturas que describen unas celebraciones religiosas en Valladolid en 1656, que se distinguen por ser, a la vez, representaciones del aspecto de la ciudad. Estas pinturas fueron realizadas, muy posiblemente, por el artista Felipe Gil de Mena.²² También del siglo XVII se conservan en la actualidad algunas vistas de la Plaza Mayor de Madrid, en las cuales, además de describirse el aspecto arquitectónico del lugar, se ilustra el uso que se le dio como escenario para las fiestas de toros.²³

¹⁸ *Ibid.*, p. 254-255 ; p.125

¹⁹ *Ibid.*, p.256-257.

²⁰ Nina Ayala Mailory, *Del Greco a Murillo*, Madrid, Alianza, 1991, p.169-171.

²¹ *Ibid.*, p.171.

²² Richard L. Kagan, "Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth- Century Spain", *Envisioning the City, Six Studies in Urban Cartography*, David Buisseret ed., Chicago, The University Chicago Press, 1998, p.99. En el texto se reproduce una de esas pinturas; el pie de foto de la misma indica que se conserva una colección privada española, sobre el paradero del resto de la serie nada se dice.

²³ En el Museo Soumaya de la ciudad de México se conserva una de esas piezas fechada hacia 1660-1670, y por su parte el Museo Municipal de Madrid resguarda otra de ellas, de la segunda mitad del siglo XVII. *Boletín del Museo Soumaya*, México, octubre de 1999, p.5-7.

La pintura de vistas de ciudades en Italia tuvo un desarrollo un poco distinto al de los Países Bajos, por su estrecha relación con la escenografía teatral y el "ilusionismo". En Italia a las vistas de ciudades se les llama *vedutas* y a sus pintores *vedutistas*; algunos de ellos se dedicaron en cierta época de su vida a pintar escenografías teatrales que con frecuencia eran imágenes urbanas. El término *veduta* es entendido hoy en día como una vista que describe topográficamente un sitio, un edificio, la esquina pintoresca de una ciudad, o el paisaje panorámico de un pueblo.²⁴ La pintura de vistas de ciudades en Italia tiene su época de mayor esplendor en el siglo XVIII, aunque no deja de tener sus precedentes y buenos ejemplos en los siglos anteriores. El paisaje urbano de la península italiana tiene su mejor representante en la escuela veneciana del siglo XVIII, pero también se desarrolló en otras ciudades como Roma o Nápoles. Esta última ciudad es muy importante, para el tema central de este trabajo, porque en ella las *vedutas* frecuentemente estarán impulsadas por los funcionarios y gobernantes españoles. Recordemos que Nápoles en el siglo XVIII, al igual que la Nueva España, era parte del Imperio Español. El autor Julián Gállego sugiere que el éxito que tuvieron las *vedutas* venecianas en el siglo XVIII se debió a su naturaleza como centro turístico para toda Europa. A Venecia, pero también a Nápoles y Roma, cada año llegaban cientos de viajeros de las más diversas partes de Europa. Esas personas al volver a sus puntos de origen, gustaban de llevar con ellos pinturas de caballete con escenas cotidianas y de aspectos domésticos y por supuesto vistas de las ciudades visitadas.²⁵ La pintura de vistas estuvo muy relacionada con la pintura de escenas costumbristas, pues era frecuente que ambos géneros estuvieran presentes en una misma pintura.

Además de que las vistas de ciudades sirvieron, durante el Renacimiento italiano, como escenarios de temas alegóricos -recuérdese a Ambrogio Lorenzetti- también se emplearon para conmemorar eventos históricos y religiosos. Este es el caso de la obra que Gentile Bellini pintó, en la última década del siglo XV, en las paredes de la *Scuola de San Giovanni Evangelista*, y que

²⁴ Giuliano Briganti. *The View Painters of Europe*. tr. Pamela Waley. Londres, Phaidon Press, 1970, p.2.

representa una procesión religiosa en la Plaza de San Marcos (fig.7). Esta obra forma parte de una serie de pinturas que representan milagros significativos para Venecia; no todas fueron pintadas por Bellini sino sólo dos, otras cuatro por sus ayudantes y una por Vittore Carpaccio. Venecia, más que los milagros, es el tema principal de las pinturas.²⁶

En el siglo XVI las referencias al ambiente y la arquitectura de ciudades italianas, sobre todo de Venecia, están presentes en la obra de Tiziano, Paris Bordone, Pietro Malombra, el Veronés o Tintoretto, y también en las escenas históricas de Leandro Bassano.²⁷ Por ejemplo: hacia 1570 se producen una serie de pinturas que conmemoran la visita a Venecia de el rey polaco Henri III, pero en ellas, sobre todo en la del arribo del rey, la protagonista es la ciudad.²⁸ También en ese siglo la ciudad de Nápoles es el motivo de algunas pinturas. Jeanne Chenault Porter menciona que Peter Brueghel realizó una descripción de la bahía de Nápoles entre 1560 y 1562, diez años después de que visitara Italia.²⁹

Los primeros artistas en realizar plenamente paisajes urbanos en Italia, es decir no fondos para otras escenas, fueron de origen nórdico y, sobre todo, lo hicieron en el siglo XVII, pues es ese siglo en el que se difunde la vista de ciudad como género independiente en la pintura de los Países Bajos y en otros países del norte del continente. Algunos de estos pintores fueron Van Laer o Bamboccio, Joseph Heintz, Johan Richter y Gaspar Van Wittel o Vanvitelli (fig.8).³⁰ Heintz o Heintzius empezó a la ciudad de Venecia como escenario para sus pinturas de eventos o festivales. Esa ciudad siempre había sido famosa por sus festivales que atraían a multitud de viajeros. Las composiciones de Heintz, parece que no se basaban plenamente en la realidad observada sino en modelos

²⁶ Julián Gállego. "La pintura veneciana en el siglo XVIII". *El Settecento Veneciano: Aspectos de la Pintura Veneciana del Siglo XVIII*, México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aeroméxico, Angiomexicana de seguros, 1991, p.36.

²⁷ Joseph G. Links, "*Canaletto and his Patrons*", Londres, 1977, p. 4.

²⁸ Julián Gállego. *Op. cit.* p.36.

²⁹ Bernard Aikema y Boudewijn Bakker. *Painters of Venice the Story of the Venetian "Veduta"*. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam. Gary Schwartz. SDU, La Haya, 1990, p.56.

³⁰ Jeanne Chenault Porter y Susan Scott Munshower ed., *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1993, p.21. Según apunta en una nota esta información proviene de Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour: Da Montaigne a Goethe*, Milán, 1992, p.101, agrega que este autor menciona también una vista de la ciudad de Jan Brueghel.

³¹ Julián Gállego, *Op. cit.*, p.36.

anteriores; a su vez ellas mismas sirvieron como modelos a obras que han sido juzgadas de mediocre calidad.³¹

A la vez la ciudad de Nápoles, desde principios del siglo, producía paisajes urbanos, muy cercanos a las *vedutas* del siglo XVIII, como es el caso en la obra de Sebastian Vrancx. Una de sus piezas es un retrato del *Largo di Palazzo* (Inglaterra, Colección Particular) con toda la actividad de la sociedad napolitana. Parece que a pesar del cuidado y precisión con que está hecha no es una vista topográfica porque le faltan elementos a la plaza. También de Nápoles es la obra realizada, cerca de 1653, por Micco Spadaro, titulada *Veduta di Largo del Mercato* (Toledo, Hospital de Afuera), una pintura atiborrada de gente. A finales del siglo, en 1696, Ángelo María Costa realizó una vista del *Palazzo Reale* (fig.8). Aun de fecha más temprana es una imagen del *Largo di Palazzo* (Nápoles, Museo de San Martino), cercana a 1650, anónima pero de la escuela napolitana. En este caso se representa un evento muy específico, una escolta de soldados a una personalidad, tal vez el cardenal que visita al virrey.³²

Una figura que destaca mucho entre los artistas de vistas de ciudades es la de Gaspar Van Wittel. Él trabajó en Italia en el último cuarto del siglo XVII (fig.9). El trabajo de este artista fue de suma importancia para los famosos *vedutistas* italianos del siglo XVIII como Luca Carlevarijs o "Canaletto" y, de alguna manera, constituye el lazo de unión entre estos artistas y los especialistas en el género venidos del norte. Este artista pintó vistas tanto de Roma, donde vivió casi siempre, como de Venecia y Nápoles, a donde acudió llamado por el virrey, con precisión topográfica en cada uno de los casos.³³ Su pintura une el aprendizaje adquirido a partir de la pintura holandesa (desde muy joven se dedicó a la factura de panoramas) y los conocimientos sobre perspectiva y dibujo topográfico

³¹ Bernard Aikema, *Op. cit.*, p.20.

³² Charles Beddington, Ermanno Bellucci, *et al.*, *Capolavori in Festa, Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Italia, Electa Napoli, 1997, p.141-143.

³³ *Ibid.*, p.143.

adquiridos en Italia. Los patronos que tuvo para este tipo de pintura fueron ricas familias romanas o turistas, que encargaban este tipo de obra para decorar las paredes de sus casas.³⁴

Ya plenamente en el siglo XVIII, al mismo tiempo que los Aureliano o Morlete Ruiz pintaban en Nueva España temas parecidos, en Italia se distinguían en el género Luca Carlevarij, Antonio Canal "Canaletto" y su sobrino Bellotto (figs. 10, 11 y 12). El primero de los tres realizó sus pinturas exclusivamente de la ciudad de Venecia y especialmente de la plaza de San Marcos, con acuciosos apuntes sobre su aspecto y el de sus habitantes a quienes también procuró retratar con precisión.³⁵ Sus pinturas, así como para él habían servido las de Van Wittel, sirvieron de modelo a las del famoso *vedutista* "Canaletto"; pero éste logró superar con creces su calidad. Es interesante señalar que Antonio Canal se formó al lado de su padre. Éste se dedicaba a pintar escenografías para teatro, en las cuales Antonio pudo, desde joven, practicar el dominio de la perspectiva específicamente para representar calles y plazas. A partir de este aprendizaje "Canaletto" se dedicó a pintar con precisión topográfica los edificios de su ciudad: Venecia, así como los eventos que en ella acaecían. Pero, en mi opinión, las figuras humanas jamás tuvieron en él la fuerza o la importancia que les daba a las construcciones y a los elementos naturales como el cielo o el mar.³⁶ Bellotto fue sobrino de "Canaletto" y parece ser que en varias ocasiones utilizó su firma, tal vez como una especie de firma de taller. Sus *vedutas* son de la misma calidad que las de su tío y, al igual que las de él no se confinaron exclusivamente al ámbito italiano -"Canaletto" había pintado en Inglaterra-, sino por el contrario fue un gran difusor de la pintura de vistas de ciudades por toda Europa. Sus patronos fueron sobre todo reyes que lo llamaron a sus cortes en Dresde, Viena, Munich y Varsovia, ciudades de las que dejó múltiples vistas, siendo el mayor propagandista de la pintura veneciana por toda Europa.³⁷

³⁴ Bernard Aikema, *Op. cit.*, p.103-111.

³⁵ *Ibid.* y J. G. Links, *Op. cit.*

³⁶ Sobre "Canaleto" existe una amplia bibliografía sobre todo de Joseph G. Links que con mucho entusiasmo se ha dedicado a este artista y alrededor del cual ha escrito varios libros. Específicamente yo consulté *Canaletto and his Patrons*, ya citado, y *Canaletto*, Londres, Phaidon Press, 1994. En el libro de Aikema, también ya citado, puede encontrarse información sobre las vistas de este artista así como en el libro *El setecento veneciano... Op. cit.*

³⁷ Julian Gállego, *Op. cit.*, p.39; sobre este artista también puede verse B. Aikema, *Op. cit.* y la bibliografía respectiva a "Canaletto".

Al mismo tiempo la ciudad de Nápoles era retratada por numerosos *vedutistas* que dejaron en sus lienzos la vida en las calles napolitanas de esa época. Una de las figuras de primer plano en el *vedutismo* napolitano del *settecento* fue Ángelo María Costa. El que, además de la *veduta* de 1696 ya mencionada, pinta una vista, en 1721, titulada *Veduta di Posillipo* (vendida en Londres en 1991) , y también la *Veduta di Napoli con il Castel Nuovo* (vendida en Londres en 1981). Gaspar Butler, de nacionalidad desconocida, fue otro pintor que, en 1733, realizó una pintura del palacio real y su plaza llamada *L'uscita del Viceré Conte Harrach e del suo corteo dal Palazzo Reale* (Austria, Colección Particular). Una vista napolitana que a mi, en particular, me parece muy interesante es la realizada por Michele Foschini bajo el título *L'Ingresso di Carlo di Borbone nel Largo di Palazzo* (fig.13). En ella se representa al rey borbón entrando a la muy concurrida plaza del palacio real, sobre un corcel blanco. Esta vista se parece a la efectuada por Vrancx en el siglo anterior, pero aquí el autor amplía su panorama colocando tres puntos de fuga, ocasionando un efecto que hoy conocemos como de "ojo de pescado". Otro de los pintores de vistas que destaca en Nápoles, sobre todo asociado a la corte borbónica, es Antonio Joli. Este pintor realizó algunas vistas del puerto napolitano en ocasión de la partida del rey Carlos a España; pero además también pintó vistas de fiestas napolitanas como el *Largo di Palazzo con una Cuccagna* (fig.14), el *Largo San Ferdinando con il corteo reale in occasione del Carnevale* (Bowhill, Selkirk, propiedad del Duque de Buccleuch y Queensberry) y *Largo del Castello in occasione della festa dei Quattro Altari* (Bowhill, Selkirk, propiedad del Duque de Buccleuch y Queensberry). Además de Antonio Joli hubo otros pintores como Tommaso Ruiz y Juan Ruiz que también retrataron la alegre fiesta napolitana.³⁸ Pero Antonio Joli tampoco se confinó al ámbito italiano, pues estuvo en Madrid alrededor de 1750 trabajando como pintor de escenarios en el "Teatro del Buen Retiro". Ahí también pintó vistas urbanas entre las que destacan las de la calle de Alcalá, y vistas del Palacio real de Aranjuez.³⁹ Aparte de Joli hubo otros artistas napolitanos que fueron o enviaron sus obras a España. Por ejemplo Pietro Fabris que también realizó *vedutas* para la

³⁸ Charles Beddington, *Op. cit.*, p.144-149,170-178.

³⁹ Briganti, *Op. cit.*, p.147.

familia Borbón como *La bahía de Nápoles el día de la partida de Carlos III* (Nápoles, Patrimonio Nacional).⁴⁰ En España sobreviven a la fecha una serie de pinturas anónimas muy interesantes porque muestran la Plaza Mayor y diversas calles madrileñas con toda la decoración efímera que lucieron para la entrada solemne de Carlos III a esa ciudad en 1760 (hoy en día son resguardadas por el Museo Municipal de Madrid).⁴¹

Otro artista que trabajó para Carlos III en Nápoles, pero que merece un párrafo aparte fue Claude Joseph Vernet. De origen francés nació en 1714 y murió en 1789. Este artista produjo para Carlos III una escena de caza en 1746⁴², pero aquí interesa por su trabajo para el rey francés Luis XV. Vernet vivió en Italia de 1734 a 1753, año en que regresó a París. El consejero del rey, marqués de Marigny, ya había intentado llevarlo de regreso a Francia hacia 1749, pero no lo logró sino hasta 1753 cuando Marigny le consiguió un encargo del rey: realizar una serie de vistas de los puertos franceses (fig.15). Esa tarea la realizó entre 1754 y 1765, pintando 15 pinturas de gran formato con diez de los principales puertos de Francia. Ante el éxito de estas pinturas, en 1758 Cochin y Le Bas, grabadores, las reproducen y salen a la venta los primeros cuatro grabados en 1760, en 1762 salen otros cuatro, y en 1764 cuatro estampas más. Esta serie de doce estampas hizo llegar las pinturas de Vernet a lugares tan alejados de Francia como la Nueva España. En estas latitudes un pintor de fama, Juan Patricio Morlete Ruiz, reprodujo las doce pinturas de puertos franceses difundidas por las estampas. Entre 1769 y 1772 realizó esta serie, pero además le agregó una *Vista de Florencia cerca de la puerta de San Nicolás*, una *Vista del mercado del Volador de la ciudad de México* (fig.23) y una *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México* (fig.22).⁴³

Con las pinturas de Morlete Ruiz comenzamos a hablar de la pintura de vistas urbanas en América. Género que nunca fue en ella tan triunfante como en Europa, pero que sí tuvo su lugar en la producción artística americana. En la Nueva España desde el siglo XVI se produjeron imágenes

⁴⁰ *Carlos Tercero y la Ilustración*, t. II, España, Ministerio de Cultura, 1988, p.448.

⁴¹ *Ibid.*, p.483-484.

⁴² *Ibid.*, p.446.

⁴³ Toda esta información proviene de Óscar Reyes Retana Márquez *Op. cit*

que trataban de mostrar el aspecto de estas tierras y sobre todo de la ciudad de México- Tenochtitlan. Estas imágenes eran grabados o dibujos, más esquemáticos que cercanos al ideal topográfico, que nos dan una idea del aspecto que tuvo, por ejemplo, la Plaza Mayor del siglo XVI. Es en el siglo XVII cuando aparecen imágenes más precisas, y ya no sólo en grabados y dibujos sino también en pintura, de la ciudad de México. Del siglo XVII poseemos a la fecha dos biombos, muebles de tradición oriental muy comunes en la Nueva España de esa época, que tienen pintada la ciudad de México. Uno se encuentra en el Museo Nacional de Historia y, según la cédula del museo, se ha atribuido a Diego de Correa. Pintor activo en el siglo XVII, que bajo el título de "La muy noble y leal ciudad de México" nos da una vista panorámica de la ciudad en su totalidad, muy parecida a la vista topográfica trazada por Juan Gómez de Trasmonte en ese siglo. En el Museo Franz Mayer se conserva otro biombo anónimo del siglo XVII que también muestra en una vista panorámica a toda la ciudad de México. Pero estas dos pinturas, y el grabado de Gómez de Trasmonte al que aludí, más que vistas al estilo de las desarrolladas en el siglo XVIII, son planos en perspectiva, que no siempre se preocupan de la precisión de ésta y que excluyen a los habitantes de la ciudad de su espacio, dándoles toda la importancia a las construcciones que, al menos en el caso del biombo de Franz Mayer, aparecen pintadas con cierta ingenuidad.

De ese mismo siglo tenemos otros dos biombos, también anónimos, muy distintos a los anteriores, que sí están más cercanos a las vistas del siglo XVIII en Nueva España (fig.16 y 17). Ambas piezas se dedican a plasmar parcialmente la ciudad. La mitad de sus hojas se ocupan de dar una imagen frontal del Palacio Virreinal, antes de la reconstrucción que se le hizo a finales del siglo; la otra mitad pinta paseos coloniales.

Para el siglo XVIII se difunde más el género de vistas de ciudades en Nueva España, y de ese siglo llegan a nosotros varios ejemplos, que se estudiarán en los siguientes capítulos. Tal vez la más famosa de estas vistas, por la fama de sus autor, sea la *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando, realizada en la primera década del siglo (fig.18). De la misma década, ca. 1709, tenemos una *Vista de la villa de Guadalupe en 1709* con la firma de Arellano (fig.19). De 1720 existe una vista

nocturna del mismo autor titulada *Vista de la Plaza Mayor en la Nochebuena de 1720* (fig.20). De mediados del siglo se conserva, en las salas del Museo Nacional de Historia, una vista anónima de la Plaza Mayor de México (fig.21); y en una colección privada están las mencionadas pinturas de Juan Patricio Moriete Ruiz.

Creo que éste es el lugar indicado para mencionar dos pinturas más de vistas de la Plaza Mayor de México del siglo XVIII. Por un lado se trata de una pintura descrita por Guillermo Prieto en 1879, aunque el verdadero año en que la observó debe ser 1849. El cronista dice haberla visto en la sala del Hotel España de la ciudad de Puebla de los Ángeles; desconozco su paradero actual si es que se conserva. Por ser la única referencia que tengo sobre esa pintura me permito citar a continuación, la descripción que de ella hace Guillermo Prieto:

"Un tanto mohíno entreme al hotel y fijé mi atención en un cuadro de la sala que me pareció curiosísimo y del que no tenía noticia ni he visto ni oído mencionar en parte alguna. El cuadro representa en primer término la Catedral de México, cuando sólo está concluido el primer cuerpo de cada una de sus dos torres. En la torre de la derecha se ven unos andamios que indican la prosecución en ella de la obra. Cercaba la Catedral hasta donde ahora se hallan pilares y cadenas una delgada barda de mezcla y ladrillo formando simetría. Se percibe a la derecha del cuadro la gran cruz de piedra que se ve en la puerta llamada Mariana del Palacio, y en las gradas guarniciones de cráneos humanos de pésimo gusto. Llaman la atención a la izquierda del cuadro la capilla nombrada de los talabarteros, que ocupaba la esquina de Santo Domingo, al frente del edificio de la Biblioteca.

Es curiosa de observar la estufa del Virrey que pasa frente a la Catedral, y es un coche de figura de cubo, rematando en cuatro perillas: la caja descansa en restiradas sopandas y sobre el torniquete se eleva una tablilla a guisa de pescante desde donde se dirige el cochero de su excelencia tres troncos de caballos perfectamente enjaezados con sus penachos de plumas. Presiden la carroza alabarderos montados con sus sombreros de tres picos, sus chupines amarillos, calzón corto y media y el mismo uniforme (con la diferencia de que el chupín es azul) tienen los alabarderos de a pie.

Por último, y al lado de los preñiles que sostienen la reja que sirve de puerta al cercado, se ve una mesita, estribando en ella un doseí bajo el cual está una imagen de Nuestro Señor, a quien llamaban el Señor del Cacao, abogado del buen chocolate, y de cuya

imagen no teníamos conocimiento. El cuadro tiene la fecha de 1764, y repito que me ha sorprendido no haberlo visto jamás reproducido en los varios periódicos ilustrados, ni he oído jamás mencionar cuadro tan precioso bajo el punto de vista del interés histórico.

Hay en el cuadro dos desgraciados accesorios de que no quiero hacer mención, uno es la casa de Cortés, hoy Monte de Piedad, llamada entonces casa del Estado, y la Iglesia de Santo Domingo en lontananzas; pero, el chico de la brocha gorda se conoce que entendía tanto de perspectiva que más bien parece el cimborrio un birrete abandonado sobre una azotea."⁴⁴

Guillermo Prieto no menciona qué tanto de la Plaza Mayor puede observarse en esta vista. Es claro que sus prejuicios políticos se traslucen aun a través de la descripción de este cuadro, así como también los que tiene en relación al arte. Prieto llama pintor de brocha gorda al autor de esta pintura, porque le parece incapaz de manejar, como él espera, las leyes de la perspectiva; sin embargo, tal como se verá en capítulos posteriores, es posible que el pintor no sea incapaz sino que esté fuera de su interés el manejo de cierto tipo de perspectiva porque lo imposibilita de mostrar ciertas cosas que le importa destacar. Es de reconocerse la sensibilidad de Guillermo Prieto que desde mediados del siglo pasado advierte la importancia de la pintura de vistas urbanas.

Existen algunos elementos curiosos en la pintura que describe Prieto, y que en un primer momento no puedo explicar. Por ejemplo ¿qué significa la presencia de cráneos humanos en las gradas?, ¿a cuáles gradas se está refiriendo el cronista?. La presencia del carruaje del virrey no es extraña, pues en varias de las vistas que en este trabajo se analizan aparece. La fecha de 1764 situaría a esta obra como anterior a las pinturas de Morlete Ruiz y tal vez cercana a la vista anónima del Castillo de Chapultepec.

Por otro lado en el libro *Por la vieja calzada de Tlacopan* de Artemio de Valle-Arizpe, publicado en 1937, se incluye la imagen de una interesante pintura muy similar a la descrita por Prieto (fig. 30).⁴⁵ El cuadro recrea una vista de la catedral de México en la que vemos ya construido el Sagrario

⁴⁴ Guillermo Prieto, *Guillermo Prieto en Puebla*, selección, prólogo y notas de Pedro Ángel Palou, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997, p.113-114.

⁴⁵ Artemio de Valle-Arizpe, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, México, Lotería Nacional para la Beneficencia Pública, 1937. il. 17.

metropolitano y ambas torres de la catedral inconclusas. A diferencia de la obra mencionada por Prieto, en ésta los andamios que indican la continuación de la obra en la catedral están en la torre del lado izquierdo y a los lados de la cúpula. El carruaje del virrey desfila frente a la catedral e igual que en el cuadro anterior es precedido por alabarderos a caballo y a pie, pero aquí los caballos no están adornados de la manera que Prieto describe. Otros elementos de coincidencia entre ambas obras son: la presencia de las casas de Hernán Cortés, la capilla de los Talabarteros y al fondo la torre de Santo Domingo; en la pintura que vamos describiendo también está la mesita con el Señor del Cacao, pero no hay ningún dosel sobre ella. La ilustración viene acompañada de un pie de foto que transcribe la cartela, que en la obra está colocada en el ángulo inferior derecho, y dice: "1-La Catedral de México en construcción el año de 1795. 2-El Sagrario. 3-capilla de los Talabarteros. 4-Torre de Santo Domingo. 5-Casas de Hernán Cortés. 6-Cruz llamada de los Indios. 7-El Señor del Cacao, por el que se pedía para las obras de la Catedral. 8-La estufa del virrey." Se agrega que por la fecha del cuadro debe ser el segundo Revilla Gigedo y que el cuadro al óleo se conservaba en una colección particular. En un primer momento creí que se trataba del cuadro descrito por Prieto, pero la ausencia del dosel y de otros pequeños detalles dificultan esa posibilidad.

Del mismo siglo tenemos varias vistas de paseos coloniales, centros importantes para la ciudad como puntos de reunión de la sociedad. Por ejemplo contamos con un biombo anónimo que presenta la imagen de las Casas Reales del cerro de Chapultepec (México, Colecciones del Banco Nacional de México), con poca precisión topográfica y cierta ingenuidad en las figuras.⁴⁶ También tenemos un hermoso biombo conocido como del Palo Volador (Madrid, Museo de América), con la imagen de varias diversiones indígenas en San Agustín de las Cuevas.⁴⁷ Existen una pintura que

⁴⁶ Este biombo presenta, entre otras cosas, una corrida de toros, parece probable que el tema del biombo sean las festividades que en honor de un nuevo virrey se realizaban en el campo de Chapultepec. Una buena reproducción de esta obra puede encontrarse en el catálogo de la exposición *Pasado y Presente del Centro Histórico*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, p.39, o en el libro de Gustavo Curiel, Antonio Rubial, et al., *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fomento Cultural Banamex, 1999, p.68-69.

⁴⁷ Este biombo de estrado resulta muy interesante por las actividades que en él se desarrollan como por ejemplo el baile del palo volador, la quema de cohetes, una danza que incluye a un "caballero tigre", maromeros y otras. Una imagen de esta obra y un pequeño texto sobre ella se encuentran en *México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España II*,

representa el paseo de Ixtacalco (Museo de América, Madrid) y otra que representa la visita del virrey y su mujer al canal de la Viga y el pueblo de Ixtacalco (Museo Soumaya, México). También se conserva un curioso cuadro de castas que, además de reunir en una pequeña tela 17 castas, coloca tres vistas de paseos, una de Chapultepec, una de Jamaica y otra de Ixtacalco (Madrid, Real Academia Española de la Lengua).⁴⁸ Actualmente se conocen una vista del paseo de la Alameda en el siglo XVIII (Madrid, Museo de América); y un cuadro de castas titulado "De Alvina y Español produce Negro Torna Atrás" (México, Colecciones del Banco Nacional de México) en el que la mayor parte de la obra la ocupa una vista de la Alameda, es de suponer que el resto de las pinturas de la serie a la que perteneció esta pieza, hoy desaparecidas, hayan tenido vistas de la ciudad como fondo.⁴⁹

También fue común durante ese siglo XVIII novohispano, que en las imágenes de la virgen de Guadalupe se representara a sus pies una vista de la villa del mismo nombre y el santuario. Por ejemplo, es el caso de la "Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y acompañada de san José y san Cristóbal" (Sevilla, Capilla de San José) y la "Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y acompañada de las imágenes de la Virgen de Loreto, la Virgen de la Piedad y la Virgen de los Remedios" (catedral de Palencia).⁵⁰

De la pintura de vistas en el resto del continente son pocas las noticias que tenemos. Se conoce en Guatemala una pintura de la catedral de Antigua Guatemala, cercana a 1678 del pintor Antonio Ramírez (Galerías La Granja, México) (fig.26). En esta imagen lo que fue representado es la construcción de la catedral, pero el artista ofrece también parte del aspecto cotidiano de la plaza.⁵¹ En

Elisa Vargas Lugo coordinadora para los tomos sobre Nueva España; María Olga Saenz González coordinadora general de la obra, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, CNCA, 1994, 7v. v.4 p.10.

⁴⁸ La pintura del paseo de Ixtacalco se encuentra reproducida en *México en el Mundo... Nueva España II*, p.18-19, el cuadro de castas en *México en el Mundo... Nueva España I*, p.194 y el cuadro de la visita del virrey en Gustavo Curiel, Antonio Rubial, *Op. Cit.* P.93.

⁴⁹ Para la primera obra ver *Ibid*, *Nueva España II*. p.14-15 y para una fotografía del cuadro de castas *Pasado y presente...* p.49.

⁵⁰ Imágenes y datos sobre estas obras las encontramos en *México en el ... Nueva España I*, p.285.

⁵¹ Sobre esta pintura puede verse Eva S. Lamothe, "The Cathedral of Antigua Guatemala, a Colonial Painting, ca. 1718", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 56, México, UNAM, 1986. La autora le asigna la fecha de 1718;

Perú se conoce una serie de 16 obras, realizadas entre 1674-1680, en las que se observa una procesión, en honor del *Corpus Cristi*, con carros alegóricos que desfilan por las calles de la ciudad del Cuzco.⁵² Y también una pintura de la entrada de un arzobispo a la ciudad del Potosí, pintada por Melchor Pérez de Holguín a fines del siglo XVII, conservada en el Museo de América de Madrid (fig.27).⁵³ En estos casos el objetivo principal de las obras no es precisamente ofrecer una vista exacta de la ciudad, pero nos muestran algunos aspectos de ella y su sociedad.^{*}

La representación de ciudades del virreinato novohispano que no fueran la ciudad de México es escasa o poco conocida. Entre la pintura novohispana sólo conozco la representación de la ciudad de Valladolid en una pintura que conmemora un evento histórico: la procesión de unas monjas que son trasladadas a un nuevo edificio en dicha ciudad. Para la ciudad de Puebla se sabe de un cuadro, en el templo carmelita de esa ciudad, en el que aparece representada dos veces la angelópolis. El tema de esa pintura es la glorificación de San Juan de la Cruz como patrono de la ciudad y de Sor Isabel de la Encarnación, una heroína local.⁵⁴ Al igual que las ciudades europeas las ciudades americanas formaron parte, a veces importante, de las imágenes religiosas cuya narrativa requería de su presencia. Un ejemplo es la pintura de José de Páez, que presenta la procesión por el entierro de San Francisco Solano, evento que tuvo lugar en Lima.⁵⁵ Pero del mismo modo que en Europa, las

también puede verse María Concepción Amerlink, *Las catedrales de Santiago de Guatemala*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1981. Ella habla de la fecha de 1678.

⁵² Sobre estas obras véase el artículo de Carolyn S. Dean, "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings", *The Art Bulletin*, v.LXXVIII, Nueva York, marzo de 1996.

⁵³ Leopoldo Castedo, *Historia del Arte iberoamericano 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.316-317.

^{*} La pintura de la catedral de Guatemala de Antonio Ramírez se presentó en la exposición *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, en el catálogo se le dedica una extensa ficha y se le asigna la fecha de 1678; en el mismo trabajo se le dedica una ficha a la pintura de Melchor Pérez de Holguín y otra a una pintura anónima que representa una procesión en la Plaza Mayor de Lima a finales del siglo XVII (Iglesia de la Soledad, Convento de San Francisco, Lima). Pero lo más interesante es la mención en algunos artículos de otra obra anónima titulada *Plaza Mayor de Lima en 1680*, pieza que presenta enorme similitud con las vistas de plazas realizadas en Nueva España y de la que lamentablemente se ignora su paradero actual. *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 51, 59-75, 144-148, 163-166.

⁵⁴ Beatriz Berndt, "Glorificación de Dos Modelos de Santidad Carmelita Descalza, San Juan de la Cruz y Sor Isabel de la Encarnación", *Los Pinceles de la Historia. El Origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p.267-272.

⁵⁵ Manuel Romero de Terreros, "José de Páez y su vida de San Francisco Solano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 17, México, 1949.

ciudades pintadas en este tipo de cuadros no siempre son imágenes reconocibles y es seguro que muchas de ellas sean producto de la imaginación de los artistas.

Como puede verse los artistas y patronos novohispanos parecen haber estado al tanto del desarrollo del arte occidental de su época y de los gustos en boga en su tiempo, los cuales fomentaron en tierras sumamente alejadas del continente europeo. El desarrollo del género de vistas urbanas en América y Europa tiene coincidencias y a la vez es distinto porque distintas eran las sociedades que lo produjeron. Tengo la impresión de que la pintura europea de vistas urbanas, en su mayoría, estuvo más preocupada por la precisión topográfica con que describe las ciudades que la pintura americana. Por su parte me parece que ésta presta mayor atención al elemento humano que habita los espacios y a la vez constituye la ciudad.⁵⁶

Capítulo II

Las vistas de plazas novohispanas

Aí que decide vagar por los espacios coloniales de la Ciudad de México no le pueden faltar en su recorrido la Plaza Mayor de México, conocida hoy como Zócalo, ni la antigua Basílica de Guadalupe. Ambos espacios, junto con la hoy desaparecida Plaza del Volador, caracterizaron durante siglos a la ciudad. Ellos, a través de los años, han sido objeto de innumerables expresiones estéticas que van desde la canción popular, hasta la literatura, pasando sin dudarlos por las artes plásticas. En este capítulo se presentan once ejemplares de la pintura colonial que fueron dedicados a dar cuenta de esos espacios, sobre todo en su carácter de centros de reunión de la sociedad novohispana. El capítulo se divide en tres partes, en la primera se presenta un resumen de lo que ha sido escrito, hasta el momento, sobre estas obras del arte colonial. La segunda parte está dedicada a dar una descripción de las obras; y la tercera a presentar algunos aspectos sobre las diversas formas que tuvieron los artistas de abordar el espacio en ellas.

Primera parte. Historiografía.

De la mayoría de estas obras poco sabemos. Hasta el día de hoy han sido estudiadas superficialmente y nunca se había hecho un trabajo que las reúna y analice en conjunto. Existen algunos trabajos que han abordado algunas de estas vistas. El más completo estudio realizado hasta ahora para una de estas maravillosas obras, es el libro escrito por Manuel Romero de Terreros en 1946, prologado por Manuel Toussaint y editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, que se titula *La plaza mayor de México en el siglo XVIII*. Este texto es el primero y único en dedicarse exclusivamente al estudio de una de las vistas de la Plaza Mayor de México (fig. 21), la única que se conocía en ese momento. Fue realizado por uno de los mejores historiadores del arte de su época, en un análisis de quince páginas que, sin embargo, nos da aportaciones valiosas para el estudio del resto de las obras.

⁵⁶ Ver capítulo IV.

Manuel Romero de Terreros logra identificar en ese trabajo la escena "principal" del cuadro como una salida en público del virrey, a quien identifica como el Marqués de Croix. Para su estudio Romero de Terreros *dividió el cuadro en secciones y describió pormenorizadamente cada una de ellas*, abundando un poco sobre la historia de los edificios o construcciones que aparecen en la sección del cuadro que estudiaba. El libro va acompañado con fotografías en blanco y negro de las secciones del cuadro y detalles de las mismas. En el prólogo Manuel Toussaint considera a esta obra como "la más valiosa de toda esa centuria"⁵⁷ ya que considera el resto de la producción de ese siglo como "pintura de caramelo" y piensa que la verdadera pintura, como esta vista de la plaza, sale "en busca del aire libre".⁵⁸ Estos juicios, acordes a la sensibilidad estética de la primera mitad del siglo XX, no pueden mantenerse el día de hoy, sabemos ahora que no fue la primera obra en representar ese tema, ni la más original, ni la mejor trabajada y sabemos también que algunos de aquellos maestros de ese siglo, de los que Toussaint consideraba sólo hacían pintura de caramelo, fueron también autores de otras vistas de la plaza; tal es el caso de Arellano o de Juan Patricio Morlete Ruiz.

Al tiempo que escribo estas líneas dicha pintura, que comúnmente admiramos en las salas del Museo Nacional de Historia, se encuentra expuesta en el Palacio de Iturbide, como parte de la muestra temporal *Pintura y Vida Cotidiana*. En el libro que acompaña la exposición Gustavo Curiel y Antonio Rubial le dedican a esta pieza algunas líneas. Pero, más que hablar de ella en estricto sentido la utilizan como medio para abordar situaciones que la pintura describe, por ejemplo la búsqueda de equilibrio entre autoridades civiles y religiosas, el comercio en la Plaza Mayor, etc.⁵⁹ En el texto mencionan el estudio de Romero de Terreros y la crónica de Juan Manuel de San Vicente y expresan lo siguiente: "Por la vestimenta y otros detalles pensamos que el virrey representado no es el marqués de Croix como pensaba Romero de Terreros, sino más bien un virrey de la primera mitad del siglo, de la época de Felipe V. Sin embargo la narración de San Vicente describe una práctica que

⁵⁷ Manuel Toussaint en el prólogo a Manuel Romero de Terreros, *La plaza mayor de México en el siglo XVIII*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p.V.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", *Pintura y Vida ...*, p.73-74.

debió ser común durante todo el siglo XVIII (se refieren al agradecimiento que da el virrey por la llegada del correo en la catedral)".⁶⁰

La Vista de la Plaza Mayor de México de Cristóbal de Villalpando (fig.18) fue dada a conocer en el año de 1949 también por Manuel Romero de Terreros en el número 8 de la revista *México en el Arte*.⁶¹ El historiador le asigna la fecha de 1695, menciona el lugar de las firmas, dice que hay un autorretrato de Villalpando, que el conde de Gálvez aparece como en el retrato que se conserva en el Museo del Chapultepec, explica como llegó la pintura a las colecciones de lord Methuen y menciona que fue expuesto en los Estados Unidos bajo el título de "Una feria en Stateluco". Posteriormente, en el año de 1964, fue estudiada por Francisco de la Maza dentro de su libro *El pintor Cristóbal de Villalpando*, en el cual le dedica todo un capítulo de unas diez páginas. Francisco de la Maza nos proporciona en ese texto una pormenorizada descripción de la obra. El autor cuenta el número de personajes, describe algunos de los edificios presentes en el cuadro y nos proporciona datos históricos sobre ellos; al mismo tiempo identifica algunas de las figuras -por ejemplo la que considera el autorretrato de Villalpando- y asigna una fecha a la obra. Esta fecha, 1695, ha levantado polémica. Francisco de la Maza argumenta que "el Palacio de los Virreyes -que es el actual Palacio Nacional- estaba a media construcción ese año."⁶² Pero en el cuadro aparece el Parián ya construido, y en 1695 su construcción apenas se iniciaba y no quedaría concluida sino hasta 1703. Francisco de la Maza explica este anacronismo diciendo, "Cristóbal de Villalpando *inventó* el Parián para presentar a Su Excelencia el Virrey un cuadro sin tacha, hermoso, tal como debería contemplarse si estuviese terminado. ¿Pero por qué no hizo lo mismo con el Real Palacio? Porque éste era un documento que convenía dar a conocer en ese estado; que se viera lo mucho que se había hecho en apenas tres años..."⁶³

Sin embargo existen en la obra otros anacronismos señalados acertadamente por María Josefa Martínez del Río de Redo -historiadora que escribió la ficha dedicada a esta obra dentro del

⁶⁰ *Ibid.* p.74 nota 23.

⁶¹ Manuel Romero de Terreros, "La Plaza Mayor en el siglo XVII", *México en el Arte*, n.8, 1949, México, INBA, SEP.

⁶² Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1949, p.159.

⁶³ *Ibid.*

capítulo "Permanencias y ausencias de obispos, virreyes e indianos" en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España II-*, de la siguiente manera: "En el extremo inferior opuesto pasea el virrey Conde de Galve con una gran peluca rubia, en una afrancesada y ligera carroza tirada por tres troncos de caballos. Está escoltada por alabarderos con uniformes borbónicos que no correspondían a su virreinato, lo que refleja una notoria discrepancia; el resto de los carruajes siguen igualmente un modelo francés."⁶⁴ La misma autora propone como fecha del cuadro algún momento entre 1702 y 1704 e interpreta las anacronías de la obra como indicaciones de que fue una obra "de encargo" realizada para ser mandada posteriormente a Madrid al conde de Galve.

El último texto que aborda esta pieza se encuentra dentro del reciente catálogo de la obra de Cristóbal de Villalpando. Es una ficha no muy extensa realizada por Pedro Ángeles que se dedica sobre todo a presentar esta problemática relacionada con el fechamiento de la obra, haciendo un señalamiento interesante ante los argumentos de María Josefa Martínez del Río de Redo "Sólo que entonces las licencias anacrónicas irían más allá, pues tal como se deriva del estudio de Francisco de la Maza, las obras del palacio de los Virreyes estarían entonces tan avanzadas como para que el edificio no luciera muy arruinado. Recuérdese que don José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma, reestrenó el palacio, reconstruido en su mayor parte, el 25 de mayo de 1699."⁶⁵ Podemos decir que hasta el día de hoy no se ha dado una solución satisfactoria al problema de datación de la vista de Villalpando.

Sobre las obras de Juan Patricio Morlete Ruiz y la anónima que las acompaña (fig.22 y 23), fueron encontradas en Malta, y sobre ellas fue escrito un artículo en el NÚMERO 68 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. En él Oscar Reyes Retana se dedica a narrar cómo y en dónde fueron localizadas estas obras en el año de 1994. En ese escrito se hace énfasis, sobre todo, en las otras obras de la serie de la cual forman parte las vistas mexicanas, esto es las doce vistas de puertos franceses y una de Florencia. Oscar Reyes Retana nos dice que fueron pintadas por Morlete a partir de los grabados de una serie pintada por el artista francés Joseph Vernet apenas unos años

⁶⁴ *México en el mundo..... Nueva España II*, p.10.

⁶⁵ Juana Gutiérrez Haces, et al., *Cristóbal de Villalpando*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo,1997, p.274.

antes. De las vistas de las plazas poco se dice salvo que fueron, según Reyes Retana, las últimas obras de Morlete y que fueron el fruto directo de la influencia que Vernet había ejercido sobre él. El artículo viene acompañado de fotografías de toda la serie pintada por Morlete Ruiz y de la obra anónima. Las dieciséis pinturas de Malta son las siguientes:

1. *El puerto de Antibes, visto del lado de tierra.*
2. *El puerto de Tolón visto desde el monte Faron.*
3. *El puerto nuevo o arsenal de Tolón.*
4. *El puerto de Tolón, La vieja dársena.*
5. *El puerto de Bandol.*
6. *La entrada del puerto de Marsella.*
7. *El puerto de Marsella visto desde el pabellón del reloj.*
8. *El puerto de Cete.*
9. *El puerto de Bayona.*
10. *El puerto de Bayona cerca de la puerta de Mousserole.*
11. *El puerto de Burdeos del lado de las salinas.*
12. *El puerto de Burdeos desde el castillo Trompette.*
13. *Vista de Florencia cerca de la puerta de San Nicolás.*
14. *Plaza del Volador de la ciudad de México.*
15. *Plaza Mayor de la ciudad de México.*
16. *Copia de la Plaza del Volador de la ciudad de México.*

Guillermo Tovar de Teresa en su libro *Repertorio de artistas novohispanos* en la ficha que dedica a Patricio Morlete Ruiz publica dos buenas fotografías de las vistas mexicanas de la serie de Malta.⁶⁶ Sin embargo sobre ellas no aporta nada nuevo, pues no es el propósito de ese trabajo otro que registrar los autores coloniales de los que se tiene noticia y hacerles una pequeña biografía.

⁶⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas Novohispanos*, t.II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 388.

Guillermo Tovar habla de una monografía suya sobre Morlete Ruiz en proceso, donde seguramente se abundará sobre sus vistas de plazas.

Es necesario aclarar aquí que la fotografía de la Vista de la Plaza del Volador pintada por Morlete sólo ha sido publicada en *Anales*, pero en el pie de foto, por un error, se indica que es anónima. La vista de la misma plaza verdaderamente anónima es la que en la publicación mencionada y también en el *Repertorio* de Guillermo Tovar aparece como de Morlete (fig.23). Lo mismo sucede en el catálogo *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*.⁶⁷ La vista de Morlete de esa plaza indica su autoría en la cartela de la manera siguiente: "Vista de la Plaza del Volador Construida desde la azotea del Real Palacio de la Ciudad de México con los templos que Colegios, Conventos de Religiosos y de Monjas. [...] por Juan Patricio Morlete Ruiz el año de 1772 [...]". Así se lee en la foto de *Anales* que está puesta como anónima. Lamentablemente estas fotografías no son buenas y no permiten una lectura completa ni una buena observación de las obras. Las vistas de Morlete fueron expuestas en el Palacio de Iturbide en 1996, como parte de la exposición *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*. Sin embargo en el catálogo de dicha exposición sólo se publican las fotos de la *Vista de la Plaza del Volador* anónima y de la *Vista de la Plaza Mayor de México* sin hacer mención de ellas dentro del texto.

Oscar Reyes Retana sugería en su artículo de *Anales* que estas vistas pudieran haber pertenecido al virrey Bucareli, y efectivamente al revisar el inventario de los bienes que quedaron por su muerte aparece una partida en la que se dice lo siguiente "...un Juego de dies y siete liensos con marcos dorados con dos varas de largo pintados en ellos los Puertos de mar y en dos de ellos la Plasa maior de Mexico y Plasuela del Volador..." todas estas pinturas fueron valuadas por el famoso pintor novohispano José de Alcíbar en un mil setecientos pesos.⁶⁸ Resulta obvio que algunas de las pinturas que formaron esa serie se perdieron con el paso del tiempo, y de 17 sólo quedaron 14. La obra anónima de la *Plaza del Volador* no es mencionada en el documento; tal vez esta copia haya

⁶⁷ *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1995.

⁶⁸ AGN, "Cuadernos de autos, que contiene los inventarios, reconocimientos, y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte del Exmo. S. Bo. Frey D. Antonio María de Bucareli y Ursúa (...), 1779", *Intestados*, vol. 80 1ª y 2ª parte, exp. 5, fs. 421-285, 2ª parte, f.55v.

sido realizada ya fuera de la Nueva España y nunca haya formado parte de las colecciones de Bucareli. Sobre todo esto trataré más adelante.

De la *Vista de la Plaza Mayor de México en la Nochebuena de 1720* de Arellano (fig.20), se ha publicado la ficha del catálogo de subasta de la casa Sotheby's de Nueva York, Mayo 1993, escrita por Marcus Burke, quien hace una buena primera presentación de la obra. Esta pintura parece que formó parte de la exposición *Pasado y Presente del Centro Histórico* en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México. Sin embargo en el catálogo de la misma no se reproduce su fotografía, no se le menciona en el texto, y ni siquiera aparece mencionada en la lista de obra.⁶⁹ Cabe apuntar aquí que por fortuna la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas posee varias tomas de dicha obra que me permitieron estudiarla en su momento. Actualmente, para mi fortuna, esta obra está expuesta nuevamente en el Palacio de Iturbide como parte de la exposición *Pintura y Vida Cotidiana*. En el catálogo de la exposición se reproduce una fotografía de la pieza y se le menciona en el texto de Antonio Rubial y Gustavo Curiel cuando hablan de las fiestas del ciclo litúrgico. Los autores traen a colación la crónica de Fray Antonio de la Anunciación y señalan la semejanza entre la descripción del cronista y la pintura de Arellano.⁷⁰

Con anterioridad esta obra también fue mencionada y reproducida su fotografía, en el libro *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, por Concepción García Saiz, quien al escribir sobre Arellano y dos pinturas de castas dice con referencia a ella lo siguiente: "es la misma manera que continuará empleando años después, en 1720, cuando lleve a cabo, la hermosa vista nocturna de la Plaza Mayor de México reproducida en plena celebración de la Nochebuena y que tanta relación tiene con la imagen del mismo lugar pintada por Cristóbal de Villalpando localizada en Corsham Court, Bath, Inglaterra, compuesta a la manera empleada por algunos vedutistas italianos, como el siciliano radicado en Nápoles Angelo María Costa, quien firma en 1696 una *Vista del*

⁶⁹ *Pasado y Presente del Centro Histórico*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993.

⁷⁰ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.69-70.

Mercado de Nápoles muy próxima. Con estas obras Arellano prolonga hasta bien entrado el XVIII el mejor estilo de los artistas que trabajan a caballo entre los dos siglos."⁷¹

El estudio más antiguo sobre una de estas vistas coloniales que aquí se abordan, es el que el padre Mariano Cuevas hizo sobre la otra obra de Arellano, es decir la que representa la procesión por el traslado de la imagen de la virgen de Guadalupe (fig. 19). Mariano Cuevas publicó en 1930 su libro *Álbum Histórico del IV Centenario*, ahí se reproduce una fotografía de la obra y en el apéndice tercero se hace una pequeña descripción de la misma. En este texto el escritor no menciona nunca el nombre del autor ni el lugar de la firma, pero sí destaca una curiosa figura que danza en medio de la procesión sobre la que dice: "siguese un personaje imaginario en la procesión, es el pintor que se quiso inmortalizar bailando delante del virrey"⁷² Pocos años después, en 1937, Genaro Estrada escribió otra descripción de esta pieza, dentro de su libro *El arte mexicano en España*.⁷³ La parte que dedica a esta obra en su texto, aunque pequeña, está constituida por una minuciosa descripción de la obra en casi cada uno de sus detalles, a pesar de lo cual, curiosamente, no menciona nunca al autor y el lugar de la firma. Manuel Toussaint también menciona esta pieza en su libro *Pintura Colonial en México*. Sobre ella dice lo siguiente: "Otra pintura del siglo XVIII, anterior en fecha a la que acabamos de estudiar (*La Plaza Mayor de México*, anónima que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Historia), es la que representa una *Procesión en la Villa de Guadalupe* y pertenece a la Condesa de Corzana, madre del duque de Albuquerque de Madrid. Revela más 'ciencia' que el otro y es por esto menos interesante; los grupos, a veces, están hechos en conjunto y no figura por figura como un artista auténticamente popular hubiera exigido. Sin embargo, el conjunto es grandioso y la mano popular se revela en ese sol con cara, en que las figuras, salvo las del primero y las del último términos, son del mismo tamaño y en otros detalles. Es curioso observar que cuando estos cuadros

⁷¹ María Concepción García Sáiz, "El desarrollo artístico de la pintura de castas", Ilona Katzew, *et al.*, *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, catálogo de exposición, Nueva York, Americas Society Art Gallery, 1996, p.119.

⁷² Mariano Cuevas, *Álbum Histórico Guadalupano del IV Centenario*, México, Escuela Tipográfica Salesiana, 1930, Apéndice tercero p.288.

⁷³ Genaro Estrada, *El Arte Mexicano en España*, México, 1937, p.26-28.

no formaban parte de biombos recibían el nombre de 'mapas'.⁷⁴ Más tarde una fotografía de esta pintura fue incluida en la obra *40 Siglos de Arte Mexicano*.⁷⁵ En 1987, en el catálogo de la exposición *Imágenes Guadalupanas, cuatro siglos* se incluyó su foto y un pequeño estudio en el que se reproduce textualmente lo dicho por Joaquín González Moreno en su *Iconografía Guadalupeña* de 1959.⁷⁶

Posteriormente, en 1994, en el tomo I de los volúmenes dedicados a Nueva España de la obra *México en el Mundo de las Colecciones de Arte*, Elisa Vargas Lugo y María Martínez del Río de Redo, escriben una ficha dedicada a esa pintura, en la cual hacen una breve descripción de la obra y abundan un poco sobre las fiestas realizadas por el traslado de la imagen y sobre el edificio de la Colegiata. Sobre la autoría de la obra nos dicen "Aunque algunos autores aseguran que el cuadro es obra de José de Arellano, no hay prueba de la existencia de ningún pintor con ese nombre. La firma, en la rueda del carruaje, en el ángulo inferior izquierdo, sólo dice *Arellano*. Así las cosas, queda aun por deslindar a cuál de los pintores 'Arellano' habrá que otorgarle la paternidad de este cuadro, pues sólo se tiene constancia de un Antonio Arellano y de un Manuel Arellano -padre e hijo respectivamente-; puede ser de cualquiera de ellos o acaso de un tercero que firma algunos cuadros como 'El Mudo Arellano'."⁷⁷ Las autoras no indican cuáles son los autores que atribuyen la obra a José de Arellano. Según lo que he averiguado parece que esa atribución la hizo Joaquín González Moreno. Con base en ese autor también, María Concepción García Sáiz dice con relación a la familia Arellano: "Otro miembro sería el autor del 'Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe', perteneciente a los duques de Alburquerque en España, quien firma en 1709 como <<J. Arellano>>".⁷⁸ El texto se acompaña de una nota en la que se da la siguiente referencia: "Joaquín González Moreno, *Iconografía Guadalupeña*, México, Editorial Jus, 1974, p.75-76."⁷⁹ Yo supongo que

⁷⁴ Manuel Tossaint, *Pintura Colonial en México*, edición de Xavier Moysén, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1990, p.198.

⁷⁵ Francisco de la Maza, Xavier Moysén, et. al., *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano. Arte Colonial*, 2ª ed., México, Editorial Herrero, 1981, p. 206-207.

⁷⁶ *Imágenes Guadalupeñas, Cuatro Siglos*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, p.32-36. Joaquín González Moreno, *Iconografía Guadalupeña*, prólogo Luis Martínez Camberos, México, Jus, 1959, t. I p.47-50.

⁷⁷ *México en el mundo....Nueva España II*, p.236.

⁷⁸ María Concepción García Sáiz, "El desarrollo artístico...", p.119.

⁷⁹ *Ibid*, p.123.

es este autor uno de los que se refieren Elisa Vargas Lugo y Ma. Martínez del Río de Redo. Pero veamos ahora que es lo que dijo el señor González Moreno, en la página 46 del tomo primero de su *Iconografía Guadalupana* : "en el ángulo inferior izquierdo y sobre la parte superior de la rueda de la carroza virreinal, aparece la firma Joseph de Arellano. También figura en la procesión un personaje que es autorretrato del pintor y bajo el cual se puede leer un rótulo que dice: 'A. Un buen barón llamado J. a'. Estos dos testimonios que prueban la paternidad del lienzo que estudiamos, tuvimos la suerte de descubrirlos en el mes de Febrero del año 1953, con ocasión de un reconocimiento que hicimos de dicha tela al visitar el Palacio de los Alburquerque en Madrid."⁸⁰ La obra, en realidad, no presenta ninguna J y ningún Joseph en la firma, y el buen varón que aparece bailando en medio de la procesión se llamaba Juan no J. a. Considero poco probable que en algún momento haya presentado alguno de esos datos, porque no conocemos ninguna otra referencia pictórica o documental sobre un autor José Arellano. Cabe apuntar que la *Vista de la Plaza mayor de México en la Navidad de 1720* está firmada de manera muy parecida que la vista de la Villa de Guadalupe y con el mismo tipo de letra.

También en el libro *New World Orders*, Ilona Katzew menciona la vista de la villa de Guadalupe al escribir sobre las castas de Arellano y dice: ".el mismo interés por la clasificación se evidencia en la cartela del extremo inferior derecho de la obra, que enumera las distintas localidades representadas. Además el pintor presenta los diferentes grupos sociales de la Nueva España con vestimentas lujosas al congregarse para rendir homenaje a la Virgen de Guadalupe la patrona principal de México".⁸¹ La *Vista de la Villa de Guadalupe en 1709* se encuentra hoy expuesta en la exposición *Los pinceles de la historia. Los orígenes de la Nueva España, 1680-1750*, que durará de junio a octubre de 1999 en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. Al parecer es la primera vez que esta pintura se expone en México. En dicha exposición la pieza figura, sin fundamento, como de Manuel de Arellano.*

⁸⁰ Joaquín González Moreno, *Op cit.* t..I p.46.

⁸¹ Ilona Katzew, "La pintura de castas. Identidad y estratificación social en la Nueva España", *Op cit.*, p.113.

* Inmediatamente después de ser expuesta en México, la pieza viajó a España para participar en la exposición *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, en el catálogo de dicha exposición desafortunadamente a parece, nuevamente, como de J. Arellano. Respecto al autor la extensa ficha dice además lo siguiente: " Citado ya por Juan de Viera en 1778 por

Sobre el *Biombo del Palacio de los Virreyes*, perteneciente al Museo de América (fig. 16), han escrito varios autores, aunque ninguno le ha dedicado gran número de páginas y sólo lo han hecho como parte de temas mayores como "El arte mexicano en España" o "Los biombos mexicanos". Genaro Estrada en su libro *El arte mexicano en España* dedica unas pocas líneas a esta obra, pero en ellas no pasa de advertirnos sobre su existencia y de dar una mínima descripción de ella.⁸² También Diego Angulo Iniguez escribió, en 1936, una ficha para esta obra incluida en el libro *Arte en América y Filipinas*, I. En 1970 se publicó el libro *Biombos mexicanos* realizado por Teresa Castelló Yturbe y Marita Martínez del Río de Redo, en el cual las autoras dedican sólo dos páginas, pero con observaciones interesantes, a esta obra.⁸³ En esas páginas se abunda sobre la historia del Palacio virreinal, se describe la obra, pero lo más interesante es que se interpreta el origen de esta obra por medio de los tres escudos que aparecen en su parte superior. Las autoras piensan que probablemente fue realizada para un noble indígena argumentando la similitud entre escudos de nobles indígenas de la época con los que aparecen en la obra. Aunque me parece un argumento bastante débil, no deja de ser sugerente.

Existe otro biombo muy semejante al anterior recién localizado en una colección privada norteamericana (fig.17). En 1997 fue subastado y actualmente es propiedad del anticuario Rodrigo Rivero Lake. De bibliografía sobre ese biombo sólo conocía un texto, inédito entonces, escrito por la doctora Clara Bargellini. El mueble hoy forma parte también de la exposición *Pintura y Vida Cotidiana*, por lo cual en el catálogo de la exposición se incluyen algunas líneas sobre esta pieza. En ellas se mencionan las semejanzas y diferencias entre este biombo con el resguardado por el Museo de América y se hace una descripción de su contenido. Los autores identificaron tres escenas en el

su exclusivo apellido 'Arellano', miembro de una familia de pintores novohispanos, este J. -acaso José- sería autor también de la vista de la plaza mayor de la ciudad de México en pleno estruendo popular de la Nochebuena de 1720, en la cual vuelve a dar una nueva multiforme visión de la sociedad novohispana", me parece increíble que en dicho texto se atribuyan al inexistente J. Arellano las dos vistas firmadas con ese apellido. *Los Siglos de Oro...* p.149-152

⁸² Genaro Estrada, *Op. cit.*, p. 19.

⁸³ Teresa Castelló Yturbe, Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos Mexicanos*, Jorge Gurría Lacroix ed., México, INAH, 1970, p.69-72.

rodaestrado, una de la Plaza Mayor, otra de la Alameda y otra de Canal de la Viga en sus cercanías con Iztacalco.⁸⁴ *

Finalmente tenemos dos obras anónimas, una es el *Puesto de mercado* (fig.25), reproducido muchísimas veces en distintos libros (por ejemplo en el catálogo de la exposición *Pasado y Presente del Centro Histórico*⁸⁵), pero hasta la fecha, a pesar de la multitud de veces en que se ha reproducido su imagen, no ha tenido la fortuna de que se le dedique ningún trabajo. Sobre esta pintura Manuel Toussaint dice lo siguiente: "Existe en el Museo Nacional un cuadro que reproduce un "puesto" de comestibles. Fue canjeado por el Museo Etnográfico de Berlín y tiene fecha de 1754. Es curiosísimo por el detalle con que están reproducidas frutas y dulces, las mil cosas peculiares de México que forman el encanto único de nuestros mercados".⁸⁶ Esta pieza se exhibe también en la muestra *Pintura y vida cotidiana*, y en el catálogo se incluye foto suya aunque apenas y se le menciona en el texto.⁸⁷

La última obra es un cuadro en el que aparecen reproducidos varios puestos del Parián (fig. 24). El cual mereció una pequeña ficha, realizada por Bárbara von Barghahn en marzo de 1994, para el catálogo de la casa de subastas Christie's correspondiente a pintura latinoamericana de noviembre de 1994.⁸⁸ En este catálogo la obra aparece atribuida a Cristóbal de Villalpando, pero esta atribución

⁸⁴ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.101-102.

* Ambos biombos fueron expuestos en la exposición *Los siglos de oro...*, en el catálogo se les dedica una ficha para los dos, escrita por María Concepción Amerlink. Lo interesante de esta ficha es lo que dice en relación a los escudos que aparecen las obras: "Ambos rodastrados tienen escudos, los de la Corona en la fachada del palacio virreinal y los de sus respectivos dueños en la parte superior. Tres son los blasones del biombo del museo; pero sólo hemos logrado relacionar el de la derecha del espectador con la familia Moctezuma. En el otro rodastrado hay un solo escudo, el del marqués de Cadereyta. Podría pensarse que corresponde al virrey don Lope Díez de Aux Armendáriz, quien gobernó la Nueva España de 1635 a 1640. No obstante se trata del blasón que usaba su hija, quien recibió en sucesión el título de su padre, que usaba por derecho propio, a pesar de ser duquesa consorte de Albuquerque, por haberse casado con don Francisco Fernández de la Cueva, quien fue virrey de la Nueva España de 1653 a 1660. Fue, pues, hija de virrey y virreina. Las fechas que corresponden con el periodo de gobierno de su marido corresponden con las de ejecución del biombo, ya que coinciden con otros datos de lo allí representado y con la moda de esa época." *Los Siglos de Oro...* p.162. Tal vez valga la pena comentar que desde 1997, fecha en que tuve mi primer contacto con el biombo que hoy es propiedad del señor Rivero Lake, sospecho de la relación que tuvo con la familia del marquesado de Cadereyta, lo cual compruebo en las páginas que esta tesis dedica a dicho biombo.

⁸⁵ Ilustrado en *Pasado y Presente...* p.48. En este libro aparece con la fecha de 1766.

⁸⁶ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p.198.

⁸⁷ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.75 y 80.

⁸⁸ *Christie's. Important Latin American Paintings*, (subasta del 16 de noviembre de 1994), New York, Christie's Manson, 1994. p.24-27.

no es sostenible.⁸⁹ También, en el mismo texto se dice que la obra es un cuadro de castas por la inscripción que trae en el reverso, pero la imagen en sí no parece indicar eso, pues no se parece en nada a los otros cuadros de castas que se conocen. La misma pieza mereció una descripción, amplia, en el artículo de Gustavo Curiel y Antonio Rubial para el catálogo de la muestra *Pintura y Vida Cotidiana*. En ella se le asigna a esta pieza el nombre de *Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México*, por la inscripción que trae al reverso. En el catálogo, los autores llaman la atención sobre los números y las inscripciones que presenta la obra y, aunque hay incoherencias y faltantes, no rechazan la idea de que se trate de un cuadro de castas, yo no estoy de acuerdo. Los autores identifican el lugar como los cajones que estaban justo delante del Parián y creo que tienen razón, por lo que la orientación de esta vista es de oriente a poniente; son interesantes también las identificaciones de personajes que hacen.⁹⁰

Como puede verse la bibliografía sobre las vistas de plazas novohispanas no es extensa, y salvo el caso de la Vista de la Plaza Mayor del Castillo de Chapultepec a ninguna se le ha dedicado un estudio exclusivo. Es obvio que se necesitan estudiar estas obras con mayor profundidad y tal vez realizar estudios monográficos de cada una de ellas que nos permitan un entendimiento mejor del conjunto.

Segunda parte. Descripciones de las obras.

Biombo del Palacio de los Virreyes y vista de la Alameda. Anónimo, siglo XVIII. 184 x 488 cm. En esta segunda parte del capítulo, comenzamos con la que probablemente es la más antigua de las obras incluidas en este estudio: el biombo del siglo XVII, conservado hoy en el Museo de América de Madrid (fig.16). Los elementos que nos proporciona esta pieza no permiten darle un fechamiento preciso. La imagen nos indica que se trata de una obra anterior a 1692 pero nada más. Está formado por ocho hojas, de 185 cm. por 61cm. cada una. Perteneció al barón de Sabasona, Sevilla, mismo

⁸⁹ El cuadro no fue recogido en el reciente catálogo de la obra de Cristóbal de Villalpando. Juana Gutiérrez Haces *et. al.*, *Op. cit.*

⁹⁰ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.76-77, 79-80.

que lo vendió al Museo de América de Madrid en el año de 1944.⁹¹ El biombo está incompleto como se muestra por la discontinuidad entre las imágenes de sus hojas. Cada una de las mismas está atravesada por una nube de metal dorado y perfilada en negro, técnica característica del arte japonés. El biombo constituye así un notable ejemplo de la gran influencia del arte oriental en la plástica novohispana.⁹² Cinco hojas de este biombo presentan una imagen del Palacio Virreinal, que se interrumpe de forma brusca para dar lugar a una imagen también incompleta del paseo de la Alameda. La similitud con el biombo del señor Rivero Lake hace pensar a Gustavo Curiel y Antonio Rubial, que este objeto también debió presentar una imagen de otro paseo colonial además del mencionado.⁹³ Frente al palacio se observa una parte de la Plaza Mayor con su mercado, y hacia la extrema derecha en la parte superior logra verse parcialmente la Plaza del Volador con la Real y Pontificia Universidad.

En tres de las hojas del mueble aparecen escudos, que deben de haber pertenecido a la noble familia que originalmente mandó hacer el biombo. En la primera hoja (de izquierda a derecha) está el primer escudo cuya descripción es como sigue: en campo de plata una torre mazonada de sable, esclarecida con ventanas abiertas, sostenida por mar y sumada por una mano; bordura de gules, cargada de ocho aspas de oro. El segundo escudo, en la cuarta hoja, es: en campo de gules una espada de plata guarnecida de oro, brochante una banda de oro fileteada de sable; bordura de plata anagramada de ABE MARÍA. En la esquina superior derecha de la octava hoja, hay un escudo más que es como sigue: en campo de oro una espada de plata guarnecida de oro, empuñada por un águila de su color volando; timbrado con yelmo y penacho y adornado con lambrequines largos.⁹⁴ Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río, considerando ciertos parecidos en los escudos, dedujeron que se trataba del escudo de alguna familia noble indígena. Después de revisar las fuentes

⁹¹ Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Op. cit.*, p.72.

⁹² Gustavo Curiel indica en una ficha que escribió para este biombo que esta técnica es usada en el arte 'namban' japonés, arte producido para la exportación. Ver "Rodastrado (biombo de estrado) con vistas de la Alameda y el Palacio de los Virreyes", *México en el Mundo... Nueva España 1*, p.163. Pero más que eso el arte namban es el realizado con técnicas tradicionales japonesas y temáticas occidentales, estas obras eran llamadas namban-byobu o biombos de los bárbaros del sur. Ver Fernando G. Gutiérrez, *Summa Artis Historia General del Arte. XXI, Arte del Japón.*, 7ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1996, p348.

⁹³ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.101.

⁹⁴ *Vid infra*, ilustración 29.

citadas por las autoras, no estoy de acuerdo en poder atribuir su mecenazgo a un noble indígena, pues los elementos no son exclusivos de familias de ese origen.

Las tres primeras hojas del biombo son una vista parcial del paseo de la Alameda, sabemos que se trata de este paseo y no de algún otro por lo bien trazadas de sus calles. La Alameda fue el primer paseo con que contó la ciudad, al ser construido en 1572 en uno de los primeros espacios del lago desecado por los españoles.⁹⁵ La Alameda era el paseo preferido de los nobles ciudadanos, a ella acudían numerosos jóvenes alrededor de las cuatro de la tarde según Tomas Gage, un viajero dominico del siglo XVII, en coche, a pie o a caballo; este viajero decía que los hidalgos acudían a ver y ser vistos y que iban "seguidos de una docena de esclavos africanos, y otros con un séquito menor; pero todos los llevan con libreas muy costosas, y van cubiertos de randas, flecos, zapatos, y con el inseparable espadín al lado."⁹⁶ En la vista de este paseo que nos presenta el biombo no vemos los séquitos de negros acompañando a los hidalgos, pero si podemos ver, a estos últimos, con el mencionado espadín, cortejando a las damas. Tanto hombres como mujeres se encuentran mayoritariamente situados en grupos. En esta parte del biombo podemos contar treinta y ocho hombres, tres a caballo y el resto a pie, casi todos parecen jóvenes a excepción de un anciano que en la tercera hoja recorre la calle apoyado en su bastón. Cinco calles parten de la fuente hexagonal; misma que se encuentra rodeada por un conjunto de bancas colocadas entre las calles, en las cuales descansan y conversan numerosos caballeros; todos tienen sombrero aunque no todos lo traen en la cabeza. A diferencia de los hombres, las señoras sí van seguidas de sus lindas esclavas, tal como dice Tomas Gage. Las mujeres en esta parte de la obra son menos numerosas que los hombres, podemos contar doce. Las blancas llevan amplios y suntuosos vestidos, con también hermosos peinados; las negras y mulatas no visten tan suntuosamente y no las observamos tan aderezadas como las describe Tomas Gage que al respecto escribió:

"Hasta las negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que saiga sin su collar y brazaletes o pulseras de perlas, y sus pendientes con alguna piedra preciosa

⁹⁵ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.229.

⁹⁶ Tomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, Prólogo de Brian f. Connaughton, 1ª ed. en inglés 1648, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p.145.

[...] Llevan de ordinario una saya de seda o de indiana finísima recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro, y con caídas que les bajan por detrás y por delante hasta el ribete de la basquiña [...] Sus camisolas son como justillos, tienen sus faldetas, pero no mangas, y se las atan con lazos de oro o de plata. Las de mayor nombradía usan ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas [...] Las mangas son de rico lienzo de Holanda o de la China [...] Cúbrense los pechos desnudos, negros, morenos, con una pañoleta muy fina que se prenden en lo alto del cuello a guisa de rebocillo y cuando salen de casa a su atavío añaden una mantilla de lino o cambray [...] algunas la llevan en los hombros, otras en la cabeza [...] Hay varias majas que se echan la mantilla al hombro, pasándose una punta por el brazo derecho y tirándose la otra al hombro izquierdo, para tener libres las mangas y andar con mayor garbo".⁹⁷

El comentario sobre el uso de la mantilla creo que sí puede visualizarse en el biombo que vamos describiendo. Las mujeres caminan solas o acompañadas por las calles del paseo. Una mulata está cerca de la fuente, a la que parece haber ido por un poco de agua, observando atentamente el deleite de una niña negra que disfruta mojar sus manos en la fuente. Otra mujer se encuentra en otra orilla de la fuente al parecer fregando su piso; dos jóvenes dan vuelta a la fuente, otras dos lo hacen escoltadas por sus negras; en el otro extremo una joven muy bien vestida dialoga con un caballero. Entre los arbustos, junto a una de las bancas, una mujer se encuentra sentada con una olla de tamales; en el paseo se vendían "gragea y dulces, y hay aguadores que dan de beber en vaso de cristal muy puro y muy limpio, para enfriar la sangre ardiente de tan amorosos galanes".⁹⁸

De la hoja cuatro en adelante el biombo se dedica a presentarnos la imagen parcial del Palacio Virreinal y la plaza. El Real Palacio tiene todavía el aspecto de una fortaleza, aunque aparece sin almenas y con una espadaña al centro en la que está colocada una campana y debajo de ella un reloj. La campana es un elemento que, como parte característica del palacio, ninguno de nuestros pintores olvidó plasmar. Ese objeto estará presente en todas las descripciones de las vistas de la Plaza Mayor, por lo cual creo oportuno dar algunos datos sobre el mítico y curioso origen de una campana del Palacio Virreinal, que fue puesto en papel por el historiador decimonónico, Luis

⁹⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

González Obregón. Según éste autor la campana, que durante siglos adornó el Palacio Virreinal, fue hecha en España en el año de 1530 por un maestro llamado Rodrigo. Fue desterrada de España hacia las Indias después de haberse discutido en Madrid lo que era oportuno hacer con ella, pues había salido de su pueblo acusada por todos los vecinos de haber despertado al pueblo entero al tocar escandalosamente, sola y sin ayuda del campanero a la media noche. En el proceso que se le hizo en Madrid se determinó mandarla a las Indias, hacer caso omiso de su toque y quitarle la lengua o badajo para que no volviese a intentar tocar sin ayuda del campanero. De tal modo, la campana llegó a Nueva España en donde estuvo durante algún tiempo arrinconada en los pasillos del palacio. El virrey don Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo, consideró que aquella campana no podía estar ociosa, pero sin atreverse a ponerle el badajo, le destinó su sitio arriba del reloj.⁹⁹ No tengo ningún dato verdadero sobre este elemento del Palacio virreinal, y cabe apuntar que Revillagigedo es un virrey del siglo XVIII, por lo que la campana que observamos en el biombo no puede ser la misma de la leyenda, a menos que el virrey que la colocó no haya sido el nombrado.

En la segunda parte del biombo podemos ver el Palacio virreinal incompleto, en primera instancia la parte que correspondía a las habitaciones de la virreina, en donde observamos el magnífico y famoso balcón dorado conocido como balcón de la virreina. Era un balcón volado, con barrotes en forma de cariátides y niños en la base de cada uno, con celosías de madera y techado con láminas de plomo. Este balcón fue destruido en el motín de 1692, como lo narra don Carlos de Sigüenza y Góngora.¹⁰⁰ La fachada principal del Palacio se encuentra aderezada de un gran número de ventanas y balcones, ninguno tan fastuoso como el de la virreina, hechos de hierro negro. El número de ventanas que puede apreciarse en esta vista del palacio asciende a veinte, de diferentes formas y tamaños, las hay cuadradas y pequeñas, rectangulares o con arcos. Algunas de estas

⁹⁹ Luis González Obregón, "La campana del reloj de palacio", *México Viejo*, México, Alianza Editorial, 1992, p.397-398.

¹⁰⁰ Sigüenza narra lo sucedido en el motín de 1692 en una carta titulada "Alboroto y motín de los indios de México", misma que fue publicada por Irving A. Leonard en México el año de 1932. Rafael Cómez escribió un artículo sobre el balcón de la virreina, en el que informa que Isidro de Sariñana describió este elemento arquitectónico en 1666; Rafael Cómez, "El balcón de la virreina hermenéutica e historia de la arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, número 1, 1985, México, UNAM Facultad de Arquitectura.

ventanas corresponden a la Real Cárcel de Corte que se encontraba en el mismo edificio, entre los dos patios del Real palacio que tenían puertas a la Plaza Mayor.¹⁰¹ En el edificio sede del gobierno virreinal, el artista colocó cinco caballeros observando el trajín cotidiano de la plaza desde cuatro balcones, todos aparecen vestidos con sobrios trajes negros, con cuello blanco y sombrero a la usanza de ese siglo. En una de las ventanas de la cárcel se distinguen dos reos que bajan una caña y una canasta para pescar limosnas.

En la última hoja del mueble, al lado del Real Palacio y un poco más atrás que éste, puede distinguirse, parcialmente, la plaza de la Real Universidad o Plaza del Volador, de la que se hablará más adelante. De las construcciones que circundaban esa plaza sólo se puede ver la fachada de un edificio, tal vez sea la Real y Pontificia Universidad de México. La fachada se ve incompleta, pero puede distinguirse su austera portada del siglo XVII. Dos personas están en la entrada mientras que una más se dirige a ella sobre un tipo de enlosado que sólo cubre parcialmente la calle. Más atrás de este edificio se distinguen otras tres construcciones difusas.

La Plaza Mayor es el espacio con más actividad de todo el biombo; por ella circula un carruaje negro tirado por seis caballos pardos, dos de ellos montados. Se trata con seguridad de la carroza del virrey por el número de caballos que la tiran y porque va escoltada en la vanguardia y la retaguardia por un hombre a caballo en cada extremo y a los lados por nueve alabarderos; al caballero de la vanguardia lo rodean además cinco espadachines. Dentro del carruaje van dos hombres que se asoman por la puerta hacia la plaza, seguramente se ha querido representar al virrey aun cuando no hay mayor indicio que permita asegurar de cual de los dos hombres se trata.

En la primera hoja que representa la Plaza Mayor, es decir debajo del balcón de la virreina, encontramos representada la fuente de la plaza. Se trata de una pila poligonal, con tres figuras humanas en la base que se supone sostienen el plato inferior y más grande de los que conforman la fuente; alrededor de la pila hay una pequeña área empedrada lo que nos indica que el resto de la plaza debió ser de tierra apisonada. A la pila iban a cargar los aguadores sus mulas; en el biombo podemos distinguir tres mulas ya cargadas de toneles, y a su vez cuatro aguadores que se encargan

¹⁰¹ "El Palacio de los Virreyes en 1666", *México Viejo*, p.324.

tanto de llenar esos recipientes, como de cargar y arriar los animales. Una mujer acude a la fuente también en busca de agua. Un muchacho, parece mulato, se encarga de empujar una carretilla cargada con cuatro "jarras". En la parte baja se distingue parcialmente otra persona que también porta un recipiente para agua entre los brazos.

Bajo la vanguardia de la escolta del Virrey, ya en plena plaza, se observa una de esas tiendas llamadas cajones, que tan mal resistirían al motín de 1692; es atendida por un hombre que ofrece algo de su mercancía a una negra que pasa por ahí. En frente de este tenderete se encuentran otras seis personas, una mujer negra con la mantilla sobre el hombro izquierdo y el brazo derecho libre, porta un gran cesto sobre su cabeza; otras dos mujeres llevan sus propias canastas y compran la mercancía que un muchacho tiene extendida sobre el suelo y les ofrece. En la siguiente hoja del biombo se distinguen más cajones distribuidos en el suelo de la plaza, en su mayoría atendidos por mujeres indígenas con sus coloridos huipiles bordados, muy similares a las que todavía se usan en la actualidad. También algunos hombres tienen puestos de comestibles, y son varios también, alrededor de ocho, los que deambulan por los puestos comprando uno que otro producto. En total puedo contar cinco vendedores, nueve vendedoras, nueve compradoras y nueve compradores, más tres cajones y otros puestos semifijos.

En la hoja del extremo derecho, aun dentro de la plaza, se ve una estructura blanca, tal vez basamento de piedra, del que no adivino su objetivo. Detrás de ella se encuentran dos hombres; sólo es visible uno de cuerpo entero, va descalzo, con sombrero y con una tilma anudada al hombro. A su espalda circula un cargador también descalzo, con la camisa arremangada y un atuendo corto igual que el anterior. Otro hombre cerca de lo que parece ser la pared del Puente del Real Palacio recoge unos objetos negros, posiblemente leña.

Biombo de la Plaza Mayor y el Palacio de los virreyes, con vistas de dos paseos coloniales. Anónimo. Siglo XVII. 238 x 300 cm. (fig.17). Este biombo pertenece en la actualidad al coleccionista Rodrigo Rivero Lake. Al igual que en el caso anterior no hay elementos suficientes que me permitan fechar con precisión la obra. Infero que se mandó a hacer en la época del virrey Lope Díez de Armendáriz, entre

1635 y 1640, y que éste o algún otro miembro de su familia fue su dueño. Cuenta tan sólo de cuatro hojas con imágenes muy semejantes a las del biombo anterior. Del mismo modo que aquél, las imágenes están interrumpidas por una serie de nubes doradas al estilo del arte japonés; en este caso no se trata de una nube por hoja sino de dos o tres. Lo que vemos en este biombo es una vista del Palacio virreinal con una vista de la Plaza Mayor y dos paseos. En este caso la vista de la Plaza Mayor es mucho más amplia que en el biombo del Museo de América, la del palacio mucho más corta, y además de la Alameda aparece un paseo que no aparece en el biombo anterior.

En la parte superior de la segunda hoja se encuentra un escudo nobiliario, seguramente de la familia a la que perteneció este biombo.¹⁰² La descripción del emblema es como sigue: escudo medio cortado y partido, 1º en campo de oro dos bueyes pasantes de gules, colocados en palo, 2º de sable una torre de plata, mazonada de sable, esclarecida con ventanas abiertas, 3º en campo de plata tres fajas jaqueladas en oro y gules, colocadas en palo; y sobre el todo un escusón de plata, una estrella (¿o sol?) de gules; timbrado con corona. El escudo perteneció a la familia del marquesado de Cadereyta, algunos de sus elementos también podemos observarlos en el escudo del decimosexto virrey de la Nueva España Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta (fig.28).¹⁰³

En la primera y segunda hoja del biombo podemos admirar una vista de dos de los paseos preferidos por los novohispanos de la ciudad de México, pero en este caso no se sabe tan certeramente de cuales de ellos se trata. Estas dos hojas que hoy podemos ver no tienen secuencia entre sí, seguramente en sus orígenes entre ellas existieron otras que le daban continuidad a la escena y le otorgaban coherencia. Lo que vemos en la primera hoja es una zona lacustre, con un poblado al fondo, un puente y algunas zonas de tierra en las que hay árboles y fauna, algunas canoas se deslizan por el agua y alguna otra está atada a un embarcadero. Los edificios del pueblo son altos y entre ellos se distingue uno con aspecto de iglesia por su torre-campanario. Una mujer se encuentra a la sombra de uno de aquellos edificios, mientras que otras personas viajan en una de las canoas. Entre los arbustos pasea una mujer ricamente ataviada y con sombrilla, más adelante sobre lo que

¹⁰² La posición de esta hoja ha cambiado y actualmente es la primera.

¹⁰³ *Vid. Infra.* p.116-117.

parece un puente, algunos hombres conversan, una mujer carga en los brazos a un niño y otras personas se sientan a descansar, mientras un hombre voltea hacia el espectador y hace un ademán de sacar su espada, frente a él un perrito salta y se asoma desde el puente. Todos van vestidos a la usanza del siglo XVII, es decir, en los hombres, al estilo valón "cuyo rasgo principal era el sombrero de alas anchas en lugar de la gorra o morrión y abombado pantalón en lugar de calzas acuchilladas."¹⁰⁴

Existían varios paseos en los alrededores de la ciudad, la mayoría de ellos relacionados con los canales que llevaban el agua de la laguna. Yo pienso que el paseo que el artista quiso representar en este biombo fue el de Ixtacalco, o uno de sus alrededores como Jamaica. Sobre el paseo de Jamaica Gemelli Carreri, un viajero italiano del siglo XVII, nos dice lo siguiente: "El canal de Jamaica es un paseo agradable que se puede nombrar el Pausílipo de México, en el cual se pasea igualmente por el agua y por las orillas. Muchas barcas pequeñas llenas de músicos, hacen oír conciertos de voces e instrumentos. Las márgenes del canal están cubiertas de casas pequeñas y de chozas de indios, en donde se toma por refresco chocolate, atole y tamales."¹⁰⁵ El canal de Jamaica se unía al canal que iba hacia Chalco e Ixtacalco. Juan de Viera escribió, en el siglo XVIII, una vívida descripción de Ixtacalco:

"En esta laguna por determinados tiempos, se embarcan los vezinos de México para pasearse por todo el día a un pueblo nombrado Ixtacalco. Para este fin, cubiertas las canoas con sus carrozas de esteras, adornadas todas de flores del tiempo, se acomodan una o dos familias según el tamaño de la embarcación, llevando consigo músicas e instrumentos con que van cantando y bailando dentro de la misma canoa hasta llegar al referido pueblo [...] Armanse en este pueblo muchos fandangos de toda clase de personas y es una maravilla en las noches de luna, ver volver las canoas para la Ciudad [...] Hay varios pueblillos en este camino de la laguna, tan frondosos, floridos y divertidos, que muchas personas suelen quedarse los días enteros en alguno de ellos por tener más

¹⁰⁴ Virginia Armella de Aspe, *La Historia de México a través de la Indumentaria*, México, Inversora Bursátil, Casa de Bolsa, 1988, p.16.

¹⁰⁵ "Gemelli Carreri", Artemio del Valle Arizpe, *Historia de la Ciudad de México según el relato de sus cronistas*, 5ª ed., México, Departamento del Distrito Federal, 1988, p.197. (Colección Distrito Federal, 19).

sosiego para su diversión. Uno es el pueblo de Santa Anita que tiene una muy buena iglesia, bien que no tan grande, tan rica ni tan hermosa como la de Ixtacalco, pero proporcionalmente con muy rico adorno de colaterales, imágenes y pinturas muy buenas. Su vecindario no es tan crecido ni hay en él gente española sino sólo los indios, sus casas son lo mismo que las de Ixtacalco. Tiene sus chinampas o jardines en el centro de la misma laguna [...] Lo mismo es el pueblo que llaman de San Juanico que es una pequeña isleta en la laguna [...] Sigue la laguna con varias poblaciones de alguna mayor extensión pero no con tanta hermosura. Está el pueblo de Tetepilco con una muy curiosa iglesia, el de Mexicaltzingo que en tiempos de la gentilidad fué ciudad opulenta, hoy está reducido a un pueblo con muy buena iglesia y casa cural. En este lugar está un famoso puente en el que por dos anillos u ojos pasan todas las aguas de la Laguna..."¹⁰⁶

Parece que desde el siglo anterior los novohispanos disfrutaban efectuando ese paseo, así Gemelli Carreri después de visitar Jamaica se dirigió a Ixtacalco. En el Museo de América de Madrid existe un cuadro novohispano que pinta el paseo de Ixtacalco. Marita Martínez del Río de Redo nos dice al hablar de él que "El canal de Ixtacalco atravesaba por terrenos sin cultivar y por pueblos compuestos en su mayoría por indígenas, todos ellos propietarios de chinampas [...] Fue Ixtacalco el paseo preferido por la gente de la ciudad que. además de carrozas que corrían por las calzadas que flanqueaban el canal, se transportaba en enormes trajineras [...] El bonito pueblo de Ixtacalco está formado por jacales con techo de palma y zacatón, además de una que otra casa de adobe o de ladrillo."¹⁰⁷ Al comparar la imagen del biombo con la de este cuadro uno supone que se trata del mismo lugar. Otra vista de Ixtacalco se encuentra en un llamativo cuadro de Pedro de Villegas, fechado en 1706, que representa la visita del virrey Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque y su mujer, al canal de la Viga y al pueblo de Ixtacalco; esta pintura se conserva en el Museo Soumaya de la ciudad de México.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional*, en *La Ciudad de México en el Siglo XVIII (1690-1780): Tres Crónicas*, prólogo y bibliografía Antonio Rubial García, Notas a Juan de Viera Gonzalo Obregón, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p.264-265.

¹⁰⁷ Marita Martínez del Río de Redo, "El canal de Ixtacalco", *México en el mundo de... Nueva España II*, p.18. La información sobre este paseo la obtiene de Manuel Payno "Alrededores de México, Santa Anita Ixtacalco", *La Ciudad de México, 1855-1858*, pero la descripción del pueblo la hace con base en la pintura que describe.

¹⁰⁸ Sobre el paseo y la visita que le hicieron los virreyes en 1703, que es la misma pintada por Villegas, puede verse Manuel Romero de Terreros, *Los jardines de Nueva España*, México, Antigua Librería de Robledo y José Porrúa e Hijos, 1945, p.16, también *Pintura y Vida Cotidiana*, p. 93-95.

En la primera hoja del biombo, existe una escena algo diferente, las calles del paseo están más definidas e incluso hay zonas propias para el desarrollo de árboles y arbustos limitadas por pequeños canales que las separan de las zonas de peaje; en la orilla de una de ellas se encuentra una banca de piedra en la que están sentados cuatro hombres de traje negro, capa y espada. Sobre una de esas calles dos hombres caminan y se encuentran a otro que los saluda con el sombrero en la mano, otros hombres pasean en parejas o solos. La mayoría lleva traje negro, pero hay quienes visten capa marrón. Un clérigo también disfruta sólo del paseo. Al fondo puede verse parte de un edificio, lo que sitúa este paseo dentro de una población, también al fondo, apenas distinguibles, se encuentran unos arcos. Al frente de la hoja, en primer plano, podemos ver un arco más que en este caso forma parte de un puente que atraviesa un ancho canal, este puente en la pintura está siendo cruzado por tres personas, una mujer ricamente vestida y dos hombres. La presencia de calles, bancas de piedra, la fuente y las construcciones que rodean ese espacio, permiten suponer que esta escena se refiera al paseo más cercano a la ciudad por estar en su seno: la Alameda. El biombo del Museo de América también presenta una vista de la Alameda, un poco más completa.

Las otras dos hojas que componen el biombo tienen un tema distinto; ellas tienen un motivo mucho más urbano al referirse a la Plaza Mayor de México. A diferencia de las dos primeras hojas estas tienen mayor continuidad entre sí. Sin embargo no la presentan con la vista del paseo que se interrumpe bruscamente para dar paso a la imagen incompleta del Palacio virreinal, del que se observa únicamente la mitad sur. Sólo una hoja abarca el edificio del Palacio desde la pueria central hasta el torreón. En esta imagen no alcanzamos a ver el balcón de la virreina, sino tan sólo las paredes del palacio con varias ventanas que poseen pequeños balcones de hierro forjado, hay cinco de estos vanos a distintas alturas, y en uno de ellos está la Virreina mirando hacia la plaza, acompañada por damas de su corte. En la parte inferior se ven tres puertas. Al igual que en el biombo del Museo de América, el Palacio virreinal está rematado por una espadaña de la que cuelga la campana, y en la que se encuentra un enorme reloj que marca, en este caso, las once horas y treinta minutos.

Si caminamos sobre la misma calle del palacio hacia el sur, lo que hallamos en la segunda hoja es en primer lugar un puente que atraviesa la Acequia Real. Este puente era conocido como Puente del Real Palacio. A través de él arribamos a la Plaza del Volador de la que sólo se ve su lado sur, limitado por el edificio del colegio de dominicos de *Porta Coeli*. Así mismo una vez cruzado el puente se está en la esquina formada por la calle de Flamencos y la Acequia Real, lugar en el que se halla el edificio del Cabildo. En el biombo podemos observar parte de ese edificio, que fue construido entre 1527 y 1532 en el costado sur de la Plaza Mayor, en terrenos expropiados al tesorero Alonso de Estrada.¹⁰⁹ Hacia 1536 fue necesario hacerle algunos arreglos al edificio, y hacia 1539 se le realizan algunas modificaciones arquitectónicas, por ejemplo se aumentan los locales que se ubicaban en la planta baja; en los comienzos del siglo XVII, al dar paso a nuevos cánones estéticos y arquitectónicos, la construcción del siglo XVI desapareció casi en su totalidad, y para 1619 ya se construía el nuevo edificio, en el mismo sitio, presentando en su decoración exterior balcones y portales; este edificio fue destruido por el incendio causado en el motín de 1692.¹¹⁰ Por lo que vemos en el biombo, tenía algunas ventanas ajimezadas en la parte superior, pero la parte baja no está pintada con portales sino con simples vanos, tal vez ocupados para locales, aunque en el biombo no se pueden percibir.

Si queremos regresar al ámbito de la Plaza Mayor debemos cruzar nuevamente el puente del Real Palacio, pero no lo hacemos solos pues al mismo tiempo va salvando la acequia una silla de manos, ese vehículo típico de la época virreinal que consistía en una pequeña caja adecuada para transportar una persona y que aprovechaba la fuerza de dos cargadores humanos para su desplazamiento. En el caso del biombo los cargadores son dos negros, bien vestidos a la usanza de la época y el pasajero un caballero. Sobre la misma calle, y justo enfrente del palacio, está situado un coche, conducido por dos caballos ocre, y un jinete bien vestido de tez negra; adentro del carruaje están cuatro personajes, uno de los cuales se asoma para ver la salida del Virrey y lo que se desarrolla en la plaza.

¹⁰⁹ Francisco Emanuel Vidargas, "La construcción del palacio del Ayuntamiento. Notas históricas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 63, México, UNAM, 1992, p.100-104.

¹¹⁰ *Ibid.*

La Plaza Mayor es la zona de la obra pintada con mayor actividad. En la hoja extrema derecha del biombo, se observa el centro de la plaza, señalado por una pila coronada con un águila de bronce, realizada con la misma técnica, de influencia japonesa, que las nubes doradas. Leonel Waffer, un viajero del siglo XVII, describió como se encontraba el centro de la Plaza Mayor hacia 1678 : "El centro de esta plaza está señalado por un hermosísimo pilar de mármol, en lo alto del cual causa admiración una águila de bronce, por la excelencia del trabajo. Alrededor del pilar, cuatro líneas de tiendas pequeñas de madera, muy bien construidas, presentan todo cuanto curioso se puede desear de seda, oro, lienzo, encajes, gafas, tocados y otras mercaderías de moda."¹¹¹ Existe una incongruencia entre lo que Waffer nos dice y lo que muestra el biombo, pues en éste no se trata de un pilar de mármol sino de una pila o fuente. Esta incongruencia tal vez la podamos explicar como una falla en la memoria del escritor; sin embargo las cosas se complican un poco al revisar la descripción que hace Francisco Sedano de la pila de la Plaza Mayor en el siglo XVIII. Dice: "Pila o fuente de agua en la Plaza Mayor de esta ciudad.-El año de 1713 se fabricó esta pila en el lugar cercano adonde está la más cercana a la Cárcel de Corte. Era ochavada de 48 varas de circunferencia de 6 varas cada ochavo, y en cada uno, un escalón para alcanzar el agua. Tenía dos tazas de bronce, una de 4 varas de diámetro, y la otra más arriba, de diámetro de dos varas y media, y sobre ella una águila del mismo metal de una vara de alto, y a su espalda una cruz de fierro."¹¹² Como vemos la descripción que Sedano hace de la fuente parece corresponder a la imagen que pinta el biombo, pero esta imagen es del siglo XVII y Sedano dice que la pila estuvo ahí a partir de 1713. El cronista no hace ninguna referencia a alguna pila anterior o a algún lugar del que se haya retirado la mencionada águila de bronce para colocarla en una nueva pila. Es probable que la información proporcionada por Sedano, quien escribe a finales del siglo XVIII, con respecto a la fecha en que se colocó la pila sea equivocada y que la fuente que él describe, y que pudo admirar con sus propios ojos, sea la misma que marcaba el centro de la plaza ya desde el siglo XVII. Sin embargo no se

¹¹¹ Leonel Waffer, "La ciudad de México en 1678", Artemio del Valle Arizpe, *Op. cit.*, p.189.

¹¹² Francisco Sedano, *Noticias de México. (Coordinados, escritos de nuevo y puestos en orden alfabético en 1800)*, prólogo Joaquín García Icazbalceta, México, Imprenta de J. R. Barbedillo y Cia., 1880, 2t. t. II, p.84-86.

descarta la posibilidad de que en el siglo XVIII se haya construido una nueva fuente y que en ella se haya colocado el águila que decoraba la fuente del siglo anterior.

El biombo que vamos describiendo es rico en imágenes de vida cotidiana; alrededor de la controvertida fuente, que no cesa de verter abundante agua, aparece un caballo cargado con un par de bultos y un aguador que empuja animosamente su carretilla llena de baldes de agua. Frente a éste y en sentido inverso, es decir con dirección al poniente de la plaza, avanza la guardia virreinal, delante y a los lados de la carroza del virrey. El carro del virrey es tirado por tres pares de caballos blancos dirigidos por dos jinetes. Es de color rojo y en el interior van dos personajes, uno de ellos debe ser el propio virrey. La comitiva que rodea al carro está formada por hombres a caballo y a pie, sobre todo por alabarderos a pie, que en su mayoría visten de oscuro, con capas y ropas grises o negras, que contrastan con el blanco de cuellos y puños. Los que no van de negro son tres y caminan mucho más cerca del carruaje. El primero de ellos es un niño negro vestido muy pomposamente en rojo, con zapatos, puños y cuello blancos. Detrás de este pequeño avanza un hombre con medias y mangas rojas, y un traje azul; éste personaje camina marcialmente sosteniendo a su costado izquierdo la espada. Un paso más atrás camina otro joven, ataviado con medias blancas y un vistoso traje dorado. A espaldas del carruaje alcanza a verse la cabeza de otro mozo.

La comitiva del virrey avanza sobre una calle central formada entre los cajones de la plaza; paralela a ella. En la parte inferior del biombo y hacia el norte de la plaza, avanzan otro grupo de personas. Este grupo es el más llamativo y asombroso de todo el biombo ya que se trata de un conjunto de indígenas que desarrollan un "mitote" en plena plaza.¹¹³ Los "mitotes" y "tocotines", tal como se observa en esta pintura, se desarrollaban llevando sonajas, flautas, teponaztles y trajes de

¹¹³ Los mitotes los realizaba la nobleza indígena durante las festividades como por ejemplo en las bienvenidas que se organizaban para los nuevos virreyes. Cristóbal Gutiérrez de Medina al narrar el viaje que hizo para llegar a Nueva España el Virrey Marques de Villena, nos habla de los mitotes que en su honor se hicieron, por ejemplo en Tlaxcala o Chaoultepec "los indios nobles no dejaron de mostrar, a su usanza, la alegría que sentían, con un castillo de chichimecos que desnudos salían a pelear con fieras, haciendo tocotines y mitotes, que son sus saraos antiguos, con muchas galas a su usanza y muchas plumas preciosas, de que forman alas, diademas y águilas, que llevan sobre la cabeza. Y de esta suerte, en tropas, cantando en su idioma, estaban todo el día sin descansar en su sarao, danzando [...] hubo un mitote general de cuatrocientos indios, con tilmas de gala y plumeros, que bailaron a la usanza y alegraron el campo y la ciudad..." Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del Virrey Marques de Villena*, 1ª ed. 1640, introducción y notas Manuel Romero de Terreros. México, UNAM Instituto de Historia, 1947, p.58-59, 78.

perias, hilos de oro y plumas ricas.¹¹⁴ En este caso, hasta donde las hojas incompletas del biombo nos dejan ver, el mitote lo forman hombres y una mujer ricamente vestidos a la "usanza indígena", con un traje mas bien bastante mestizo y barroco, los cuales van acompañados de músicos que tocan instrumentos españoles. En el biombo se ven once hombres indígenas -que bailan al ritmo de los instrumentos, como las sonajas que llevan en la mano-, una mujer y un músico español con sombrero emplumado que va tocando la guitarra.

Otro elemento que nos hace sospechar que en la plaza se llevaba acabo un acto no tan cotidiano, es la circunstancia de que la atención de los novohispanos está volcada a las actividades que se desarrollan en la plaza. En los balcones del palacio hay gente, seis en total, sobre todo damas de la corte bellamente vestidas, entre ellas la virreina, que miran atentamente hacia el espacio de la plaza. Los comerciantes de los cajones también vierten su atención al mitote que pasa delante de sus ojos; los únicos que no prestan mucha atención son una familia indígena que compra ante un puesto y el vendedor del mismo. Lamentablemente la pintura no da elementos para deducir si la escena está representando un momento preciso de la vida colonial, como una fiesta específica que verdaderamente haya tenido lugar. Queda así abierta la incógnita de si este biombo celebraba algo más que la belleza de la ciudad de México y sus alrededores.

Cristóbal de Villalpando, Vista de la plaza mayor de México ca. 1703.¹¹⁵ 180 x 200 cm. (fig.18) En otra parte de este capítulo se ha abordado ya la problemática en torno al fechamiento de este cuadro, sólo resta que dé mi opinión en cuanto a ese problema. Para mí la obra de Villalpando es evidentemente de los primeros años del siglo XVIII. Dos cosas me parecen evidencias irrefutables. Primeramente la moda; el afrancesamiento de las costumbres y sobre todo de las modas en el vestir comenzó en la Nueva España después de 1700. El uso de las pelucas como las que aparecen en el cuadro es parte de ese fenómeno, así como también lo fue el que la guardia virreinal cambiara su tradicional traje

¹¹⁴ Antonio Rubial García, *La Plaza, el Palacio y el Convento: la Ciudad de México en el siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 58, (Sello Bermejo).

¹¹⁵ El lector puede seguir también la excelente descripción que de esta obra hace Francisco de la Maza en su libro sobre Cristóbal de Villalpando, *Op. cit.*, p.159-168.

pardo por uno mucho más vistoso con medias rojas, chupa azul y encajes, que justamente comenzó a usarse en 1703.¹¹⁶ La otra es que el edificio del Parián adquirió la fisonomía que se le ve en el cuadro en 1703, y pienso que Villalpando retrató lo que él ya conocía. Sin embargo falta de explicar la apariencia con que Villalpando pinta el Palacio Virreinal, que luce más o menos con el aspecto que debió tener por 1695. Yo creo lo pintó como él mismo lo había conocido años antes debido a que este cuadro pretende dejar constancia de la destrucción que causó el motín de 1692 y del interés constructivo del gobierno del conde de Galve. La obra me parece cercana a 1703 o 1704, y debió ser mandada a España como un regalo a la familia del exvirrey cuando éste ya había muerto.¹¹⁷ Él volvió a España en 1696 y ahí murió en 1697.¹¹⁸ Por ello considero que la obra no fue mandada hacer por don Gaspar de la Cerda, como supuso Francisco de la Maza, sino por algún otro español o novohispano. Me parece pues que en este caso la vista que se presenta de la Plaza Mayor de México no da cuenta de ningún momento específico de la vida colonial sino que es una representación imaginaria que unifica tiempos distintos en el esfuerzo de expresar varias cosas a la vez.

Esta pintura de Villalpando aborda la plaza hacia el oriente, como fondo aparece una lejana serranía de la que forman parte el humeante Popocatepetl y el Iztacíhuatl, los dos volcanes nevados que durante siglos han caracterizado al Valle de México; ambos se observan claramente en la esquina superior derecha de la obra.

Bajo esa serranía, en el ámbito propio del corazón de la Ciudad de México, Villalpando pintó el límite oriente de la plaza: el palacio virreinal. Éste aparece semidestruido en su ala sur y con la nueva apariencia barroca que se le dio después del motín de 1692. En la imagen ya puede admirarse la fachada principal, de dos cuerpos y amplias pilastras adornada con escudos tallados en cantera; sin embargo, en ella aun no se ha colocado el reloj. La parte del sur, que aun no ha sido construida, nos permite observar el palacio por dentro con sus varios patios rodeados por completo de arcadas.

¹¹⁶ Sin embargo, Villalpando coloca también figuras vestidas a la usanza del siglo XVII que pueden ser otro de los juegos cronológicos de que hecha mano el pintor, o también es probable que aparezcan así porque la moda francesa apenas va entrando a la Nueva España y aun no se generaliza. Sobre la vestimenta de la guardia virreinal ver Antonio de Robles *Diario de Sucesos Notables*, México, Porrúa, 1946. t. III.

¹¹⁷ Recuérdese que el palacio virreinal reconstruido fue reestrenado en 1699 y que el Parián se concluyó, con sólo dos de las aceras interiores en 1703.

¹¹⁸ J. Ignacio Rubio Mañe, *Op. cit.*, p.260.

Las dos esquinas del palacio, tal como había sido en el edificio anterior, estaban formadas por dos torreones, necesarios para defender el edificio. En el interior del palacio no se observa a nadie pero en el exterior la gente inunda la plaza.

Frente a la entrada principal del palacio los novohispanos transitan y en las cercanías se hincan devotamente ante el paso de una personalidad eclesiástica que probablemente lleve el Santísimo Sacramento en una custodia, y que avanza rodeada de una pequeña comitiva bajo un palio rojo; tal vez se trate del arzobispo o de algún personaje del Cabildo catedralicio. Caminando hacia el sur tropezamos con muchos más novohispanos de distintas etnias, clases y profesiones, entre ellos un par de cargadores, un niño que jala un caballo, un carruaje blanco y muchas mujeres. En este ambiente los novohispanos se reúnen y realizan sus cotidianas labores. Siguiendo ese rumbo se llega a la Real Acequia y, salvando ésta por un puente, a la Plaza del Volador, de la cual Villalpando pintó el edificio de la Real Universidad con la portada plateresca que mantuvo hasta 1759, el Colegio de *Porta-Coeli* y el desfile de gente y puestos que a diario convertían esa plaza en un mercado.¹¹⁹

Regresando al ámbito de la Plaza Mayor, por el lado del sur su límite estaba constituido por el Portal de las Flores y el edificio del Ayuntamiento. Sobre estos espacios Juan de Viera dice lo siguiente: "El otro frente de la RI. Plaza, lo hace el Portal que llaman de las Flores, cuya bella fábrica dá hermosísima vista a la Plaza, por su arquitectura y balconería. Bajo este Portal, a pesar de los helados inviernos, se venden flores todo el año y muchas curiosidades de juguetería, flores de mano, muñecas y otras cosas, sin contar las muchas tiendas así de géneros de la Europa como de la misma tierra. Agrégase a este Portal, el Portal que llaman de la Diputación, que son las casas del Cabildo de esta Ciudad, de una magnífica arquitectura, abalconado todo, en cuya vivienda vive el Corregidor y están las oficinas de la Sala del Cabildo"¹²⁰ Los altos edificios de esta zona de la plaza fueron pintados por Villalpando en tonos grises, opacos, lo que convierte a esta área en la más brumosa, y poco clara del cuadro. En los portales puede admirarse el tránsito de la gente pero no logran verse las flores y muñecas que Viera describe.

¹¹⁹ Ver lo referente a la Plaza del Volador en la descripción de las vistas de la Plaza del Volador *Infra* p.90-96.

¹²⁰ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.194-195.

Ya en la calle son también muchas las gentes que transitan por ahí tanto en dirección a la Plaza del Volador como hacia el poniente. Algunas mujeres caminan con pesadas cargas en sus espaldas; atrás y adelante de ellas avanzan otras mujeres con pañuelos, mantillas o canastas sobre la cabeza. Entre los portales y la plaza corre la Real Acequia que luce plétórica de canoas cargadas de infinidad de bultos y en cada una de ellas el trajinero va acompañado de una o varias mujeres. Este canal es atravesado por varios puentes que permiten salvar la acequia y entrar o salir de la plaza. En esta pintura podemos admirar ocho de esos puentes pero sólo seis están en el ámbito de la Plaza Mayor y sirven para llegar a ella.

En la pintura de Villalpando es imposible contemplar el límite poniente de la plaza, ya que es el punto desde el cual el artista la aborda. Por el contrario podemos admirar parte de su límite norte constituido por el edificio de la catedral Metropolitana, tan incompleta como lo estuvo durante la mayor parte del siglo XVIII, con la portada sin concluir y con sólo una torre truncada. En el mismo lugar donde después estaría el Sagrario Metropolitano se alzaba un pequeño edificio que debía servir de oficinas a la catedral. El atrio y cementerio de la catedral estaba separado de la plaza por medio de una pequeña barda de arcos inversos. En él deambula gran cantidad de personas algunas para dirigirse al interior del edificio en tanto otras salen de él, a muchas otras simplemente las vemos vagar por ese espacio sin que sepamos a ciencia cierta cual es su destino.

Sólo nos falta un edificio por nombrar antes de narrar lo que sucede propiamente en la calle y entre los puestos de la plaza. Se trata del Parián, ese mercado que durante todo el siglo XVIII y parte del XIX estuvo en la Plaza Mayor. El Parián fue construido después de que el motín de 1692 acabara con los cajones de la Plaza mayor. El capitán don Pedro Ximenez presentó dos proyectos para la construcción del edificio, uno de ellos fue el aceptado por los comerciantes y así se comenzó a construir el 8 de agosto de 1695, aunque el permiso llegaría hasta el 17 de agosto. A fines de diciembre de 1696 estaban concluidos dos lados; uno frente al Portal de Mercaderes y el que miraba hacia la catedral. Hacia diciembre de 1699, se concluyeron otras tres aceras: la exterior e interior que miraban hacia el Real Palacio, y la interior paralela al Portal de Mercaderes. La acera sur fue la última

en construirse y con ella se concluyó todo el edificio el 19 de abril de 1703. Posteriormente se construyeron otras dos aceras interiores, una al Norte y otra al Sur, hacia 1757.¹²¹

En la pintura de Villalpando vemos el interior del edificio con esa apariencia que tuvo ya en 1703, sus pasillos son recorridos por muchos ciudadanos que efectúan sus compras tranquilamente pues no se observan multitudes que nos impidan ver claramente las tiendas de mampostería, la pila que adorna el patio o los locales de madera que están en la parte central del edificio. La fuente que decora el centro del Parián parece ser otra de las licencias que Villalpando se dio para esta pintura, pues quienes hacen descripción del edificio nunca la mencionan. Creo oportuno citar aquí lo que Viera relata del Parián muchos años después de la muerte de Villalpando, cuando el mercado se encontraba ya totalmente integrado a la vida de la gran urbe novohispana:

"Todo, por dentro y por fuera, son tiendas de todo género de mercancía, así de la Europa como de la China y de la tierra, con infinita variedad de loza, pedrería, argentería, pasamanería, etc. que deposita en sí más de treinta millones de valor. En el centro del baratillo hai formadas calles de jacales o barracas y este centro se compone de ropas hechas y de todo género de utensilios nuevos para todo género y calidad de personas. Véndensse a la mano particularísimas curiosidades de láminas, relojes, vasos y otras mil cosas de plata; espadas, espadines, armas de fuego, jaeces, libros, nichos, imágenes, cristales, etc. siendo tan crecido el número de la gente que anda por el medio que se atropellan los unos a los otros. Dos de estas calles que forman el quadro del baratillo son de zapatería por una y otra banda, donde se encuentran calzados así para la gente plebeya como para la más pulida, a más de obra negra, hai mucha de talifete de todos colores y algunas bordadas de rasos, terciopelos y riquísimas telas."¹²²

El frente del Parián, hacia el poniente, por la calle del empedradillo, es el que ocupa el primer plano en la obra de Villalpando. Los personajes que ahí se ubican son los mejor pintados de todo el cuadro y por ello podemos describirlos más minuciosamente. Avancemos de derecha a izquierda comenzando con una mujer de evidente raza indígena que luce un típico huipil profusamente bordado y que lleva sobre su cabeza un pañuelo blanco también común en el vestido de las de su raza; muy cerca de ella avanzan en sus monturas dos caballeros con oscuras capas y casacas, que son

¹²¹ Luis González Obregón, *Op. cit.*, p.407-410. Sobre el edificio ver también Francisco Sedano, *Op. cit.*, t. II, p.71.

¹²² Juan de Viera, *Op. cit.*, p.214.

interpelados por un hombre que va a pie; más allá de este grupo un par de mujeres se encaminan a las tiendas del edificio, otro hombre de rubia cabellera y medias azules camina delante de ellas y más adelante un cargador; cerca de él una mujer muy bien vestida nos da la espalda mientras un caballero de empolvada peluca y traje negro parece dirigirse hacia ella. Gracias a la minucia del pintor incluso podemos ver algunos interiores de las tiendas que daban al Portal de Mercaderes y a determinados locatarios que esperan a sus clientes, de los cuales también se ven algunos.

Justo en la puerta que da entrada al edificio localizamos un par de caballeros de negro vestidos, como en el siglo XVII, que conversan bajo el arco de entrada. Un par de mujeres negras caminan por ahí luciendo sus amplios y coloridos vestidos, de falda verde o roja y blusa blanca. Vemos también otro hombre que nos da la espalda y que lleva rizos largos y dorados con capa y sombrero emplumado, que se dispone a entrar al mercado. Muy cerca de estos personajes aparecen dos llamativas figuras de ropajes negros y cuellos blancos, uno de ellos, el más bajo, nos mira fijamente y lleva en la mano un papel en el que se lee, según Manuel Romero de Terreros, *Al M^o Cristóbal Villalpando*, el otro hombre parece ser el destinatario de la misiva.¹²³ Francisco de la Maza consideró a estos personajes uno como comisionado del virrey para felicitar al artista y efectuar el pago de la obra y el otro como autorretrato de Villalpando.¹²⁴ Pero tal vez en lugar del comisionado por el virrey se trate del hombre que mandó hacer la obra.

Muy cerca de estos personajes se ubican un par de mujeres que van vestidas muy elegantemente con sedas y encajes, en faldas sostenidas por pesados amazones. Las dos llevan mantilla que les cubre el pelo y parte de la espalda y un par de abanicos que agitan o cierran a voluntad; a sus pies está un pequeño infante con casaca negra, pechera bordada y mangas de enormes vueltas blancas, entre sus manos sostiene el sombrero mientras parece posar para el artista. A espaldas de estas señoras se ubican tres hombres de distintas estaturas y ropajes no uniformados por la moda. Uno de ellos porta un objeto blanco en las manos que parece querer tener lejos de los otros dos; el más alto sostiene en una mano una vara y un sombrero y en la otra un paño

¹²³ Manuel Romero de Terreros, "La Plaza Mayor en el siglo XVII", p. 49. Debo aclarar que yo sólo conozco esta obra por fotografías y en ninguna de las que tengo a mi alcance es posible leer lo escrito en esa parte del cuadro.

¹²⁴ Francisco de la Maza, *Op. cit.*, p.162

blanco, mientras el tercero también sostiene algo entre las manos. Cerca de ellos una mujer indígena, con un bulto en su rebozo de la espalda, se inclina, en tanto un pequeño corre hacia ella. Unos pasos adelante se encuentra un grupo de cuatro hombres indígenas que se distinguen por sus tilmas de varios colores anudadas al hombro; observan atentamente, como muchos otros, el paso de la estufa del virrey y de su guardia. Atrás de ellos, en la esquina del edificio del Parián, se recarga un mendigo.

Apenas unos pasos más adelante de ese grupo de hombres caminan otros dos vestidos del todo diferente, éstos llevan vistosas casacas bordadas, más modernas pelucas rizadas o empolvadas, medias y espadas. A su lado avanza el verde carruaje del virrey, desde el cual éste nos mira. Los autores que han escrito de este cuadro sugieren que se trata de un retrato del conde de Galve. El carro da la vuelta para avanzar frente a la catedral en dirección al Palacio Virreinal. Los guardias que lo custodian van vestidos con casaca de paño azul y medias rojas, tal como lo hicieron a partir de 1703, según el *Diario de Sucesos Notables* de Robles. El escrito informa que el 6 de enero de 1703 "salieron los soldados del palacio vestidos de paño azul con las mangas encarnadas y medias del mismo color, y sombrero de tres picos al uso de Francia"¹²⁵ El avance de esta comitiva es contemplado por varios novohispanos desde hermosas carrozas o a pie y desde uno u otro lado de la calle, entre los curiosos están indígenas, criollos, negros, mulatos, mujeres, hombres, niños y ancianos, civiles o religiosos y desde mendigos hasta nobles, toda la sociedad novohispana en su conjunto.

Por el frente de la catedral, sobre la calle que va directo al palacio avanza un gran concurso de gente; algunos van a pie, otros a caballo, otros en carrozas y hay quienes lo hacen en cargadas carretas. Son infinidad de personajes los que se dirigen a realizar sus labores cotidianas, el historiador Francisco de la Maza contó "con neurótica paciencia" mil doscientos ochenta y tres individuos.¹²⁶

Entre el Parián y el Palacio Virreinal observamos el clásico mercado de la Plaza Mayor, que sólo se despejaba cuando había proclamación de rey.¹²⁷ En él vemos, y casi podemos escuchar, el

¹²⁵ Antonio de Robles, *Diario de Sucesos Notables*, México, Porrúa, 1946. t. III.

¹²⁶ Francisco de la Maza, *El Pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 168.

¹²⁷ Francisco Sedano, *Op. cit.*, v. II, p.88.

gran bullicio causado por los cientos de personas que buscan ahí todo lo necesario para subsistir. El centro de este espacio está dominado por la fuente pública, alrededor de la cual se forman las calles de puestos techados de tejamanil. Según se observan en la obra de Villalpando, estos precarios locales tenían algunas paredes de madera y por lo general sus techos de dos aguas; eran atendidos en su mayoría por mujeres de raza indígena. Las puesteras vendían verduras y otras clases de alimentos. Los compradores son muy variados y aunque mayoritariamente se trata de mujeres también vemos hombres, ancianos y niños. Alrededor de la fuente las anónimas vendedoras se sientan sobre el piso desplegando sus puestos directamente sobre el mismo. A la fuente llegan los cargadores que en sus ollas de barro van a repartir agua por toda la ciudad, y no muy lejos de ella pasan los tamemes que cargados con tablas de madera o enigmáticos bultos, van doblados por el peso de la vida diaria. Lamentablemente esta importante obra de Villalpando nunca se ha podido ver en México. Entre la pintura europea que conozco, la obra más cercana a esta de Villalpando es la vista que hacen Domenico Gargiulo y Micco Spadaro de la plaza del mercado en Nápoles (fig. 14 a).

Arellano, Vista de la Villa de Guadalupe el 30 de abril de 1709, ca. 1709. 176 x 260 cm. Con esta obra Arellano se delata como un pintor de eventos (fig.19). Esta pieza fue localizada en Madrid, en las colecciones de los duques de Alburquerque; perteneció al segundo virrey de esa casa que gobernó la Nueva España. El asunto que trata es muy específico: la procesión y las fiestas por el traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a su nuevo templo, acaecido el 30 de abril de 1709 en tiempos del gobierno del señor virrey don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, mismo que con probabilidad fue retratado por el artista en la esquina inferior izquierda del cuadro. En ese espacio se encuentra un coche del que baja un personaje, Antonio Rubial sugiere que se trata del pintor porque parece llevar entre sus manos un pincel; parado junto a la puerta del coche hay un hombre con una enorme peluca blanca, el mismo historiador dice que se trata del virrey, es probable.¹²⁸

En la rueda de ese carro se halla la firma del pintor, que sólo dice Arellano. En la exposición *Los pinceles de la historia...* la pintura fue atribuida a Manuel de Arellano. Las pinceladas son muy

¹²⁸ Antonio Rubial, comunicación personal.

sueñas, y el pintor construye más con el color que con el dibujo, circunstancia que acerca esta obra al estilo de Villalpando y de Juan Correa. Antonio de Arellano trabajó con Juan Correa y participó de este estilo, puede ser que esta pintura se trate de una obra suya, pues por esas fechas aun no había muerto. Sin embargo no se puede descartar la posibilidad de que sea obra de su hijo Manuel quien realizó por lo menos otra vista de plaza años después (*Vista de la Plaza Mayor de México en la Nochebuena de 1720*), en la que la pincelada no es menos suelta que en esta primera obra.

El cuadro presenta una vista panorámica de la villa de Guadalupe; y a diferencia de las vistas de las plazas de la ciudad de México, aquí el paisaje es acometido con mayor amplitud, el pintor no se concentra sólo en la plaza y sus edificios sino que todo lo aborda desde fuera de la población. El lugar, aun cuando estaba en las afueras de la ciudad de México, dada su cercanía, la cantidad de visitantes que a diario recibía de ella y su dependencia con Santiago Tlatelolco, más que una población distinta puede considerarse parte de la ciudad. La Villa de Guadalupe había sido una reducción de indios con algunas estancias para ganado concedidas a españoles, pero desde principios del siglo XVIII habían comenzado a asentarse en el lugar algunas familias de blancos y mestizos.¹²⁹

La cartela situada en la parte baja de la obra dice lo siguiente: "Verdadero mapa del sitio en que se venera la milagrosa ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México. Conforme se Zelebro la transiazion a su nuevo Santuario, el dia 30 de Abril del Año de 1709, Siendo Birrei el Exmo. Sr Dn. Francisco Fernandez de la cueba. Duque de alburquerque. 1-Templo de Nuestra Señora de guadalupe i primera aparició, 2-Capilla donde estava depositada Nuestra Sra., 3-El pozito donde fue la Segunda aparición, 4-Sitio donde fue la tercera aparición, 5-La ermita donde fue la quarta aparición, 6-Casa de nobenas, 7-Casa del Cura, A-un buen baron llamado Juan., 8-Casa del guarda, 9-Puente queba de la Ciudad ae! Santuario, 10-Camino de San Cristóbal, 11-Hacienda de Cabras, 12-Cueva que llaman de Carranza, 13-Pueblo de Santa Ysabel, 14-Pueblo de Ticoma, 15-Cuesta de barrientos, 16-Sitio donde Secanto la salve mirando N.S. a Mexico, 17-S. Phelipe de Jesus que srivio de patrono de la fiesta".

¹²⁹ Delfina E. López Sarrelangue, *Una Villa Mexicana en el Siglo XVII*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p.15-19.

Comencemos con la descripción del cuadro. La parte inferior está ocupada por la ribera sur del Río de Guadalupe; sobre ella algunas damas y caballeros observan la procesión. Una serie de caballos está también a la orilla del río; algunos pastan tranquilos mientras otros lucen inquietos. Entre los árboles algunos jóvenes corren alegremente mientras otros se lanzan al río para nadar, jugar e incluso rezar al lado de otros que ya están en el agua. Inmediatamente junto a la calzada se localiza una casa y desde su azotea, a la cual se llega por una escalera de madera, otros personajes admiran las fiestas, así como también lo hacen algunos indígenas desde la ribera.

La villa se unía a la ciudad por medio de una calzada que partía de la aduana del pulque situada en Peralvillo. De ese antiguo camino casi nada puede observarse en el cuadro que nos ocupa salvo su unión con el puente de dos arcos que cruzaba el río de Guadalupe y marcaba la entrada a la población; por él un nutrido grupo de personas llega desde la ciudad. Una gran cantidad de gente se congrega en "la casa del guarda", edificio situado sobre el puente, y desde su portería y azotea admiran la procesión y las actividades que en la plaza se realizan. Los personajes de la azotea son llamativos; pues parece tratarse de una delegación de japoneses o chinos. Muy cerca, antes de subir el puente, un vistoso carruaje se encuentra estacionado. Sobre la calle y justo enfrente de "la casa del guarda" un grupo de la guardia virreinal impide el paso, hacia la procesión, a una muchedumbre.

En la parte del fondo del cuadro lo que observamos es una serranía, la serranía de Guadalupe. El cerro más cercano coronado por una ermita y llamado del Tepeyac luce cargado de gente que desde las alturas, con sombrillas o sin ellas, no quiere perderse el espectáculo, hay quienes incluso se colocan, arriesgadamente, en las paredes rocosas del cerro.

En el lado izquierdo de la pintura vemos los límites del poniente de la población, constituidos por una serie de casas bajas, tal vez sean de adobe, con mucho espacio entre una y otra. Entre unas de estas casas se alimentan varios caballos, entre otras pasan corriendo las gentes que bajan a ver el paso de la imagen. Las casas más cercanas a la plaza están colmadas de individuos que desde sus puertas, ventanas o azoteas admiran los festejos. Las casas que están más cerca del espectador son las que se encuentran en la orilla del río y tienen su frente hacia la iglesia; de ellas observamos

su entrada trasera que da al río, sus varios patios, sus abigarradas terrazas y no falta la escalera que sirve de conducto para llegar a la mejor luneta.

En el lado derecho del cuadro observamos un espacio más abierto y despejado, sin casas y en él decenas de carrozas se encuentran estacionadas, entre ellas una de seis caballos como la que utilizaba el señor virrey. Debo señalar que la calidad de los animales que son pintados en esta zona deja mucho que desear, todo lo contrario de los magníficos caballos que se ubican en primer plano en la parte más baja de la obra.

El edificio que más destaca en todo el cuadro es la reciente obra del maestro de arquitectura Pedro de Arrieta, es una estructura de tezontle, con portadas y demás adornos en cantera gris.¹³⁰ El nuevo templo fue construido para sustituir uno antiguo ubicado en ese mismo lugar; se empezó a construir en el año de 1695 por el patrocinio del arzobispo don Juan Ortega y Montañez, y fue dedicado el 1º de mayo de 1709.¹³¹ La pintura de Arellano retrata lo sucedido el día anterior, según un cronista de la época "concluída perfectamente su fábrica, se condujo la Santa Imagen en una muy solemne procesión a su nuevo templo, con general repique de esquilas y campanas, no sólo de aquel Santuario, sino de todas las Iglesias de México, cuyo vecindario, de otros circunvecinos pueblos, inundaron en concurso el espacio de una legua de su calzada y todo el recinto de Tepeyacac. Colocóse la aparecida imagen en su Tabernáculo el 30 de abril de 1709 para que en el siguiente, asignado a la dedicación, no quedase otra cosa que hacer. Celebróse ésta el primero de Mayo por ser el Santo del nombre augusto de nuestro Católico Monarca el Señor Don Felipe V."¹³² Las suntuosas portadas del edificio fueron también obra del arquitecto Pedro de Arrieta. Por la pintura podemos observar que contaba con cuatro torres y un hermoso cimborrio. También en ella podemos admirar dos de sus portadas, la principal, al sur, y la poniente; ambas son de cantería con dos cuerpos y altos remates, con tres calles separadas por columnas dobles y la calle central ocupada por

¹³⁰ Todo el edificio es obra de Pedro de Arrieta, aunque Gonzalo Obregón proporciona el dato de que es obra de José Durán y sólo las portadas de Pedro de Arrieta; notas a Juan de Viera *Op. cit.* p.269.

¹³¹ Delina Sarrelangue, *Op. cit.*, p.25.

¹³² Ignacio Carrillo y Pérez, *Pensil Americano Florido en el Rigor del Invierno, la Imagen de María Santísima de Guadalupe, Aparecida en la Corte de la Septentrional América México*, México, Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1797, p. 28.

una puerta de madera en el primer cuerpo y un enorme relieve en el segundo, que narra una de las diferentes apariciones de la virgen de Guadalupe.

En la pintura de Arellano las puertas del templo están cerradas, pero no ha faltado quien se coloque entre las columnas de su portada para admirar las fiestas. Las portadas aun estaban incompletas, pues en la pintura pueden verse los nichos vacíos que hoy día son ocupados por esculturas. Hacia la derecha del edificio se encuentran la "Casa del cura" y un poco más allá la capilla que sirvió de residencia a la imagen en tanto se llevaba a cabo la edificación del templo, tanto una como otra lucen plétóricas de gente.

Hacia la izquierda del nuevo templo se ubicaba una pequeña plazuelita con una fuente en el centro, y frente a aquél el espacio abierto del atrio con una enorme cruz de piedra labrada. En la cruz el pintor escribió las siguientes palabras: "esta S. Cruz se alzó en un monte de la forma que se [sa]be". La pintura de Arellano captó vivamente estos espacios, pues en ellos es donde se estaban desarrollando las actividades festivas.

En la obra de Arellano vemos como la vanguardia de la procesión, con los representantes de las diferentes órdenes religiosas, ya se encuentra en la puerta del santuario en tanto que su retaguardia, con personalidades civiles, aun se halla en la parte posterior del mismo. Como podemos admirar la procesión había empezado en la antigua ermita y caminado por la parte trasera del templo, rodeaba la pequeña plazuela de la iglesia, pasaba junto a la cruz de piedra y llegaba por fin a la *puerta principal del edificio, custodiada por unos guardias. Parte del camino está marcado por arcos de flores bajo los cuales tenía que pasar la procesión.* Según la pintura, la procesión estuvo formada por grupos de las diferentes órdenes religiosas, después venían los religiosos seculares, entre unos y otros a parece una figura sobre la que hay una letra A, se trata del "buen baron llamado Juan" que danza muy alegremente; es curioso que Arellano haya enfatizado a este personaje. Es mi opinión que esta figura le da un carácter testimonial a la obra, es decir que Arellano no sólo pintó lo que se supo que sucedió, sino lo que el mismo observó. Después de los religiosos iban las autoridades civiles y al final las damas de alta sociedad novohispana. A lo largo del desfile oficial avanzan algunas cruces, cristos y muchas flores, pero sólo la escultura de un beato: la de Felipe de Jesús, quien fue patrono

de la fiesta. El cronista Carrillo y Pérez indica que se eligió el día primero de mayo, día de san Felipe, por el nombre del monarca, pero es más probable que haya sido por la importancia que se le daba a Felipe de Jesús como era el único beato propio que tenían los novohispanos.¹³³ El beato va montado sobre un águila con las alas despegadas símbolo de la ciudad de México. Hacia la parte de en medio podemos ver una especie de altar e inmediatamente detrás de él un grupo de personas que avanzan bajo un palio rojo. Pero la imagen de la Virgen, que lució en esa ocasión con una enorme corona de flores, no parece avanzar propiamente dentro de la procesión, pues se encuentra estática, rodeada de gente y mirando hacia México. Según la cartela, el artista retrató aquí el "sitio donde Secanto la salve mirando N.S. a Mexico".

Además de esas actividades en el entorno de la iglesia se desarrollan otras menos solemnes aún cuando su sentido sigue siendo religioso. Cerca de la cruz atrial se lleva a cabo una procesión alternativa, en ella va un caballero sobre blanco corcel que levanta al aire su espada en un gesto amenazante, se trata de una escultura de Santiago apóstol aplastando con su caballo a un infiel, que es llevada en andas; detrás de ella avanza la imagen de san Agustín, que va montado sobre el demonio, y más atrás la de san José. Al no tener cabida en la procesión oficial los indígenas organizaron la propia con estos santos patronos, recuérdese que san José era reconocido como patrono de la ciudad de México y Santiago apóstol le daba nombre a la parcialidad indígena de Santiago Tlatelolco. En el ámbito de la plazuela del nuevo templo tienen lugar otros tres eventos: uno de ellos es el desfile de gigantes o cabezudos, tal como se usaba en toda fiesta importante en España. Las figuras representan, en este caso, por medio de parejas, una alegoría de los cuatro continentes. Delante de estos cabezudos tiene lugar el mítote indígena que no podía faltar. Por encima del último evento se advierte otro, del cual primero pensé que se trataba de una mascarada, diversión que consiste según González Obregón "... en comparsas de estudiantes, de gremios de artesanos o de caballeros nobles y ricos que salían disfrazados con trajes que representaban

¹³³ La beatificación de Felipe de Jesús se dio en 1621 pero no se convertiría en santo sino hasta el siglo XIX. Sobre la necesidad de los criollos de obtener santos propios puede verse Antonio Rubial, "Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España", Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina, coords. *Manifestaciones Religiosas en el Mundo Colonial Americano*, México, INAH, UIA, Condumex, 1997.

personajes históricos, mitológicos, bíblicos, dioses de las religiones primitivas, o que simbolizaban las virtudes, la Ciencia, el entendimiento, los vicios como la Soberbia, la Gula, la Ira.¹³⁴ Pero mirando con más atención resulta obvio que se trata de la "tarasca", un dragón construido con ruedas de madera y pintura, sobre el que iban montados unos hombres bailando y brincando. La tarasca simboliza el pecado, al demonio que será vencido por la fe.¹³⁵

La crónica de Carrillo y Pérez a la que se ha acudido, relata los festejos solemnes, como las misas por ejemplo, por el estreno del templo, pero nada nos dice sobre los otros festejos, aquellos que estuvieron más cerca del pueblo. La pintura de Arellano, en cambio, describe esas últimas actividades y es ahí donde radica su importancia. Ambas obras, crónica y pintura, se complementan extraordinariamente.

En esta pintura se despliega un estilo en el que las figuras más parecen bocetos que obras terminadas, algo distinto al empleado en la *Vista de la Plaza Mayor de México en la Nochebuena de 1720*, que presenta figuras más acabadas aun cuando no se pierde la sensación de estar ante formas no muy definidas. Once años es la distancia cronológica entre ambas obras, que bien pueden bastar para cambiar las inclinaciones de un artista. He pensado que ambas obras son de la mano del mismo pintor pero mantengo mis dudas al respecto, pues me parece posible que esta primera vista la debamos a Antonio de Arellano y la de 1720 a su hijo Manuel. La grafía de la firma en la *Vista de la Villa de Guadalupe* es mucho más inclinada que en la pintura de la Plaza Mayor, pero esto puede deberse a que en el primer caso el pintor sigue el contorno de la rueda del carruaje en la que está colocada la firma; sin embargo, valga mencionar que en un exvoto conservado en el Museo de la Basílica de Guadalupe Manuel de Arellano firmó con una letra bastante vertical. En la pieza que aquí se describe Arellano hace un uso casi exclusivo del color como material compositivo; es decir que con el color crea las formas sin recurrir al dibujo, pues incluso las figuras del primer plano están hechas de sólo color. En toda la obra existen figuras con diferentes grados de definición, por ejemplo las del primer plano se encuentran bien definidas y mientras se van alejando los planos principales las

¹³⁴ Luis González Obregón, *Op. cit.*, p.268.

¹³⁵ Antonio Rubial García, *La Plaza ...*, p.51.

figuras van teniendo menor sustancia llegando algunas a convertirse en bosquejos; sin embargo en planos alejados aparecen figuras de gran definición que el artista está interesado en destacar, por ejemplo la marcha de la virreina en la última parte de la procesión. al mismo motivo se debe el aumento en tamaño de algunas figuras. En el mundo europeo también se realizaron algunas pinturas que, al igual que ésta de Arellano, representan a la sociedad de su época en uno de sus máximos despliegues: la procesión. Algunas de esas pinturas han llegado a nuestros días, por ejemplo la serie sobre las fiestas de la Santa Cruz en Valladolid, España, posibles obras de Felipe Gil de Mena, y la pintura de la procesión en la Plaza de San Marcos en Venecia, de Gentile Bellini.

Arellano (Manuel) *Vista de la Plaza Mayor de México en la Nochebuena de 1720*, ca. 1721. 267 x303 cm.
(fig.20) Este cuadro, como las otras vistas novohispanas de la Plaza Mayor, fue localizado fuera del territorio americano, en Inglaterra para ser precisos. Es una pintura extraordinaria no tanto por su factura, que es buena, sino por la gran riqueza de su contenido. Lo que más llama la atención a primera vista es que se trata de una vista nocturna de la plaza, hecho que la convierte en pieza única de incalculable valor. A diferencia de las otras vistas de la misma plaza, en este caso se representa claramente un evento muy específico, la festividad de Nochebuena, de un año muy preciso, 1720. Arellano es un pintor que en más de una ocasión pintó cuadros con fechas muy específicas como aquí.¹³⁶

La cartela de esta obra se localiza en su parte superior derecha; en ella el autor explica el evento, da la fecha y una lista con números y nombres correspondientes a los números que aparecen dispersos en la imagen, dice lo siguiente: "Celebridad de Nochebuena en México f.1720.

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1 Cathedral | 23. Forlones en la puerta del Palacio |
| 2.Palacio Real y sus Patios | 24.Forlones que pasean la Plaza |
| 3.Palacio Episcopal. | 25.Ronda de Cavallería |
| 4.El colexio Seminario | 26.Calle de Relox |
| 5.Contaduría de la Yglessia | 27.Pendencia que apacigua la guardia de Palacio |

¹³⁶ Vid. *infra* , capítulo III, p.129.

- | | |
|---|-------------------------|
| 6. Cochera para el forlón del Santísimo | 28.Puestos de Buñuelos |
| 7.El Baupsterio | 29.Canoas en la Azequia |
| 8.Cruz de los Talabarderos | vendiendo legumbres" |
| 9.Cruz de la plazuela de la Cathedral | |
| 10.Cajones de Mercaderes | |
| 11.Acequia Real | |
| 12.Puente de Palacio | |
| 13. Puente de los Flamencos | |
| 14. Puente al Portal de las Flores | |
| 15.Fuente de la Plaza | |
| 16.Horca | |
| 17.Puestos de Colación | |
| 18.Puestos de frutas secas | |
| 19.Puestos de Pescado | |
| 20.Puestos de frutas del tiempo | |
| 21.Puestos de Betoallas | |
| 22.Guardias de Palacio | |

El autor coloca su firma sobre una de las azoteas del Real Palacio. El cuadro de Arellano presenta una vista de sur a norte con el frente de la magnífica catedral al fondo. El pintor decidió despejar dudas sobre la orientación de la imagen y, tal como en los mapas (es curioso que la obra anterior también haya sido considerada un mapa), puso inscripciones en cada lado de la obra que corresponden a los puntos cardinales, en la parte superior dice septentrio, en la inferior meridio, el lado derecho dice oriens y es de suponer que el lado poniente también debió tener su inscripción.

En fecha cercana a la realización de este cuadro, 1729, un cronista, fray Antonio de la Anunciación, describía la apariencia de la Plaza Mayor por las mañanas y hacía un elogio a su grandeza:

"Es esta Plaza Real tan célebre en la Nueva España, y su opulencia y riqueza tan famosa por el mundo, que compite con las que hizo en Nínive el Rey Azur su fundador, el Rey Achab en Damasco y las más célebres de Europa. Y es clara la razón porque en aquellas, atendiendo a los frutos de la tierra, no concurren las frutas de esta América; pero en la plaza de México hay y concurren las de España y Europa, y simulan las naturales y propias de aqueste reino. De la amplitud y sitio espacioso de esta plaza, donde también está la Santa Iglesia Catedral, se verifica en el mismo sentido y modo, especialmente de las nueve de la mañana a las once, lo que de la del Templo de Jerusalem refiere Esdras, pues es tan grande, en aquellas horas especialmente, el concurso de compradores y vendedores, que, por la multitud de esclavos y esclavas que de las casas de sus amos y señores ocurren a comprar en esta plaza sus menesteres, se suele decir con verdad que vale millones de plata por las mañanas esta Real Plaza...La abundancia de puestos, de cosas comestibles y de otros géneros, es tan grande, como indecible la variedad de sus géneros y especies. En una parte se miran cerros de varias hortalizas, en otra montes de variedad de semillas, en otra, multitud de cargas de frutas, así verdes como secas; en otra, gran diferencia de raíces y yerbas medicinales; en otra, varios géneros de atoles y otras bebidas; en otra, diversidad de comida. Y a este modo los zapateros y nagüeras, guitarristas, etcétera."¹³⁷

Las épocas de fiestas eran los momentos en que las plazas novohispanas y sobre todo la Plaza Mayor de la Ciudad de México lucían más esplendorosas y en ese sentido el mismo cronista refiere lo siguiente:

"Pero donde resplandece más la grandeza, riqueza y opulencia desta Real Plaza de la Corte Mexicana, es en las Pascuas de Navidad, porque, desde el día de la Concepción de Nuestra Señora, es tan sin número el número y género de especies de cosas comestibles, dulces, frutas de España y de la América, que en multitud casi infinita de tiendas y puestos, vistosa y curiosamente compuestos, concurren y ofrecen a la vista y están convidando al gusto, la variedad de pescados, jamones y otras cosas de este género, que una de las mayores diversiones de las señoras y señores de México, en estos días y sus noches, es pasear en sus coches y forlones esta plaza, por las calles que forman estos puestos y tiendas, iluminadas con la multitud curiosa de varias y hermosas hechuras de

¹³⁷ Fray Antonio de la Anunciación, *El Carmelo Regocijado*, obra inédita *apud*. Manuel Romero de Terreros, *La Plaza Mayor...*, p.2.

luces y faroles, y recrear la vista y el gusto con tanto bueno y exquisito como del reino y de la Europa se les hace tangible y manifiesto. También aumenta mucho la hermosura desta Real Plaza, una bellísima pila y fuente copiosa de agua que, con variedad de tazas y surtideros, refrigera a los sedientos y deleita la vista de los que la ponen en ella."¹³⁸

Como puede verse la descripción que hace fray Antonio de la Anunciación en 1729 corresponde casi perfectamente a la descripción de la imagen que Arellano pintó nueve años antes.¹³⁹

En la parte inferior del cuadro el pintor colocó la Real Acequia como el límite sur de la plaza. La Real Acequia aparece tal como había estado durante el siglo XVII y como estuvo durante gran parte del siglo XVIII, antes de que la voluntad constructora del gobierno de la ciudad la cubriera en ese tramo que pasaba entre la Plaza Mayor y el edificio del Ayuntamiento. En la pintura de Arellano vemos la oscura acequia surcada por varias canoas que, alumbradas por pequeños faroles, transportan a hombres y mujeres. De todas las vistas de la Plaza Mayor ésta es la que de mejor manera aborda la Real Acequia y los varios puentes que para cruzarla existían. Sobre uno de ellos, con el número 13 que corresponde al puente de los Flamencos, podemos ver a muchas personas que en uno u otro sentido lo transitan para llegar a la plaza o para salir de ella. Llamen mi atención las mujeres jóvenes que ricamente ataviadas se dirigen a disfrutar la celebración. Lucen peinetas, trenzas, capas y elegantes vestidos bordados. En el mismo puente un hombre ofrece sus productos sobre una mesa angosta protegida por un mantel blanco y alumbrada por un farol, en tanto algunos mendigos piden limosna. Un perro, como muchos que hay en el cuadro, ladra a los paseantes.

En el otro puente, es decir en el del Real Palacio, una multitud abigarrada camina con dificultad en uno y otro sentido, mientras tanto una pareja y otras personas observan el tráfico de la acequia. Entre puente y puente, a la orilla de la acequia, los puestos de fruta despliegan gran actividad con la venta y regateo de los marchantes, a su vez las antorchas y los mismos puestos despiden mucho humo.

¹³⁸ *Ibid.*, p.3.

¹³⁹ La relación de esta pintura y el texto de fray Antonio de la Anunciación también fue establecida por Antonio Rubial en el libro *Pintura y Vida Cotidiana*, p. 69-72; sin embargo lo que en las líneas anteriores presento no se lo debo al doctor Rubial, pues de los parecidos entre esa crónica y pintura me percaté desde los primeros meses de 1998, mientras que el libro se publicó hasta 1999.

Siguiendo la orilla del canal en dirección poniente, nos topamos con una amplia zona, debajo de la cual pasaba la acequia, y que está ubicada justo en frente del edificio del Parián. Gracias a la perspectiva utilizada por el pintor de ese edificio podemos ver no sólo su fachada sur, sino también su interior y azoteas. El Parián aparece con el mismo aspecto que tenía ya cuando Villalpando lo pintó y con el mismo permaneció hasta que se construyeron otros dos pasillos en la parte norte y sur. Según González Obregón "Para el uso interior del edificio existían ocho arcos de entrada, tres al Sur, tres al Norte, uno al Oriente y otro al Poniente",¹⁴⁰ en el cuadro de Arellano podemos observar los tres arcos de entrada de la fachada sur y justo frente a ellos suceden cosas interesantes. Varias fogatas se encuentran encendidas y a su alrededor deambulan unas cuarenta personas; muy cerca se encuentra una ronda de caballería formada por siete hombres y sus respectivos animales, uno de ellos recoge la espada a un señor, mientras un par de perros los miran con atención; a un lado un hombre andrajoso parece caer al suelo tal vez debido al golpe de otro hombre que lo mira con furia. En el interior del Parián también hay muchas fogatas encendidas y en torno a ellas se calientan y divierten hombres, mujeres y niños, muchos de los paseantes llevan en sus manos faroles.

Hacia el norte, a espaldas del Parián, hay un amplio espacio por el cual transita mucha gente, aun cuando este espacio es el menos poblado de toda la plaza, pues los novohispanos de este cuadro gustan más de concentrarse entre los puestos. El área a la que me refiero está justo enfrente de la catedral y es la zona más oscura de toda la pintura a pesar de que la gente lleva sus faroles y de las fogatas que están encendidas. La catedral aparece con su portada barroca y su única torre inconclusa, las puertas están abiertas y su interior se percibe muy iluminado por la luz de las velas; varias personas, sobre todo mujeres, se dirigen al interior mientras un padre recibe a algunas de ellas en una de las puertas. Es de hacer notar que Arellano puso mucha atención a la portada de la catedral y que en su obra incluso se perciben los relieves que la adornaban y la talla de basas y columnas; en seguida cito lo que dice Viera sobre las portadas: "Tiene siete magníficas portadas, tres en la fachada principal que mira a la plaza, cuya materia, desde la base de la columnas hasta el remate y cornizas, es de mármol blanco y embutidas tres prodigiosas lápidas que parecen de

¹⁴⁰ González Obregón, *Op. cit.*, p.408.

alabastro, de medio relieve una en cada portada, donde estampó el cincel con el arte las vivezas de la Naturaleza."¹⁴¹ Junto a la torre, en el oriente, en el lugar que posteriormente ocuparía el Sagrario se hallaba entonces una pequeña placita y frente a ella un edificio de poco esplendor.

Una enorme cruz atrial se distingue entre las sombras iluminada por suaves y fugaces resplandores en tanto algunos hombres se sientan a sus pies. Esta cruz según el propio pintor es la "Cruz de la plazuela de la Catedral", con seguridad se trata de la Cruz de Mañozca que estaba colocada en la barda que delimitaba el cementerio catedralicio, sin embargo de tal barda no se ven ni rastros en la obra. La historia de esta cruz es relatada por Romero de Terreros en las siguientes palabras:

"En una de sus visitas pastorales, en el año de 1648, el Arzobispo de México don Juan de Mañozca llegó al pueblo de Tepeapulco, 'doce leguas distante de esta ciudad, dice un cronista, entre cuyos edificios arruinados encontró en un cementerio antiguo la Santa Cruz de que se trata, que ya apenas se divisaba por haberse convertido el sitio en un abreviado bosque de espinas y malezas'. Hechas las averiguaciones del caso, supo el Arzobispo que la había labrado el célebre Fray Francisco Tembleque, cuando los primeros frailes de su Orden se establecieron en aquel pueblo. Dióse inmediata cuenta el prelado del mérito de la cruz y la hizo conducir a sus expensas a la capital y colocar en el sitio que se ha mencionado, durante una ceremonia que revistió gran solemnidad. La cruz medía seis varas y media de alto y el cronista la describe así: 'Es de hechura redonda, lisa, de cantería canelada, de color muy apacible, con sus remates esféricos: cífiela por el centro, donde se cruzan los brazos, una corona de espinas, sacada de talla de la misma piedra, y lo que más admira en el primor, es la soga gallardamente sacada y pendiente sobre los brazos. Sobre el clavo de los pies tiene grabada una tarja y en ella las cinco llagas."¹⁴²

La mencionada cruz atrial se localiza el día de hoy frente al lado oriente de la catedral. En la pintura cerca de la cruz se ubican dos puestos de comida que son visitados tanto por hombres de capa y sombrero como por otros vestidos con harapos. Próximo a estos puestos, hacia el norte y

¹⁴¹ Juan de Viera, *Op. cit.*, p. 198. González Obregón en una nota que hace a este párrafo aclara que en realidad las portadas de la catedral estaban labradas en cantera con sólo unos elementos decorativos en mármol.

¹⁴² Romero de Terreros, *La Plaza Mayor...*, p.8.

oriente, se desarrollan actos inquietantes. Muchas espadas salen de sus fundas, mucha gente corre hacia esta zona para ver que sucede, desde el Palacio, desde el Parián, desde todos los rumbos de la plaza. No queda claro que es lo que está sucediendo pero la guardia virreinal con las espadas al aire corre sin perder instante hacia el foco del problema. Arellano en la cartela se refiere a lo que sucede en esta zona como "Pendencia que apacigua la guardia virreinal"; sin embargo, por la poca luz que le proporciona el pintor a esa escena, me parece que le da poca importancia comparada con la otorgada a los puestos de la plaza. Lo que hace el pintor es mostrar las costumbres, incluyendo los pequeños desórdenes.

Hacia el sur se ubica el verdadero centro de la plaza, hemos llegado a la zona más iluminada de la obra, más poblada y más activa. En esta parte podemos ver varias hileras de puestos que forman verdaderas calles, a través de las cuales que transitan un buen número de forlones, desde los cuales las personas más pudientes de la ciudad también disfrutaban de la fiesta. Atrás y al lado de los carruajes avanzan también centenares de peatones que disfrutaban viendo y comprando en los puestos multicolores. Cada puesto se encuentra alumbrado por un buen número de faroles y están adornados con cruces, estrellas y esferas de variados colores, además de las piñas, plátanos, sandías y otros productos que aportan su propio colorido a la decoración; en algunos de estos puestos pueden encontrarse como parte de la ornamentación algunas pinturas. Los puestos son de varias cosas, principalmente de frutas tanto secas, tal vez las más gustadas en esa época del año, como frescas, y de colación; también hay puestos de verduras y muchos puestos de pescados. La multitud del cuadro se arremolina en torno a todos ellos. Los paseantes son muchos y en general van a pie, aunque hay algunos que gustan de recorrer la plaza a caballo o en forlones, son hombres y mujeres de todos los estratos y colores de la sociedad.

La picota se encontraba también rodeada de puestos, y la fuente, con su majestuosa águila de bronce, de paseantes. Frente al Palacio Virreinal propiamente, del cual pueden observarse sus varios patios, azoteas y su fachada, la actividad es más apacible. El área no está muy alumbrada pero

ESTRATOS Y COLORES DE LA SOCIEDAD

pueden verse varios carruajes y peatones que en la penumbra circulan ante él. Sólo en el área cercana al Puente del Real Palacio la actividad es más intensa, pues como ya se dijo una multitud trata, entre empujones, de entrar o salir de la plaza.

Anónimo, Vista de la Plaza Mayor de México, siglo XVIII.¹⁴³ 244 x 191 cm. Esta pieza que se exhibe en el Museo Nacional de Historia aborda la plaza desde las azoteas del Real Palacio rumbo al poniente (fig.21). Es una obra anónima trabajada con un poco más de ingenuidad en cuanto al manejo de la perspectiva en relación a las otras vistas de la Plaza Mayor de México; sin embargo es tan rica en pequeñas escenas como aquéllas y tal vez aun más. Al parecer por los números que aparecen diseminados en la obra está se encuentra incompleta y se sospecha que carece de la cartela explicativa debía contener los nombres correspondientes a esos números y, tal vez, hasta el nombre del pintor y/o del mecenas. En la parte inferior de la pieza actual encontramos el borde almenado del Real Palacio y hasta la campana que lo coronaba, estamos pues acompañando al artista desde el punto en que abordó la plaza; es un detalle curioso que no vemos en el resto de las vistas que aquí se tratan. La pieza en algún momento fue recortada.

El borde izquierdo de la pintura está constituido por el lado sur de la Plaza Mayor, no llega hasta el Portal de las Flores pero sí nos presenta otra imagen de la Real Acequia. En esta ocasión el canal se encuentra rodeado ya de los llamados cajones de San José. Al respecto debemos citar las palabras que sobre ellos escribe Francisco Sedano en su artículo referente a la Plaza Mayor:

"Hay en dicha plaza los llamados cajones de San José. Éstos, con sus altos encima y ventanas a la plaza estuvieron delante del portal de Flores; corría la acequia a su espalda, y entre ésta y el portal había un techo. Estaban divididos en dos trechos, uno que cogía toda la frontera del portal, hasta el puente que llamaban de las marquesoteras que daba paso de la plaza a dicho portal, y el otro desde dicho puente al puente que llamaban de palacio, línea recta con las casas de la plaza del Volador que miran a la Universidad. Dichos cajones eran de dos puertas cada uno, de cinco varas de fondo, en número de 35,

¹⁴³ El lector puede ver el ya citado estudio que de esta pintura hizo Romero de Terreros y que es de incalculable valor para el análisis de esta pintura así como para el resto de las vistas de plazas novohispanas.

los 32 miraban a la Catedral, teniendo delante la plaza, dos estaban sobre el puente de las marquesotas mirando uno a otro, y el otro estaba en el testero [...] Por convenio del ayuntamiento de la Nobilísima Ciudad, los fabricó don Tomás de Eslava, vecino de esta ciudad [...] se comenzó su fábrica a fin del año de 1756 y se acabó el de 1757"¹⁴⁴

Es muy útil esta cita de Sedano, pues ayuda en el fechamiento de la obra que debió ser pintada después de 1757. En la pintura podemos observar parte del interior de algunos de estos locales sobre todo de los que veían hacia el puente del Real Palacio.

Afuera de ellos y en todo su largo se despliega un gran concurso de gentes de las más variadas clases, podemos ver las vendedoras de pan que desfilan por ahí o vendedoras de otros productos que están sentadas en el piso. Hay un caballero montado en pardo corce! y cerca de él otros hombres que parecen posar para el pintor, entre ellos vemos jóvenes vestidos pobremente y otros que lucen ricas ropas, como uno que se destaca por su hermosa casaca roja, medias del mismo color y blanca peluca. Las mujeres también llevan vestidos muy variados y entre ellas se distingue una mujer indígena que luce una hermosa enagua bordada y un huipil con encajes, que le muestra ciertos productos a un señor de capa con sombrero negro y ropas en azul y rojo. Más adelante algunos hombres ofrecen unas cosas rojas que van atadas a unos palos que cargan en los hombros. Seguimos avanzando y llegamos a un puente donde tres mujeres tienen sus puestos de madera. Atrás de ellas corre la acequia que es surcada por una canoa antes de terminar su tramo abierto y comenzar su recorrido subterráneo. Estamos justo en la esquina superior izquierda de la obra, donde tenemos parte de los portales del Cabildo y a la derecha uno de los costados del Parián; por la calle avanzan algunas estufas, forlones y jinetes, entre varios peatones y un grupo de cuatro tamemes que caminan uno detrás de otro.

El fondo del cuadro está constituido por el famoso portal de Mercaderes al cual Juan de Viera alaba de la siguiente manera:

"Frente a la referida Plaza Maior, está el Portal de Mercaderes, el que confieso ingénuamente, es el más hermoso espectáculo de quantos tiene la Ciudad. Prescindiendo

¹⁴⁴ Francisco Sedano, *Op. cit.*, v. II p.86- 87.

de su material fábrica, arcos y balconería, que lo hacen particularmente vistoso, sus tiendas, puestos, caxones y diversidad de vendimias lo constituyen tan recomendable a la curiosidad que no se sacía de pasar por él el más curioso dos y tres veces...Allí se ven tiendas llenas de brocados, sedas, encajerías, puntas de oro, paños, lustrinas, terciopelos, etc. Allí entre tienda y tienda, unos caxones, formados, como unas curiosas papeleras cubiertas de vidrieras, depositan en sí un abreviado conjunto de primores y curiosidades: qué de relojes, ternos y pedrerías, qué de láminas enmarcadas de ébano y plata, qué de cajas de tabaco, qué de cristales de todas calidades, qué piezas de loza del Japón y China [...] Si se vuelve la cara al pie de las pilastras que forman los arcos del Portal, no es menos divertido, particular y curioso el número de caxonsillos de toda especie de juguetería, barro yeso, madera [...] figuras de santos [...] innumerables dulces cubiertos, pasteles y conservas [...] y en el ámbito de pilar a pilar, frutas las más sensibles y regaladas [...] y para que no falte particularidad alguna que lo haga deleitable, están colgadas un número crecido de jaulas de quantos páxaros tiene nuestra América"¹⁴⁵

En la obra que vamos describiendo observamos poco de los puestos pero en cada arco del portal fueron colocados por el pintor, como en una especie de exhibición, personajes de los más típicos de la sociedad colonial. En el primero de estos portales se ubica un puesto de loza.

En el lado derecho de esta obra se ubica el límite norte de la plaza: la catedral Metropolitana. De ella sólo podemos observar hasta el primer cuerpo de su portada; pero lo que sí se observa plenamente es su atrio y cementerio que como de costumbre está surcado por una multitud de gentes, entre las que se hallan perfectamente formados la guardia virreinal.

Regresamos al espacio enfrente del Palacio Virreinal, ahí tiene lugar un evento que fue perfectamente identificado por Romero de Terreros con base en una narración que hizo el cronista del siglo XVIII Juan Manuel de San Vicente. Este autor en su *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana...* describe lo siguiente:

"Llamase salir en Público, quando el Virrey assiste á alguna de las muchas Funciones señaladas, especialmente á la Cathedrál el dia inmediato después de haver llegado Correo de España, á oír la Missa, que se celebra en Accimiento [sic] de gracias por la Real Salud, en cuya ocasión se sacan primero á el frente del Palacio quince Cañones,

¹⁴⁵ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.195-197.

que durante el Sacrificio hacen tres salvas: luego á el toque de la llamada, sale á el mismo frente sobre las Armas la Tropa de Guardia para hacer los Militares honores; y consecutivamente empieza á marchar una numerosa multitud de Coches, yendo en el primero los dos Porteros de Ayuntamiento, vestidos de Tercio-pelo carmesí, y Mazas de Plata de Martillo, á el que van siguiendo todos los Señores Regidores, Alcaldes Ordinarios, y Corregidor, vestidos con su Uniforme negro, con chupa, y vuelta blanca, ó de Tesú de plata: luego siguen con lucidas galas los Principales, y Privilegiados Ministros Togados, como Fiscales, Alcaldes del Crimen, y Oidores, y ultimamente, en una soberbia Carroza estirada de seis enjaezados Cavallos el Señor Virrey, sentado solo en la testera, por ser razón de estado, que nadie puede sentarse á su lado, mas que la Señora su Esposa, y aun essa no en tales lances, ...á el Vidrio ván reguiarmente haciendo Corte á su Excelencia el Oydor Decáno, y Corregidor, marchando delante despues de los Tribunales, quatro Dragones á cavallo de Guardia con espada en mano; á los dos estrivos, montados en galanes cavallos el Capitán de Alabarderos, y el Cavallerizo del Virrey, aquél con su Uniforme azul, con chupa, y vuelta encarnada galoneado de plata, y éste con la mejor gala: a pié cercando toda la Carroza los Alabarderos armados de Guardia, y en el mismo orden los Pages, y Lacayos de la Casa con ricas Libreas, descubiertas las cabezas, haciendo alto á este mismo tiempo con profunda reverencia toda la gente, que se halla en la calle, y en la Retaguardia, siguiendo la Carroza una Compañia de los dichos Dragones marchando con tambor batiente"¹⁴⁶

Como podemos observar la descripción que hace este cronista retrata casi exactamente la marcha que vemos en el cuadro. Romero de Terreros pensó que se trataba de una salida en publico del señor Virrey Marques de Croix, el mismo que gobernaba cuando San Vicente escribió su descripción. Sin embargo, resulta obvio que la descripción del cronista es la de un evento que sigue siempre el mismo protocolo por lo que no hay una verdadera razón para afirmar que el del cuadro sea el Marques de Croix. La posibilidad, sin embargo, existe pues el relato de San Vicente es de 1768. Puede ser que el artista simplemente haya querido tomar un evento como ese de pretexto por la oportunidad que le proporcionaba de mostrar a la sociedad novohispana en su conjunto.

¹⁴⁶ Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripción de la Magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus essenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*, Antonio Rubial, *La Ciudad de México...*, p. 166-167.

Tal como dice San Vicente, una gran cantidad de gente detiene por un momento sus cotidianas labores para observar el paso del virrey y de su comitiva, son hombres y mujeres de los más variados los que forman fila y a la vez permiten que el artista los pinte. Pero muchas otras personas continúan realizando sus deberes. En la esquina inferior izquierda de la pintura tiene lugar un evento sin duda común en el ámbito de la plaza; un joven andrajoso ha robado a una señora que *ya lo tiene bien agarrado del cabello*, un guardia se dispone a sacar su espada en tanto otro señor, a quien una mujer intenta detener, ya ha sacado la daga; unos pasos más allá otro hombre con espada en mano se dispone a perseguir al otro ladrón que intenta huir. Alrededor de estas figuras hay varios puestos con sombras de palma, que venden frutas y verduras, y son atendidos por mujeres indígenas.

Del otro lado de la calle se encuentra propiamente el mercado de la Plaza Mayor que no deja un espacio libre entre tantos puestos y compradores que a él acuden. Primeramente podemos ubicar la famosa fuente ochavada que ya hemos mencionado al describir otras vistas; a su lado se encuentra una columna con una estatua en lo alto. Este monumento es llamado pirámide por Sedano y de él nos da las siguientes noticias: "En la plaza mayor de esta ciudad, frente de la puerta principal del Real Palacio y cercano a la pila se levantó una pirámide en obsequio de la Católica Majestad del rey don Fernando VI, cuando se proclamó, el año de 1747. Es una columna alta con su pedestal con el busto de su Majestad en el remate, con manto y corona imperial hecha de fierro dorado. Se quitó esta pirámide el año de 1790 y se mudó en trozos al puente de Jamaica, en el Paseo de Revillagigedo, con el fin de colocarla allí y estuvo en un montón de piedras por algún tiempo, hasta que se desaparecieron de allí."¹⁴⁷

Cerca del monumento hay varias puesteras y un aguador que fue a surtirse de agua a la pila. En otro punto muy cercano hay un local de madera que se distingue del resto porque en su interior se encuentran varios hombres, parados o sentados, que sostienen entre sus manos jícaras llenas de un líquido blanco, con seguridad se trata de un expendio de pulque. Del otro lado se encuentra la picota rodeada de tal número de puestos que le quitan todo aspecto amenazante, en su base tres vagos

¹⁴⁷ Francisco Sedano, *Op. cit.*, t. II, p.86.

pasan el día. Hacia atrás del expendio de pulque encontramos otro local en donde se vende comida preparada pues en el ámbito de la plaza "Hai también muchos forasteros que aquí almuerzan, comen y cenan, por no tener en la ciudad casa y pasarlo así con más conveniencia y comodidad y ser crecido el gasto de los mesones."¹⁴⁸

El resto de los puestos de la plaza están pintados con minucia por el artista y en ellos vemos lechugas, cebollas, pescados, frutas, etc. La gente recorre animadamente las calles formadas por los puestos en su cotidiano andar, pero sobre todo se concentran en el centro del mercado y en la puerta que comunica a éste con el Parián porque "En el centro de la Plaza hai una calle con sus encrucijadas, en la que está el baratillo que llaman de los muchachos. El medio de ella se compone de muchos comestibles de dulces donde los muchachos, con la cuarta parte de medio real, que se compone de dieciséis cacaos pueden comprar otras dieciséis cosas con que sacian su pueril apetito. En otras mesitas que están a la frente de éstas hai infinito número de trastesitos, así de marfil, piedra, hierro y cobre, agujas, limas, navajas, tornillos, evillas, campanitas, moldes, tejas, piedras de todos colores, pajuelas, yescas, pedernales, sierras, formones, gurbias, y para abreviar, de quanto se pueda pedir [...] Al salir de este Baratillo para el Portillo del Baratillo grande, están los sombrereros, calceteros, medieros, gamuceros y vendedores de ropa de la tierra"¹⁴⁹

Los pintores italianos representaron con cierta frecuencia el paso de distinguidas personalidades por la plaza principal de sus ciudades, es el caso por ejemplo de la pintura de Michele Foschini titulada *L'Ingreso di Carlo di Borbone nel Largo di Palazzo* (fig.13) pero existe una diferencia muy grande entre dicha pintura y la que se ha analizado en este apartado, y es que mientras la primera destaca la figura del gobernante y su séquito, además de los edificios, la segunda utiliza el evento como un pretexto para plasmar la vida cotidiana de los ciudadanos.

Juan Patricio Morlete Ruiz, Vista de la Plaza Mayor de México con el Real Palacio y la Catedral con su Sagrario siglo XVIII. 150 x 100 cm. Esta vista formó parte de una serie de obras parecidas realizada por Juan Patricio Morlete Ruiz, durante la segunda mitad del siglo XVIII (fig.22). Como se dijo páginas

¹⁴⁸ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.212.

¹⁴⁹ *Ibid*, p.213.

atrás, la serie referida estaba formada por diecisiete vistas pertenecientes al virrey Bucareli, de las que actualmente quedan doce de puertos franceses, una vista de Florencia, una de la Plaza del Volador de la Ciudad de México y la de la Plaza Mayor de México que aquí describiremos.

Aunque Oscar Reyes Retana dice que las dos vistas de las plazas novohispanas dejan ver la clara influencia que dejó sobre Morlete el contacto con la pintura de Vernet¹⁵⁰ yo no opino igual, pues a mi me parece que aun cuando las pinturas de Morlete forman una serie con las vistas de puertos franceses copiadas de Vernet, las dos vistas de plazas que realiza no están lejanas de las obras de ese tipo que realizaban otros pintores novohispanos. Morlete y la escuela pictórica de la que formaba parte no era ajena a la ejecución de obras de carácter costumbrista, y aunque en Nueva España la pintura religiosa era la más demandada, la pintura costumbrista y las vistas en particular también tuvieron clientela.

Sin embargo es justo en su *Vista de la Plaza Mayor* que Morlete presenta una clara diferencia con las vistas de plazas novohispanas realizadas con anterioridad, misma que reside en la cantidad de gente que la habita. Aun cuando es un cuadro muy poblado la plaza se ve más libre y no con las grandes cantidades de personajes que habitan la obra de Villalpando o la de Arellano; en esta vista no se encuentra el mercado que se colocaba en la Plaza Mayor, con lo que la población en la obra disminuye al no ser plasmadas tantas personas vendiendo y comprando. Creo que Morlete se interesaba más por el espacio arquitectónico que otros pintores y aun cuando la limpieza de la plaza pueda deberse al paso del virrey que la atraviesa, es también muy probable que se deba al interés del artista por presentar un ambiente limpio mucho más acorde a las ideas ilustradas, como hacían los pintores del viejo continente incluyendo a Vernet.

La *Vista de la Plaza Mayor* de Morlete Ruiz puede situarse hacia 1772 y el autor testó poco tiempo después de esa fecha, por lo que es probable que se trate de una de sus últimas obras.¹⁵¹ La cartela dice lo siguiente: "Vista de la Plaza Mayor de México con 1El Real Palacio del Excelentísimo señor Virrey 2 Torre de la Catedral en eL ángulo [...] 3 El Nuevo Sagrario 4 El Palacio Arzobispal 5 B

¹⁵⁰ Oscar Reyes Retana, *Op. cit.*, p.116.

¹⁵¹ Guillermo Tovar de Teresa, *Op.cit.*,p.389.

[...] en la Cortina al norte del Baratillo. EL REAL PALACIO Y LA CATEDRAL CON SU SAGRARIO." En esta ocasión observamos la plaza desde la parte poniente, el mismo lado del cuadrángulo que Villalpando había elegido para abordar su propia vista de la plaza setenta años antes, pero la vista que voy describiendo no presenta exactamente la misma orientación que la pintura de Villalpando, pues en este caso el artista no presenta al Parián de frente sino desde su costado norte, y solamente se ve el Iztacñhuatl con su nevada cumbre, en lugar de el Popocatepetl y su mujer dormida; también en esta pintura, a diferencia de la de Villalpando, no se observa la Real Universidad, ni su Plaza del Volador.

Pero empecemos por abordar los edificios que Morlete incluye en su pintura. En primer lugar tenemos hacia el sur el edificio del Parián, que como ya he dicho no lo representa en su totalidad. Lo que vemos de él es su lado norte, y pueden distinguirse las azóteas de sus cuadrángulos; como se sabe, este mercado estaba formado por dos cuadros uno dentro del otro. González Obregón escribió que "En el lado que miraba hacia la Catedral hubo sólo cuatro cajones y varias alacenas que eran espaldas de los interiores a que correspondían [...] Tenían igualmente en la parte superior una pieza con ventanas y rejas de fierro hacia la Plaza."¹⁵² Según el mismo autor el lado que daba hacia la catedral media noventa y cinco varas y las piezas de la parte superior servían para bodegas.¹⁵³ En la obra lo que vemos es eso, las ventanas de los cuartos superiores, unos cuantos locales en la parte baja y una puerta central que, junto con otras, permitían el ingreso al interior.

Del otro lado de la plaza, hacia el norte y hacia la izquierda, tenemos una vista de la catedral, con su torre incompleta como puede apreciarse en todas las vistas coloniales de esta plaza. La pintura de Morlete presenta una fase constructiva del edificio que no había sido hecha por otros artistas. La ejecución de obras en la catedral era continua, aunque había épocas en que las obras estaban totalmente paradas. Aquí podemos ver que el edificio cuenta ya con el encantador apéndice barroco que es su sagrario y que lo acompaña hasta el día de hoy. Juan de Viera que escribiera en 1777, apenas unos años después de que Morlete pintara sus vistas, nos dice que el sagrario es "obra

¹⁵² Luis González Obregón, *Op. cit.*, p.408.

¹⁵³ *Ibid.*

magnífica, digna de agregarse a una catedral tan sumptuosa como la de México. Sus dos portadas, una al Sur y otra al Oriente, pueden ser pauta de la arquitectura y escultura, pues allí, en el orden composito, se dejan ver maravillosos estípites, cornizas, frisos, roleos y hermosísimas estatuas cuya escultura he visto a muchos artífices ir a copiar infinidad de veces."¹⁵⁴ Del edificio propiamente de la Catedral, vemos tan sólo la mitad de su portada principal y la torre oriente, que era la más adelantada en obra.

Frente al imponente edificio de la catedral se observa el atrio y el cementerio, la descripción que de este espacio hace Juan de Viera es semejante a la imagen que de ese lugar pinta Morlete por lo que me parece oportuno citar la descripción del cronista al tiempo que se observa la obra del pintor: "Tiene toda la Cathedral un cementerio tan grande y espacioso que cada lado es del tamaño de una plazuela, cercado de un muro de cantería que desde su base hasta arriba está hecho como una celosía, con troneras largas y angostas, coronado todo de almenas y con cinco puertas forradas de hoja de lata, por donde es el tráfico de la gente que entra y sale del templo."¹⁵⁵ En la pintura sólo pueden verse tres de las cinco puertas, y a decir verdad, las puertas de hoja de lata no pueden distinguirse muy bien; lo que sí se ve perfectamente, en el muro que rodea el atrio y justo frente a la entrada de la iglesia, es la famosa Cruz de Mañosca, ya mencionada, una obra en cantera sobre la que tenemos algunas noticias, entre ellas las del propio Viera que nos dice "Cierra este muro, junto a un pedestal de cantería que forma una peana, la que sube sobre unas gradas quatro varas de alto y tres de ancho, con una primorosa corniza, y sobre una especie de florón que forman ocho roleos de la misma cantería, se levanta una Cruz de la misma materia, de tres cuartas de grosor. Esta es obra más milagrosa que artificial, que la dedicó el Ilmo. Mañosca, arzobispo desta Metropolitana, habiéndose cantado quatro misas a un tiempo el día de su edificación, puestos altares al pie de la peana."¹⁵⁶

Al fondo de la pintura se ve el costado oriente de la plaza, sobre todo destaca el edificio del Real Palacio. Aunque la mayoría de las vistas de la plaza lo representan no lo habíamos visto en

¹⁵⁴ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.209.

¹⁵⁵ *Ibid*, p.210.

¹⁵⁶ *Ibid*.

plenitud desde las vistas del siglo XVII; la obra de Villalpando lo presenta incompleto, la de Arellano no lo aborda de frente, y la vista anónima de Chapultepec pinta a la plaza desde su azotea, por lo que aquí se trata de la imagen pictórica más completa del aspecto externo del Real Palacio que se conoce de tiempos coloniales. Según Viera contaba su frente con doscientas cincuenta varas. El edificio se ve lleno de ventanas que, siguiendo al mismo autor, contaban con balconerías de fierro. Tenía tres puertas en el frente que daba a la plaza, pero sólo dos de ellas presentaban ricas portadas barrocas, la descripción que Viera hace de esas portadas es la siguiente: "dos Portadas de orden compósito y sobre la principal un balcón de bronce dorado de doce varas de longitud y remata entre sus almenas con un relox competente que se registra desde la distancia de la plaza. Sobre la otra portada un balcón cerrado de vidrieras de cristales de a vara que corresponde al gabinete del Excelentísimo Señor Virrey y que se corona entre sus almenas con las armas de Nuestro Cathólico Soberano."¹⁵⁷

Por el lado izquierdo del Palacio y rumbo al norte se nos presenta parcialmente la calle de La Moneda o del Palacio Arzobispal, la esquina que formaba con la calle del Reloj y ahí el edificio que albergó primero, antes de que se le construyera un edificio exprofeso en la Plaza del Volador, a la universidad más antigua de América; más al norte logran verse otros dos o tres palacios coloniales.

Mucha gente camina por la plaza, ya sea sola o acompañada, se ven madres con sus hijos del brazo y también hombres que caminan en grupos o parejas, algunos van a caballo aunque su mayoría lo hace a pie. Varios niños corren alegremente por el ámbito de la plaza sobre todo enfrente del Parián. Unas cincuenta personas, más o menos, se encuentran en el atrio de la Iglesia para dirigirse, con toda probabilidad, a escuchar la misa. Fuera del atrio de la Catedral y en los alrededores de la plaza se hallan ocho carruajes; tres están parados, esperando a sus dueños, frente a la catedral, en tanto algunas gentes y uno que otro perro se encaminan o cruzan el muro que delimita el atrio y el cementerio. En lugar de vendedores en el cuadro hay muchos guardias. En la pared visible del Parián se recargan unos veinte elementos de la guardia virreinal, cercanos a las puertas del Real Palacio están otros grupos de guardias, y también se alinea un nutrido grupo de ellos afuera del atrio

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.194.

catedralicio; la causa puede ser que va cruzando la plaza el carruaje del virrey con una amplia comitiva que le sigue los pasos desde la puerta principal del Real Palacio. Esta comitiva la forman dos guardias a caballo que van a la vanguardia, ya en las cercanías de la Cruz de Mañozca, detrás de ellos va el carruaje del virrey, tirado por tres pares de caballos blancos y dirigidos por un jinete y un cochero, un poco más atrás va un cuerpo de guardia formado por unos seis hombres a caballo, y a continuación avanza otro coche conducido por dos caballos negros y sus respectivos jinetes; por último, apenas saliendo del palacio, se ve otro coche.

Juan Patricio Morlete Ruiz y Anónima, Vista de la Plaza del Volador de la Ciudad de México ca 1772.

150 x 100 cm. (fig.23) Existen dos obras que dan cuenta de la Plaza del Volador en la misma época, sin embargo he decidido hacer su descripción en un sólo apartado. La principal razón que me lleva a actuar así es que ambas obras son tan semejantes, salvo por las palabras de la cartela y algunas proporciones, que si se redactaran sus descripciones por separado resultarían muy repetitivas. Otro motivo es que sólo fue posible conseguir buenas fotografías de una de ellas. Una de estas obras es anónima y la otra se encuentra firmada por el pintor novohispano Juan Patricio Morlete Ruiz. Ambas fueron localizadas en Malta, en la misma colección, pero, cabe advertir, no formaban parte de la misma serie; una de ellas, la de Morlete, formó parte de las colecciones del virrey ilustrado José María de Bucareli, la otra es una copia de ella, probablemente de la misma época, hasta del mismo autor, aunque no es posible confirmarlo. Hay que advertir también que no se le ha localizado en el *testamento de Bucareli*. Lamentablemente la única fotografía publicada que existe de la obra de Morlete es la que aparece en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No se trata de una fotografía de calidad y por un error en el pie de la fotografía se indica que se trata de la obra anónima, a su vez ésta posee un pie de fotografía en el que se indica que es la de Morlete. Sin embargo con una lupa es posible leer la cartela de la primera obra que dice "pintada por Juan Patricio Morlete Ruiz en el año de 1772". Posteriormente en otras publicaciones se han presentado buenas fotografías de la pintura anónima siempre creyendo que se trata de la de Morlete. Me basaré para esta descripción en las imágenes que existen de la pintura sin firma.

En la parte inferior de ambos cuadros localizamos las cartelas que claramente indican que lo pintado es la Plaza del Volador, por la parte del Sur, desde lo alto del Real Palacio. El texto de la obra de Morlete dice lo siguiente: "Vista de la Plaza del Volador construida desde la azotea del Real Palacio de la Ciudad de México con los templos que [ilegible] de Colexios, Conventos de Religiosos y de Monjas [ilegible] por Juan Patricio Morlete Ruiz el año de 1772. 1[ilegible] 2 Colegio de PortaCoeli 3 Colegio de San Pablo 4 Colegio de Niñas de las Vizcainas 5 Convento de Religiosos Agustinos 6 Nuestra Señora de la Merced 7 B[ilegible] de los Padres 8 Hospital de Jesus Nazareno 9 Parroquia de San Miguel 10 Convento de Monjas S. Bernardo 11 Nuestra Señora de B[ilegible] 12 S. J[ilegible] de t 13 Regina Coeli 14 Sta.[ilegible] de J y M 15[ilegible] 16[ilegible] 17 El Puente de Real Palacio 18 Fiel Remate." La cartela de la obra anónima es un poco distinta sobre todo en el orden en que aparecen los templos, dice: "Vista de la Plaza del Volador por la parte del Sur construída desde lo alto del Real Palacio de la Ciudad de México con los Templos que se perciven de Colexios, Conventos de Religiosos y de Monjas 1Nuestra Señora de la Merced 2La Real Universidad 3Colegio de San Pablo 4Nuestra Señora de Balbanera 5San Joseph de Gracia 6Santa Cruz Acatíán 7Colegio de Portaceli 8Parroquia de San Miguel 9Hospital de Jesus Nazareno 10 Regina Celi 11Ayuda de Parroquia y Barrio de Salto del Agua 12Beien de los Padres 13 Convento de Monjas de San Bernardo 14San Filipe de Jesús y Mms-- Capps--- 15Colegio de Niñas de las Viscainas 16Convento de Religiosos de San Agustín 17Fiel Remate 18El Puente del real Palacio."

Sobre las cartelas aparecen una serie de macetas con flores y atrás de las mismas el límite norte de la plaza: la Real Acequia que venía desde la Viga. La Real Acequia se observa en ambos cuadros muy parecida a como la describe Juan de Viera al escribir sobre la Plaza del Volador "A la orilla del costado de éste, que mira a esta Plazuela, entra encañada la Real Acequia y sigue hasta el Palacio del Corregidor, conduciéndose por ella desde la Laguna, quantas verduras y comestibles entran hasta la Plaza, descargándose aquí todos los días más de dos mil canoas"¹⁵⁸ En la vista anónima hay alrededor de ocho de esas canoas repletas de legumbres verdes, rojas y blancas;

¹⁵⁸ Juan de Viera, *Op cit.*, p.218.

algunas de ellas llevan parasoles o sombras de tijeras, de esas que también usaban los puesteros en la plaza. Algunos cargadores se dan a la tarea de trasladar las verduras a la plaza.

Pero las acequias aparte de ser medios de transporte eran focos de infección según las mentes ilustradas. Creo que es oportuno citar aquí la opinión de un contemporáneo sobre la situación de las acequias y sobre todo la del real palacio: "Omitese insistir demasiado en lo que ofenden también la salud las acequias inmundas como lo están casi de continuo y aun con mayor extrañeza, por su situación y publicidad, la de Palacio, en que ninguna canoa debería arrojar al agua de ella las hojas o desperdicios según ejecutan francamente en la actualidad, sino precisarlos a que recogiénolos los volvieresen a conducirlos o verterlos donde no dañasen o embarazasen, al regresar a Chalco o Tezcoco".¹⁵⁹

El terreno que recibía el nombre de Plaza del Volador pertenecía a los herederos de Hernán Cortés. Ese terreno fue parte de las casas nuevas de Moctezuma aunque en él no había edificios. Los descendientes del mencionado conquistador siguieron ejerciendo sus derechos sobre ese territorio durante toda la época colonial.

El límite norte de la plaza lo constituía la Real Acequia, el límite oriente lo formaba la Real y Pontificia Universidad de México que se encontraba ahí desde el siglo XVI, el edificio había mantenido sus portadas platerescas durante mucho tiempo hasta que en el siglo XVIII, en 1759, fueron renovadas por hermosas portadas estípites.¹⁶⁰ La portada principal, la que daba a la plaza, era la más suntuosa, la única imagen que conocemos de ella y en general de la fachada diesiochesca de la Universidad es la que nos presentan las dos vistas de la Plaza del Volador. Villalpando en su vista de la Plaza Mayor plasmó también la Plaza del Volador, aunque a lo lejos y difusamente; la portada de la Universidad que apenas se distingue en esa obra es la del siglo XVI. La portada principal del

¹⁵⁹ Anónimo, *Discurso Sobre la Policía de México*, México, 1788, en Sonia Lombardo de Ruiz, *Antología de Textos sobre la Ciudad de México en el Periodo de la Ilustración (1788-1792)*, México, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1982 (Col. Científica 113), p.29.

¹⁶⁰ Francisco de la Maza, "Las portadas estípites de la Antigua Universidad", p.9, *apud* José Guadalupe Victoria, "Noticias sobre la antigua plaza y el mercado del volador de la Ciudad de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 69, México, UNAM, 1991, p. 86.

siglo XVIII, que ya plasma Morlete, es obra de Ildefonso de Iniesta Bejarano, fue descrita por un autor de la época en las siguientes palabras:

"La puerta principal tiene de ancho cuatro varas y seis de alto, guarnecida lucidísimamente de tan costosa y brillante portada, que parece que el arte llegó a punto de perfección que no permite otro mayor; tiene ésta de ancho catorce varas y de elevación veinticinco. La fábrica es de estípites o escapos, desplantados al aire, de orden compuesto, con sus transpilares anudadas, adornadas de molduras; los pedestales, basamentos, arquitrabes, cornisas, frisos, están labrados con exquisito esmero, artificiosa simetría y todos los ornamentos de arquitectura que circunscribe el orden compuesto. Forma tres cuerpos: en el primero se representan vivamente en dos estatuas colocadas en sus repisas y nichos, el Derecho Civil y la Medicina y en los entrepaños la de la Filosofía, de medio relieve, tallada a la perfección, siendo digno de atención que en materia de piedra de cantería, compita su follaje con el más cespido y delicado adorno que se pudiera introducir en la materia más dócil. Con igual hermosura ocupan el segundo cuerpo las estatuas de la Teología y del Derecho Canónico, y sobre el balcón principal de la sala de claustros, que se asienta sobre la puerta, en un óvalo, émulo del círculo más brillante de la esfera, la imagen del Rey Nuestro Señor Carlos III. El último cuerpo en que remata, adornan las reales armas y al derecho un nicho (que pudiera ser relicario), la estatua de Carlos V y semejante al lado izquierdo la de Felipe II."¹⁶¹

Frente a esta suntuosa portada se desarrolla gran actividad. Del interior del edificio sale un personaje vestido de casaca azul, en tanto, dos estudiantes vestidos del mismo color se dirigen a la puerta que permite el ingreso al edificio. Varios coches de ricos diseños se encuentran frente a la Universidad, acompañados de cocheros negros. En estas vistas puede distinguirse la azotea de la Universidad, parte de la arcada de su patio y la torre campanario de su capilla. Sobre la misma acera, en la esquina sur, se encuentran caballos, una vendedora y algunos transeúntes.

En estas vistas el lado sur de la plaza, tal como dice Viera, "lo forman varias tiendas y casas grandes de particular hermosura y la iglesia del Colegio de Estudios de religiosos dominicos que llaman de Porta-Coeli."¹⁶² Las casas particulares de esta acera, según estas pinturas, tenían

¹⁶¹ Gregorio de Campos Martínez, *Amorosa contienda...*, apud. Francisco de la Maza, *Ibid.*

¹⁶² Juan de Viera, *Op. cit.*, p.217-218.

accesorias comerciales que daban a la plaza en su parte baja. Frente a ellas un elegante coche recorre la calle, como también lo hacen algunas personas a pie. De acuerdo con estos cuadros la portada de la iglesia de *Porta-Coeli* era bastante sencilla. Estaba formada de dos cuerpos, con columnas en ambos lados, en la parte central del segundo cuerpo había un nicho con una escultura y un frontón triangular remataba la portada. De la puerta que debió pertenecer al colegio dominico salen dos personas de hábito blanco y negro, propio de esa orden; al parecer el colegio también poseía accesorias que daban a la plaza y que debió arrendar. Sobre estos edificios se encuentran algunos números que corresponden a torres campanario.

La calle de Flamencos era el límite poniente de la plaza y sobre ella se situaban una serie de casas particulares, Viera nos habla de ellas en la siguiente forma: "El último otro frente que cierra el quadro de esta Plazuela, lo forma una acera entera de casas de igual simetría, orden y arquitectura, cujos bajos son tiendas de pulpería y semillas, que cojen desde la esquina del Puente de Palacio hasta la esquina de San Bernardo."¹⁶³ Por lo que podemos apreciar en la pintura no eran tan simétricas como dice Viera, una de las casas, la más cercana a la Plaza Mayor era más alta que la que con ella colindaba al sur. Ambas casas tenían balcones de hierro forjado; una estuvo pintada de rosa y la otra de gris, las dos tenían marcos y cornisas de cantera y como dice Viera poseían buena arquitectura.

Varias personas observan desde sus balcones las actividades y el bullicio que tienen lugar en la plaza. El sitio, desde época remota, había servido para mercado. El 2 de enero de 1659, se ordenó que se trasladaran a esta plaza las panaderas, fruteras y tocineros que se hallaban diseminados en la plaza principal.¹⁶⁴ Nuevamente Viera es de gran ayuda para ilustrar, a través de las palabras de un contemporáneo, lo que está sucediendo y es posible ver en los cuadros que aquí se describen. Dice el cronista: "En el centro de esta Plazuela hai tres órdenes de barracas que forman calles, donde se vende lo mismo que en la Plaza Maior, verduras y frutas, con adición que aquí se encuentra mucha loza vidriada para el consumo de las cocinas"¹⁶⁵ las calles que menciona el cronista no son tan fáciles

¹⁶³ *Ibid*, p. 218.

¹⁶⁴ Luis González Obregón, *Op. cit.*, p. 298.

¹⁶⁵ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.218.

de distinguir, pues los puestos se encuentran distribuidos, en la imagen, sin mucho orden. Ciertamente los que más abundan son los puestos de frutas y verduras, también pueden verse otros puestos con costales para la venta de semillas y efectivamente algo de loza. Sin embargo la loza no es muy abundante pues sólo se localiza atrás de una serie de locales de madera, viendo hacia el sur y extendida sobre el piso, pueden verse muchas ollas de barro rojo que seguramente estaban acompañadas de cajetes, platos, jarros y muchas cazuelas.

No todos los puestos de la plaza son cuartos de madera, algunos expendios son únicamente mesas bajas de ese material sobre las que se muestran los productos, otros son sombras de petate sostenidas por tres palos que cubren la mercancía diseminada sobre el suelo de tierra, vale la pena recordar que entre las pinturas de castas existen varias imágenes que ilustran estos tipos de puestos. Algunos de ellos están frente a la Universidad, junto a un gran puesto de papas que se muestran enredados formando típicos cilindros, mientras que el dueño extiende uno de ellos para enseñarlo a una posible compradora que lleva de la mano a un niño. Justo frente a estos puestos, de cara a la Universidad, se lleva acabo una escandalosa pelea entre dos ciudadanos, un grupo de gente curiosa rodea a los contendientes, a la vez que un guardia, para impedir que continúen los golpes y jalones de cabello, ha desenvainado su espada. Las peleas callejeras, tal como el día de hoy, debieron ser algo muy cotidiano, por lo que varios de los pintores que aquí se estudian no olvidaron plasmarlas.

Un poco más al sur, delante de la Universidad, tal como describe Viera "...hai infinidad de indios carpinteros del pueblo de Xuchimilco que hazen y venden camas, estantes, caxas de todos tamaños, taburetes, escaños, todo de madera ordinaria."¹⁶⁶ Según el mismo autor "Al frente de la iglesia y colegio de Porta-Coeli hai una porción de barracas cubiertas a los quatro vientos por paños texidos de pita, donde ocurren todos los pobres a afeitarse por un cortísimo estipendio, y allí regularmente se ponen las hueveras dando vueltas hasta el Puente de Palacio."¹⁶⁷ Pero no es tan fácil decir si eso sucede o no en las pinturas que describimos, pues sólo se ven en la esquina surponiente de la plaza una serie de puestos de madera cerrados en donde tal vez trabajaban los

¹⁶⁶ *Ibid*

¹⁶⁷ *Ibid*

barberos, y curiosamente las hueveras no se ven por ningún lado. Lo que sí podemos ver y que Viera no menciona es que atrás de esos puestos se vendían mulas ya ensilladas y, junto a éstas, cajas de madera de diversos tamaños.

Los personajes que fueron pintados en la plaza son de lo más variado. Un coche atraviesa el mercado, también lo hacen varios señores montados a caballo y varios perros, al mismo tiempo algunos burros con sus cargas aparecen entre los puestos. Se destacan entre el gentío que vende y compra cargadores o tamemes, aguadores y un borracho que rendido se recarga en las escaleras que bajan a la Real Acequia. Gente de variados niveles económicos se dan cita en la plaza y es fácil distinguirlos por sus muy distintas formas de vestir. Por ejemplo, hay varios caballeros que elegantemente vestidos cruzan el Puente del Real Palacio o bordean el mercado, indios que de camisa y calzón de manta visitan la plaza y mestizos que sin camisa acomodan y vacían los huacales, pero lo que mayoritariamente puebla la plaza son mujeres que solas o en parejas dan vitalidad al mercado del Volador.

Anónimo, Puestos frente al mercado del Parián, siglo XVIII. 55 x 90.2 cm. El conocimiento de esta obra se difundió alrededor de 1994, año en que fue subastada por la casa Christie's, aunque anteriormente estuvo a la venta en la ciudad de México (fig.24). Como ya se dijo fue atribuida a Cristóbal de Villalpando pero Juana Gutiérrez Haces, Gustavo Curiel y Rogelio Ruiz Gomar desmienten tal atribución; la composición, el tipo de pincelada, los colores utilizados, etc. están muy alejados a los empleados por este pintor. Lo que si puede asegurarse es que se trata de una obra del siglo XVIII, pues antes el Parián no existía y la vestimenta es propia de ese siglo. La pintura pertenecía a una colección privada de España. La inscripción que según el catálogo de la casa de subastas trae en la parte trasera dice lo siguiente: "*Calidad de las personas que habitan en la Ciudad de México. 1. Español. 2. Mestizo. 3. Castizo. 4. India. 5. Albino. 6. Moro. 7. Tomatrás. 8. Calpamulato. 9. Gíbaro. 10. Cuarterón. 11. Morisco. 12. Coyote. 13. Española. 14. Albarazado. 15. Tente en el Aire. 16. Cambujo. 17. Zambaiga. 18. [sin inscripción]. 19. Clérigos. 20. Alabarderos. 21. Indios de la sierra*"¹⁶⁸

¹⁶⁸ Gustavo Curiel, et.al., *Pintura y Vida Cotidiana....*, "Lista de obra" p.5.

Por ella fue catalogada como un cuadro de castas, pero es obvio que no se trata exactamente de eso. Durante mucho tiempo he sospechado que la inscripción pudo ser colocada después de la ejecución de la obra, aunque el texto dice *habitan*, en presente, lo que supondría una contemporaneidad con la imagen, refutando esta hipótesis se encuentra el parecer de la restauradora Liliana Giorguilli, que opina que la inscripción corresponde a la misma época de la pintura.¹⁶⁹ La obra no cuenta con la típica estructura de los cuadros de castas que generalmente presentan una pareja de dos diferentes castas y su hijo. En este caso lo que tenemos son cuarenta y cinco personajes, de diversas características efectivamente, pero que en muchos casos no pueden distinguirse unos de otros. La ausencia de texto en el número 18 del reverso es otro de los motivos que me hicieron pensar en este texto como un agregado. Los autores del catálogo *Pintura y Vida Cotidiana* sí aceptan la idea de que se trata de un cuadro de castas aunque reconocen que el asunto ha quedado soslayado.¹⁷⁰

La escena se desarrolla frente al edificio del Parián, en la imagen misma aparece el muro del edificio como fondo y escrito el nombre del mercado en el ángulo superior izquierdo. En el cuadro pueden verse seis locales de madera, divididos por una calle central y al fondo la pared que limita el mercado por la parte de oriente, dado que la vista está tomada de oriente a poniente. La presencia de un carruaje en las cercanías de la puerta que permite el ingreso al mercado nos deja claro que estamos afuera del Parián. Juan de Viera describe esta zona así: "Al salir de este Baratillo (el que estaba en el centro de la plaza) para el Portillo del Baratillo grande (el centro del Parián), están los sombrereros, calceteros, medieros, gamuceros y vendedores de ropa de la tierra, siendo ésta una calle que coje desde los caxones que llaman de Señor San José hasta casi el cementerio de la Catedral en donde venden los indios guitarreros instrumentos para los mismos indios y toda la acera

¹⁶⁹ Este dato me lo proporcionó el doctor Gustavo Curiel, quién me comentó además que la citada restauradora lo acompañó a inspeccionar el cuadro en marzo de 1999.

¹⁷⁰ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op cit.*, p.79; dicen: "Un primer punto que llama la atención en este cuadro es que tiene pintadas veintiún referencias a números que se corresponden con una leyenda explicativa que aparece dispuesta en la parte posterior del lienzo (aunque hay faltantes de texto y los números se repiten). En este sentido los números y su correspondiente leyenda aluden a las diversas calidades raciales de las personas que habitan la ciudad de México. Es decir que se trata de un cuadro de castas o de mestizaje en el que este peculiar asunto taxonómico de carácter social ha quedado apenas soslayado."

que coje el Puente de la Yglesia, es de mercaderes que venden a mano ropa de la tierra.¹⁷¹ Efectivamente en la obra que se describe hay puestos de ropa y entre los vendedores ambulantes hay los que venden flores, sombreros, guitarras, ropa y vidrio. La riqueza en productos que presenta la pintura es mayor a la que describe Viera para este sitio. Los cajones de madera contienen diversos objetos para ajuar de casa, como: pinturas, biombos, sillas, mesas, arcones, etc., también se venden armas y sillas de montar, y en una mesa finísimo cristal.

De izquierda a derecha lo que vemos en el cuadro es lo siguiente: en primer lugar un local con capas colgando, frente a él unas ocho personas entre las que están un hombre que cojea apoyándose en un bastón y que lleva un par de zapatos en la mano, una mujer con banda blanca en la cabeza, sambahiga según la inscripción de la parte posterior, y en primer plano un hombre de capa oscura que nos da la espalda al entablar un diálogo con otro que tiene el número dieciocho pero sin ninguna inscripción al reverso. El siguiente puesto presenta un hombre en el mostrador revisando algunos minúsculos objetos que no logro identificar, algunas telas blancas colgantes le sirven como sombra a él y al locatario vecino de junto, este último apoya su codo sobre el mostrador y su cara sobre la palma, en una expresión de gran aburrimiento o cansancio; a la vuelta, pues este puesto está en la esquina, recargadas en el mismo local y listas para la venta, se ven algunas pinturas y junto un biombo. Frente a estos dos puestos un hombre de bigote, que tiene puesto un sombrero con pluma roja, y una mujer de rebozo ofrecen telas a los transeúntes. Otros hombres llevan canastas en las que ofrecen sus productos, pero otros los llevan en su cabeza, como el sombrerero, o en los hombros, como el vendedor de ropa, unos gritan, otros compran y alguno más presta atención a un niño que le solicita una limosna. De entre estos personajes se destacan algunos por su vestimenta militar, dos de ellos son de la guardia de los "blanquillos", y otros aunque se dice en la inscripción que son alabarderos parece que corresponden al batallón de los húsares de Texas.¹⁷² La presencia de estos seres puede indicar la vigilancia que se tenía del orden en el lugar, pero también que a este sitio acudía a comprar toda la sociedad novohispana. Llama también mi atención un objeto que porta

¹⁷¹ Juan de Viera, *Op cit.*, p.213-214.

¹⁷² La identificación de estos personajes la extraigo directamente de Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.79.

un personaje parado junto al sombrerero, es una especie de pequeña caja metálica con agarradera que he visto en otras de las pinturas que se estudian aquí, por ejemplo en la *Vista de la Plaza Mayor de México* anónima del Castillo de Chapultepec y en el *Puesto de Mercado*; en la imagen afuera del Parián la lleva un anciano con sombrero y capa gris, en el segundo caso un fraile y en el tercero un anciano pero vestido con casaca y tricornio.

Algunas de estas personas tienen números correspondientes con la inscripción al reverso del cuadro, por ejemplo la mujer que ofrece telas tiene el número 4 y al reverso ese número corresponde a "India", otro hombre tiene el uno de "español", otro el 12 de "coyote" y otro el 7 de "Tornaatrás". Justo frente a la calle central tenemos un grupo de cinco personas que interactúan entre sí, visten de distintas maneras con sombreros distintos, uno de ellos lleva el número 20 que en la inscripción corresponde a "Alabarderos" pero como quedó dicho el personaje en nada parece uno de estos guardias, otro de esos hombres lleva a sus pies el número tres que corresponde a "castizo". Al fondo, sobre la calle central, dos hombres observan los productos de uno de los locales, el vendedor, recargado en el mostrador, los observa. Siguiendo en el cuadro hacia la derecha nos topamos con tres locales en los que venden muebles, dentro de ellos logran verse algunas sillas, mesas o escritorios entre otros artículos como sillas de montar. Frente al primero de estos locales está puesta una mesa en la que se ofrecen artículos de vidrio y plata, los cuales son observados atentamente por dos personas, uno de ellos lleva un lente para apreciar la calidad. Un hombre pasa junto a la mesa cargando un paquete, otro, vestido miserablemente y sin zapatos, carga una canasta, llena de flores, con el brazo derecho y con la mano izquierda sostiene un par de claveles que muestra a otro vendedor que comparte su oficio de florista. Más adelante, hacia la derecha del cuadro, pueden verse dos hombres que encienden un cigarro, uno de ellos porta una guitarra. Por último en el extremo derecho vemos un hombre de capa oscura montado sobre un caballo blanco que nos da la espalda, y atrás otro hombre, recargado despreocupadamente en uno de los locales. En la escena también se ubican tres perros, a los que el artista pintó de forma muy naturalista, destacan sobre todo dos de ellos, que están en el primer plano de la obra en la esquina inferior derecha, uno le huele al otro la cola.

Gustavo Curiel y Antonio Rubial hacen un señalamiento interesante en relación a esta pintura, dicen: "La composición apaisada, con un énfasis especial en un primer plano de personas, indica lo moderno del artista para su momento, quien siguió de cerca los planteamientos del clasicismo para componer la vista."¹⁷³ La diferencia importante con las otras obras que aquí se han estudiado es que en lugar de presentar una vista panorámica se acerca al motivo; y que el artista decide si presentar la riqueza material y étnica de la sociedad novohispana, pero en lugar de hacerlo con una abigarrada multitud de personajes, lo hace con un reducido número de ellos. El énfasis en un primer plano me recuerda que "Canaletto", por ejemplo, llegó a componer de esa manera. En la obra de ese artista titulada *La fiesta de S. Rocco*, Londres, National Gallery, (f.11) se enfatiza un primer plano de personas, a los que dibuja con gran minuciosidad, y la vista panorámica no existe pues la mirada cae abruptamente en la fachada de un edificio muy cercano al primer plano.

Anónimo, Puesto de Mercado del Museo Nacional de Historia de México, siglo XVIII. 247 x 193 cm. (fig.25) Para finalizar tenemos la descripción de esta magnífica pieza de nuestra pintura colonial que perteneció a las colecciones del Museo Etnográfico de Berlín.¹⁷⁴ Es seguro que se trata de una obra del siglo XVIII por los trajes borbónicos de los hombres, y el marco pintado de tipo rococó que rodea la obra; el traje de los personajes indígenas que atienden en el puesto nada nos dice sobre su fecha pues resulta muy atemporal. Aparte del aspecto de los personajes y el estilo del marco pintado no tenemos algún elemento seguro para asignarle fecha. En el museo aparece acompañado de una cédula que dice lo siguiente: "Puesto de mercado. Obra de autor desconocido. Óleo sobre tela, pintado en 1766." Lo mismo se dice en la lista de obra de la exposición *Pintura y Vida Cotidiana*. La fecha de 1766 ha sido obtenida de los números que aparecen en las cajas usadas como medidas para la venta del cacahuate, en ambas aparecen los números 1766 y 1767, pero yo no puedo asegurar que se trate de una fecha aunque es posible. El cuadro es de gran formato y a juzgar por la

¹⁷³ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Op cit.*, p.79.

¹⁷⁴ Manuel Toussaint, *Op. cit.* p.198

factura de la obra debió de haber sido realizado por un pintor muy bueno, no podemos juzgarlo como "popular".

La imagen que presenta el cuadro es la de un Puesto de Mercado, muy parecido a los que se pueden observar en otras vistas de plazas que aquí se han analizado. Esta pintura, igual que el caso anterior, la incluyo por ser un acercamiento a uno de los rincones de la plaza. Entre la pintura novohispana existen otras obras que muestran puestos de comestibles individualmente, se trata de pinturas de castas en las que sus personajes se dedican a vender productos de la tierra. La colocación de sus figuras en este tipo de puestos le da al artista el pretexto perfecto para pintar gran parte de las exóticas frutas americanas. Pero la diferencia de el cuadro que aquí se estudia con esas imágenes es grande, pues el tema de ellas es muy específico y el énfasis que ponen en la diferencia etnográfica es claro, aquí en cambio parece que entramos a un tema distinto en el que se hace énfasis en los individuos pero no necesariamente en su diferencia racial; el pintor parece desarrollar al máximo en esta pintura el tema del bodegón combinándolo con otras temáticas.

El cuadro presenta una estructura escalonada en la que se presentan los dulces, frutas y otros productos que hacían famosa a América. En primer plano tenemos, regados sobre una estera a la altura del suelo, una montaña de cacahuates, con unas pequeñas cajas de madera llenas del producto, que eran las medidas en que se vendían. A la misma altura, pero en el otro extremo tenemos una gran lechuga, algunos nabos, zanahorias y cebollas dentro de un huacal. Sobre éste último tenemos una colección de frutas como granadas y melones entre otros; hacia atrás se hallan otros dos recipientes, en el que está sobre el tonel chiles y en el interior del otro tonel, al parecer, aceitunas.

En el centro y en el mismo plano, tenemos otro huacal que protege jicamas y otros frutos, a su lado izquierdo se recarga en él un atado de cañas, sobre el se encuentra una gran canasta que muestra succulentos frutos; pueden distinguirse mameyes, calabazas, cocos, peras, aguacates, duraznos, guanábanas y piñas. Casi todas estas frutas se encuentran partidas mostrándonos sus ricos interiores. A su lado derecho y un poco más abajo hay otra canasta con frutos, justo detrás de la montaña de cacahuates, en este caso muestra higos, granada, chabacanos, duraznos, ¿papayas?,

chayotes, y hasta unas hojas de lechuga en el fondo, junto a ella se colocó una rama de lo que parece ser apio u otra hierba.

En otro plano, detrás de esta serie de huacales y canastas, se colocó una mesa cubierta con un mantel blanco, sobre la que aparecen dos botellas de distintas formas y tamaños y a su lado dos turrónes blancos, uno sobre otro. En la misma mesa se muestran, en tres contenedores separados, una gran variedad de dulces y frutas secas, de los que sobresalen los blancos cucuruchos que sirven para despacharlas. En el siglo anterior Tomás Gage se había admirado de la "maravilla y abundancia de los dulces, y sobre todo de conservas" que existían en el país.¹⁷⁵

En el puesto que vamos describiendo, más arriba encontramos una estructura escalonada y cubierta por petates. En el primer escalón hallamos unos atados de cierto material seco y, sobre ellos, una pila de turrónes; en el extremo derecho de ese escalón se encuentran dos cestos de palma llenos de almendras glaseadas con cucuruchos para despacharlas. En el siguiente escalón hallamos otros cuadros del mismo material seco, y sobre ellos un objeto verde y ovalado; a uno y otro lado unos recipientes hondos decorados en rojo y café con motivos florales, uno contiene cocos de agua sin partir, mientras que el contenido del otro parecen ser membrillos; a la derecha de este recipiente se encuentran boca abajo y apilados en dos tantos una serie de botes tejidos de palma. Un escalón más arriba hallamos dos naranjas y dos recipientes de cristal y tapas blancas llenos de confitería; a su derecha hay apiladas más pacas del material seco que no he identificado. En el último escalón sólo nos es visible una pila de cestos y unos cilindros blancos muy bien ordenados. Del techo del puesto penden, cinco pescados de distintos tamaños, distribuidos unos lejos de otros, un coco, una penca de plátanos al fondo, y al centro otra penca, más grande que la anterior de plátanos machos y dos piñas.

Una vez descrito el contenido de este típico puesto, me parece indicado citar a Juan de Viera con el comentario que hace sobre los puestos que circundaban la plaza "...en la circunferencia de la Plaza Maior, se forman tiendas particularmente curiosas,...colgadas al aire innumerables frutas cubiertas, de todas quantas se dan en el País, assimismo los caxones hasta el bote de almendra cubierta, nevada y perlingue, turrón de Alicante, de almendra y noez, avellana y noez cubierta, pasta

¹⁷⁵ Tomás Gage, *Op. cit.*, p.103.

de dulce de todo género, nueces grandes y chicas, cocos de azeite, piñón en cáscara, cacahuate (que es una fruta particular de la América y tostado en horno es más delicioso que la almendra), tortas de higo pasado, plátano pasado así humilde como azucarado; perones, limas, naranjas de China, cocos de agua y otro crecido número de frutas secas, que cada tienda o puesto es un delicioso vergel."¹⁷⁶ Como en otras ocasiones la descripción de Viera se ajusta muy bien a la imagen que nos presenta esta pintura dieciochesca, por lo que seguramente el autor se basó, para realizar su pintura, en los puestos que a menudo veía en la Plaza Mayor, aunque le agregó algunos detalles que permiten interpretarla como algo distinto a sólo el retrato de un puesto de la plaza.

Las personas que aparecen en el cuadro son seis. Dos mujeres indígenas atienden el puesto y se les ve levantando un huacal, tapado con hojas y muy bien atado, que probablemente contenga mercancía ya vendida que le será entregada a los dos hombres que observan atentamente el puesto. Estas figuras no aparecen de cuerpo entero, en realidad ninguna de las figuras del cuadro aparece completa. El personaje que está en el extremo derecho siempre se le ha identificado como una mujer, pero cabe preguntarse si no se tratará de un hombre joven, pues no lleva aretes o collares, o alguna ropa parecida a la de la mujer de junto que permita asignarle sexo femenino, en cambio el músculo marcado del brazo que se ve parece el de un hombre. La otra figura es claramente la de una mujer de avanzada edad, aunque no una anciana. El primero viste una sencilla camisa blanca arremangada y algo oscuro para las piernas, por su parte la mujer tiene una falda azul y en la parte superior una blusa de rayas horizontales amarillas y blancas, de su cuello pende un collar de coral rojo con perlas y del cual cuelgan varios dijes negros y una cruz plateada en el centro, sus aretes, de los que sólo se ve uno, son también de coral rojo con perlas.

Son dos hombres los que se encuentran dialogando frente al puesto, uno de ellos sólo se ve de perfil y mira fijamente hacia los dulces, es un hombre viejo que viste a la española, con casaca azul, roja en la solapa y las vueltas, por debajo de esta prenda trae una camisa blanca de la que asoman los puños, entre sus manos trae un sombrero tricornio y un bastón; este personaje resulta enigmático por el objeto que sostiene en la mano derecha, una especie de cajita metálica con

¹⁷⁶ Juan de Viera, *Op. cit.*, p.280-281.

agarradera y candado, que como he mencionado la he visto en otros cuadros de los que se analizan aquí. Más que una plancha, como sugiere Gustavo Curiel, pienso que puede tratarse de una alcancía. El sujeto que está a su lado voltea el rostro para observarlo, con la mano izquierda se toca la barbilla y con el brazo derecho y el dedo índice extendidos señala hacia el puesto; en este caso es un hombre joven de rasgos casi mulatos, que viste igual que su compañero, salvo que en este caso trae puesto el tricornio, los dos personajes usan pelucas blancas siguiendo la moda borbónica. Bajo estas dos figuras se encuentran dos pequeños, un niño y una niña, ella porta rehilete blanco, un moño y una pequeña mantilla del mismo color, mira muy fijamente hacia el espectador por lo que puede ser que se trate de un retrato; el niño va vestido de azul y sólo se le ve de perfil, su brazo derecho está extendido en un ademán de ofrecer la moneda que trae en su mano.

Proporcionar una explicación de esta pintura no es sencillo, pues se antoja que encierra un simbolismo que va más allá de la exaltación de los productos americanos. Como ya apunté, la imagen se asemeja a algunos puestos de los que observamos en las vistas de plazas antes analizadas, por ejemplo en la vista nocturna de la Plaza Mayor de Arellano (fig. 20) o en la vista anónima del Castillo de Chapultepec, sin embargo también se aleja de ellos. Aunque en el ámbito de la Plaza Mayor y de la Plaza del Volador eran frecuentes los puestos de frutas, en las otras vistas no existe la imagen de uno que mezcle las frutas, los dulces y el pescado, en cambio en el presente caso varios pescados cuelgan enigmáticos del techo del puesto. Algo significativo de esta pintura es que destaca la individualidad de cada personaje.

He llegado a pensar que esta obra puede estar relacionada con el tema pictórico de la "vanita" que, por medio del bodegón alegórico, recalca lo volátil de la vida y lo inútil de lo vanal. En el cuadro existen elementos que se antojan simbólicos. En primer lugar la combinación de hombres y mujeres en distintas etapas de la vida, que van desde la niñez hasta la vejez, nos recuerda que en la época virreinal se realizaron pinturas sobre las edades del hombre, aunque no fueron muy frecuentes, que muestran la preocupación del hombre de esa época por lo pasajero y frágil de la existencia humana y la inevitabilidad de la muerte. Entre los objetos también podemos identificar símbolos. La niña lleva un

rehilete en representación del viento, y el viento en ocasiones simboliza lo efímero, lo inestable y lo vano.¹⁷⁷ La idea de la vanidad se insinúa frecuentemente con monedas de oro o una bolsa que las contenga; en esta pintura encontramos que el niño lleva en su mano una moneda de oro y que la señora que atiende el puesto trae colgando de su cintura una pequeña bolsita destinada a contener las monedas con que se le paga por sus productos.¹⁷⁸ Un objeto del cuadro sigue pareciéndome enigmático, se trata del objeto que trae el sujeto más anciano, si es una especie de alcancía podríamos interpretarla igual que las monedas y la bolsa como símbolo de la vanidad, sin embargo cabe la duda de lo que es en realidad ese objeto. La abundancia y belleza de las frutas que se exhiben en el puesto también nos sugieren una alusión a la riqueza.

Por último debo apuntar que el bodegón alegórico adquirió un lugar relevante en el siglo XVIII, desarrollado sobre todo por los pintores holandeses y flamencos. Pero en otras partes del orbe occidental también se desarrolló ese tema; entre la pintura novohispana tenemos el caso notable de una pintura, que hoy pertenece a la Pinacoteca Virreinal de San Diego, firmada por Antonio Pérez de Aguilar en 1769, que representa una alacena. Según James Hall "Los objetos de la pintura de bodegón de aquella época suelen contener una alegoría oculta, sobre la fugacidad de las cosas de este mundo y la inevitabilidad de la muerte (el tema de la "Vanitas") [...] El significado se transmite utilizando objetos en su mayor parte familiares y cotidianos, que tienen connotaciones simbólicas".¹⁷⁹ El mismo autor apunta que "Vanitas" debe ser entendida como la vanidad no en el sentido de presunción, sino en el de la fugacidad o vacío (la palabra de origen latino justo significa vacío) de las posesiones terrenas.¹⁸⁰ Clara Bargellini escribe con relación al género del bodegón que éste no obtuvo una franca aceptación sino hasta la época moderna, por lo que los artistas integraron

¹⁷⁷ Udo Becker, *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Océano, Rpbinkbook, 1997, p.334.

¹⁷⁸ James Hall, *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p.309.

¹⁷⁹ Jaames Hall, *Op. cit.*, p.64

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 64-65.

mensajes alegóricos y moralizantes a la pintura de naturalezas muertas para justificar su existencia.¹⁸¹

Tercera Parte. El espacio

Las once obras que se analizan en este trabajo refieren a las plazas novohispanas desde distintos puntos de vista. En este apartado se trata de exponer cuáles fueron esos puntos y las diferentes formas de abarcar y plasmar el espacio que cada pintor utilizó.

Esas once pinturas pueden organizarse en tres grupos, en uno están las imágenes que no presentan la plaza completa, sino sólo un lado de la misma. De este tipo son los dos biombos que he ubicado en el siglo XVII (figs.16 y 17). En otro grupo se encuentran las pinturas que son más propiamente vistas panorámicas. En ellas la plaza es abarcada en su totalidad. El ojo del pintor se sitúa desde un punto en el que le es posible admirar todo el lugar. Dentro de este conjunto están la *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando (fig.18), la *Vista de la Villa de Guadalupe en 1709* de Arellano (fig.19), la *Vista de la Plaza Mayor en la Navidad de 1720* de Arellano (fig.20), la *Vista de la Plaza Mayor* anónima del Museo Nacional de Historia (fig.21), la *Vista de la Plaza Mayor*, cercana a 1770, de Juan Patricio Morlete Ruiz (fig.22); la *Vista de la Plaza del Volador en 1772* de Juan Patricio Morlete Ruiz, y la copia anónima de esta última (fig.23). En el tercer grupo se ubican las pinturas de puestos comerciales (figs.24 y 25). Son dos pinturas del siglo XVIII, que abordan espacios muy reducidos de la plaza.

En el caso de los biombos se trata de un acercamiento a sólo una parte de la plaza, en ambos casos es específicamente el Real Palacio más una porción de la plaza en primer plano. A pesar de las similitudes entre las dos piezas los autores no se situaron en el mismo lugar para abordar su objetivo. El biombo que hoy pertenece al señor Rivero Lake, presenta una imagen algo más amplia que el biombo del Museo de América. En él, el artista parece situarse frente a la catedral y desde ahí presentar una vista hacia el sur-orienté, en la que abarca principalmente la fachada del Real Palac

¹⁸¹ Clara Bargellini, *Naturalezas Muertas: La Vida Quieta en el Espejo del Arte*, SEP, INBA Museo de San Carlos, 1980, p.6.

pero también un fragmento del edificio del Ayuntamiento y la portada del colegio de *Porta-Coeli*, es decir una parte de la Plaza del Volador. Este mismo biombo, y debido a la orientación que maneja el pintor, presenta una porción mucho más amplia de la Plaza Mayor y su mercado que su símil del Museo de América.

Por su lado, en el biombo del Museo de América se presenta una imagen mucho más cercana del Palacio Virreinal, que ocupa mayor parte de la superficie pictórica que en el biombo anterior. En este caso el artista se sitúa justo de frente al Palacio en alguna parte de la plaza. También en él logra verse el Puente del Real Palacio y un poco de la Plaza del Volador, pero en este caso sólo es la fachada de la Universidad, que es desviada un poco por el artista para que podamos observarla. El ámbito propiamente dicho de la Plaza Mayor es muy reducido.

En las obras del segundo grupo se abarcan las plazas en su totalidad. Esto es cierto salvo en un caso: la *Vista de la Plaza Mayor* de Morlete Ruiz. Aquí el pintor se ubica en la esquina norponiente de la plaza con la mirada hacia el oriente, en un lugar que le permite pintar incluso parte de la catedral. Su pincel no abarca totalmente la plaza pues la portada norte del Parián le impide mostrar el lado sur de ella y aunque alza la vista un poco por encima del Parián no le pinta completo, pero lo que consigue con esa acción es mostrar en su totalidad la parte frontal del Real Palacio.

¿Cuál es la orientación en el resto de las obras del segundo grupo? Cristóbal de Villalpando realizó su pintura mirando hacia el oriente, es decir hacia el Palacio Virreinal, situándose él hipotéticamente arriba del Portal de Mercaderes con el norte a la izquierda y el sur a la derecha.¹⁸² Desde ahí presenta perfectamente tres de los lados de la Plaza Mayor, es decir por el norte la catedral, al sur el edificio del Ayuntamiento y hasta la Plaza del Volador y en el oriente el Real Palacio. Por su parte Arellano, en su vista nocturna de la Plaza Mayor, dirige su visión al norte, desde el edificio del Ayuntamiento. Es muy interesante que en este caso el artista quiere dejar clara la orientación de la imagen y coloca en cada lado de la imagen inscripciones con su orientación tal

como si fuera un mapa; así arriba de la catedral, que queda de fondo, escribe la palabra *septentrio*, en el lado del Palacio *oriens*, y hasta abajo *meridio*, sólo faltó la inscripción del poniente pero es seguro que debió estar. La vista anónima del Museo Nacional de Historia conduce, por su parte, la mirada hacia el poniente, hacia el Parián y el Portal de Mercaderes. Hasta el momento no conocemos ninguna vista de la Plaza Mayor de México que esté orientada de frente al sur, hacia las casas del Cabildo, aunque algunas presentan un poco de ese lado de la plaza. Aun cuando Cristóbal de Villalpando y Morlete Ruiz abordan la plaza desde el mismo lado, no lo hacen del mismo punto. Villalpando se sitúa sobre el Portal de Mercaderes, hacia el centro de la plaza, abarcando tres de sus lados, incluyendo la Acequia Real y las llamadas Casas de Diputación, desde su punto de vista pueden observarse claramente el Popocatepetl y el Iztacihuatl. Por su parte Morlete Ruiz prefiere situarse en una esquina de la plaza, yo diría que en la esquina donde actualmente está el Monte de Piedad; esta situación le impide abarcar la plaza completa y solamente vislumbrar uno de los dos volcanes, el Iztacihuatl.

La *Vista de la Villa de Guadalupe en 1709* que pintó Arellano aborda su objetivo desde el sur mirando al norte. En este caso el autor está obligado a tomar esa perspectiva por que el objeto de la pintura es retratar las celebraciones llevadas a cabo por la construcción del templo, el cual queda centrado y hacia el fondo del cuadro, siempre como articulador de las diversas escenas que a su alrededor se están realizando. Como en otros casos, el autor aquí situó su punto de vista en las alturas para abarcar toda la villa.

Las dos vistas de la Plaza del Volador abordan el lugar desde el mismo punto. Están orientadas hacia el sur y en ellas puede apreciarse el edificio de la Real y Pontificia Universidad que cerraba la plaza por el oriente y las casas que la cerraban por el poniente. Aquí el autor se sitúa en la azotea del Palacio Real. Como puede verse los autores de este grupo prefieren situarse en puntos altos que justifiquen que se pinten las plazas en su totalidad. Algunos incluso dejan muy explícito el

¹⁸² Siempre que digo que el pintor "se sitúa" debe entenderse que no me refiero a una posición real del artista, es decir no que haya verdaderamente acudido al lugar para construir su imagen, sino al punto desde el cual se puede construir más o

lugar desde el que supuestamente miran. Por ejemplo en la vista anónima del Museo Nacional de Historia el pintor dejó plasmadas, en el límite inferior del lienzo, las almenas del Real Palacio con lo que evidencia, así, su situación en la azotea de dicho palacio; otro caso es el de Morlete Ruiz para la vista de la Plaza del Volador, que también se sitúa en la misma azotea según lo que deja dicho en la cartela de la obra. Es interesante que los autores hayan querido precisar sus puntos de observación.

En el tercer grupo se colocan dos piezas que de ningún modo presentan una gran superficie de la plaza que retratan. Son dos piezas en las que el tema son únicamente unos puestos, o lo que es lo mismo dos grandes acercamientos a espacios definidos que se encuentran dentro de la plaza. En un caso son varios puestos frente al Parián. En esta pieza el autor pone como fondo una de las paredes del edificio por lo que la orientación de la obra es el poniente. El otro cuadro, que se encuentra en el Museo Nacional de Historia, es el mayor acercamiento a un lugar de la plaza, tanto así que no queda claro de qué plaza se trata. Es un Puesto de Mercado que pudiera haberse situado en la Plaza Mayor o en la Plaza del Volador, ambas son factibles. Para esta pieza es imposible decir su orientación según los puntos cardinales y sólo podemos apuntar que el pintor no ve de frente el puesto sino un poco sesgado.

Podemos concluir que a las plazas novohispanas los artistas las miraron desde distancias diversas, unas veces de lejos, otras de cerca y otras de más cerca. Las piezas más antiguas observan desde una distancia media; pero en el siglo XVIII parece que observamos una especialización en el género, que se divide en vistas panorámicas y acercamientos. Debido a que no podemos asegurar que las obras del tercer grupo sean también las dos más recientes cronológicamente no puede mantenerse una relación en tanto a la fecha de las obras y su preferencia por abarcar grandes o pequeños espacios, aunque evidentemente hay una relación entre lo que se quiere destacar y lo cercano o lo alejado de la plaza que se sitúa el pintor. En los dos primeros casos es obvio que quiere destacarse un sólo edificio, el Palacio Virreinal, de tal modo que los pintores se sitúan en puntos que les permiten que su objeto ocupe la mayor parte de la superficie pictórica. En las

piezas del segundo grupo el interés está mayormente puesto en la plaza y la sociedad que en ella se desenvuelve, por lo que el artista se aleja para abarcarla completa; en tanto que en el tercer grupo se destaca el aspecto comercial de la plaza y la reunión en un pequeño espacio de la variedad de los productos de la tierra.

En el biombo resguardado por el Museo de América, la fachada del Palacio Virreinal aparece de frente pero el único torreón del edificio que conserva la imagen muestra uno de sus lados proyectándose hacia el fondo con lo que se sugiere profundidad. Sin embargo, en la misma imagen la fuente de la Plaza Mayor mezcla dos puntos de vista, por un lado su base hexagonal se nos presenta en planta, mientras que los ángeles y las dos pilas superiores se nos presentan en alzado como si se vieran de lado aunque no totalmente pues puede verse perfectamente el agua contenida en las pilas. Esta costumbre de combinar dos formas de proyección parece derivar de antiguas tradiciones de factura de mapas y planos tanto europeas como prehispánicas, en las que justamente algunos elementos -como parcelas, lagos, ríos, canales o caminos- se dibujaban en planta, es decir desde arriba mientras otros -como cerros, personas, o edificios- en alzado, como vistos desde un lado.¹⁸³ En época tan tardía como es el siglo XVIII algunos mapas de pueblos indígenas todavía presentan esa combinación de formas de proyección.¹⁸⁴ En el mismo biombo del Museo de América frente al Palacio Virreinal desfila un carruaje tirado por tres pares de caballos negros que están vistos desde un punto diferente al del edificio, pues aquí pueden verse los lomos de los animales y el toido del coche, puede decirse que se ven desde lo alto pero desde un punto en que también pueden mostrar sus costados.

Por su parte, en el biombo del señor Rivero Lake también se emplean distintos medios para sugerir profundidad. En este caso parece que se hace uso de la perspectiva vertical. Esta forma de representación espacial asume que los objetos que se colocan más arriba están más atrás, por el uso

¹⁸³ Sonia Lombardo de Ruiz considera que esta tradición es de origen prehispánico pero existen mapas europeos del siglo XVI y anteriores en que se utiliza ese modo de representación. Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas Histórico de la Ciudad de México*, México, p.16.

¹⁸⁴ *Ibid.*

de este tipo de perspectiva tenemos la impresión de que la imagen está construida desde lo alto.¹⁸⁵ El uso de este tipo de perspectiva se observa claramente en la segunda hoja del biombo en la que se representan varios árboles. Además en la misma imagen puede verse que las casas que están en el fondo del paisaje de la primera hoja del biombo no sólo muestran un costado sino también la fachada.

En la *Vista de la Plaza Mayor en la Navidad de 1720* sucede algo similar a los biombos. Mientras que ciertas partes de los objetos se nos presentan de lado, en alzado, al mismo tiempo se observa su parte superior en planta, lo anterior es muy visible en los puestos, sobre todo los que están más cerca de la Acequia Real, y en el edificio del Parián, pero más aun en los carruajes que recorren las calles formadas por los puestos. Sin embargo no sucede esto en todos los objetos pintados en el cuadro, pues por ejemplo en la esquina formada por el Real Palacio y la Acequia Real pasa un carruaje que está muy bien dibujado en el se ve su costado y sólo una parte del techo no toda su superficie. En el caso de la pintura de la Villa de Guadalupe firmada por el mismo autor, se combinan también distintas formas de representar el espacio. Al igual que en el caso del biombo del Museo de América existe aquí una fuente que se nos presenta al mismo tiempo en alzado y en planta. Pero lo que más destaca es que el edificio principal muestra dos de sus portadas cosa imposible de verse en la vida real. Hay que señalar que seguramente las intenciones del autor no coincidían con lo que la perspectiva renacentista le permitía plasmar, y que es seguro que el autor quisiera hacer énfasis en ambas portadas, por lo que construye la imagen según sus intereses. Es también notorio que el pintor utiliza distintas proporciones en el tamaño de sus personajes, según el énfasis que quiera hacer en ellos, por ejemplo los personajes del fondo que desfilan en la procesión son demasiado grandes comparados con otros de su mismo plano e incluso de planos más adelante.

Entre todos los pintores de las vistas de plazas novohispanas el que utiliza la perspectiva renacentista es Morlete Ruiz; los edificios de sus obras parecen confluir claramente hacia un mismo punto de fuga y, a pesar de estar mirando desde un punto alto, no sucede, como en otras vistas, que puedan verse todas las calles formadas entre los puestos, por ejemplo los puestos que están más

¹⁸⁵ *Ibid.* p.14.

cerca de la acequia tapan parcialmente la vista de la calle posterior. En cambio Villalpando prefiere combinar la planta y el alzado, por ejemplo en la figura del Parián; sin embargo este autor al pintar la imagen de la Acequia Real recurre a la proyección de las líneas paralelas hacia un mismo punto de fuga, es decir a la perspectiva difundida por el renacimiento. Debo señalar que también Villalpando utilizó figuras de distintos tamaños para personajes del mismo plano, como se observa en dos mujeres que caminan adentro del Parián.

Villalpando y Arellano también utilizan otra forma de sugerir profundidad; me refiero a que hacen uso de algo que se ha llamado perspectiva atmosférica, que consiste en difuminar las figuras según se van alejando del primer plano, volviéndolas casi intangibles. El uso de este tipo de perspectiva puede verse por ejemplo en el edificio de las Casas del Cabildo en la pintura de Villalpando, en la zona oriente de la pintura de la Villa de Guadalupe de Arellano, y también en la Plaza del Volador en el biombo del Museo de América.

Pero la pintura más desconcertante en cuanto al tratamiento del espacio es la *Vista de la Plaza Mayor* anónima de Museo Nacional de Historia. Este cuadro combina el uso de la perspectiva vertical de algunas de sus partes con un manejo extraño de la perspectiva renacentista. La perspectiva vertical es empleada, por ejemplo, en el interior del Parián, en tanto que la perspectiva renacentista trata de usarse en la delimitación de la plaza. La Acequia Real y los locales que se le habían construido son paralelos a la fachada de la Catedral y la barda del atrio de la misma, las líneas de estas construcciones son lanzadas hacia un mismo punto de fuga que queda fuera del cuadro y también más hacia la izquierda de la imagen. Pero las paredes sur y norte del Parián también son paralelas a esas construcciones por lo que deberían confluir en el mismo punto de fuga; en cambio las líneas de ambas paredes se abren hacia puntos totalmente distintos, en sentidos contrarios, con lo que da la impresión de que el artista que realizó esta obra hubiera cambiado su posición para construir el Parián, es decir parece que este edificio está viéndose desde el Portal de Mercaderes y no desde el Palacio Virreinal.

Como pudo verse a través de las descripciones que hice de las vistas de plazas novohispanas los autores de estas obras prefirieron situarse en lugares altos y desde ahí construir su imagen. Con esa posición lograban mostrarnos no sólo la parte frontal de los objetos sino también con frecuencia la parte superior de los mismos. Sin embargo también hemos visto que esa imagen, desde arriba, en ocasiones está relacionada más con el uso de una perspectiva vertical que con la posición del artista. También la forma de construir la imagen tiene relación directa con las cosas que quieren enfatizarse, esto es claro en la obra de Arellano que retrata la Villa de Guadalupe en el día en que la imagen de la virgen será trasladada a su nuevo recinto, por ello el pintor destaca, precisamente, dos de las portadas del nuevo edificio.

Por su lado los pintores europeos hicieron mayor uso de la perspectiva que fugaba sus líneas hacia un solo punto, por lo que las figuras humanas disminuyen su tamaño en sus vistas según se alejan del primer plano. Esto puede observarse en la *Procesión en la Plaza de San Marcos* (fig. 7) o en la vista de Domenico Gargiulo y Micco Spadaro *Largo Mercato* (fig. 14 a), pinturas a las que considero de las más cercanas a las vistas de plazas novohispanas por el énfasis que ponen en la sociedad. En general dentro de la pintura de vistas de ciudades europeas se intentó destacar más el aspecto de los edificios que a la gente que los habita (ver fig. 5, 6 y 9).

Capítulo III.

Los autores

Quiénes fueron los autores de las vistas de plazas de la ciudad de México que aquí se analizan? Para responder a esta pregunta debemos tener presente que esas pinturas no reflejan sólo los gustos e intereses de los pintores que realizaron las obras, sino también los del patrocinador. Este capítulo, dedicado a los autores de las vistas de plazas de la ciudad de México en la época colonial, presenta tanto a los artistas ejecutores como a los autores intelectuales y/o a los destinatarios de dichas pinturas.

Ya he manifestado en capítulos anteriores las semejanzas que presentan las vistas de plazas coloniales con la pintura de vistas de ciudades realizadas en otras latitudes del mundo occidental, sobre todo del mundo italiano. En Venecia, ciudad de vanguardia artística en el siglo XVIII, florecieron notables pintores dedicados a las vistas de ciudades. En este mundo veneciano, como en el resto de Europa, la mayoría de los pintores eran especialistas en algún tipo de pintura, de tal forma que los que pintan escenas religiosas, pintan pocos bodegones, retratos, o vistas de ciudades. En cambio en el mundo americano todo es muy distinto, al parecer no existen especializaciones y un pintor de imágenes eclesiásticas es el mismo que pinta escenas mitológicas, retratos, bodegones, castas o vistas de plazas. Sin embargo, entre los pintores que se conocen de las obras aquí estudiadas algunos nombres se repiten (específicamente es el caso de un pintor llamado Arellano y de Juan Patricio Morlete Ruiz), esto hace pensar que si bien no existían especializaciones sí, al menos, eran preferidos algunos pintores sobre otros para desarrollar este tema o temas parecidos, que se alejan de la pintura devocional para entrar en un mundo de temas laicos menos comunes, como por ejemplo los temas de historia, la pintura de castas, escenas costumbristas, vistas de ciudades etc.

Por otro lado, es necesario señalar quiénes fueron los patrocinadores de la pintura de vistas tanto en Europa como en América. En el caso de Venecia, la ciudad que más artistas y pinturas de vistas produjo, los que demandaban ese tipo de obra fueron, mayoritariamente, visitantes

extranjeros, embajadores por ejemplo, muchas veces nobles. Esos hombres encargaban a pintores de vistas como Carlevarijs o "Canaletto" obras en las cuales se narraban sus entradas a la ciudad, es decir que promovían una pintura de carácter conmemorativo; aunque en otras ocasiones lo que hacían era llevar, a su tierra, imágenes de la ciudad en que estuvieron como recuerdo o más aun llevarse a los artistas mismos a su país de origen en donde pintaban el aspecto de sus propias ciudades, éste es el caso de "Canaletto" y su estancia en Londres,¹⁸⁶ pero también el de su sobrino Belloto que recorrió varias de las más importantes cortes europeas para las cuales realizó muchas vistas de ciudades¹⁸⁷. Pero no sólo los foráneos gustaban de poseer ese tipo de obra, también a algunos coleccionistas italianos les agradaban las pinturas de vistas, es el caso, por ejemplo, de Stefano Conti un próspero comerciante que poseía una pequeña colección de obra de artistas locales, entre las que aparecían una buena cantidad de vistas de Carlevarijs y "Canaletto".¹⁸⁸

¿Cuál es la situación en la Nueva España? No es posible dar una respuesta completa y bien documentada; la información sobre los mecenas de las obras que aquí se estudian es muy poca. Sin embargo, al momento puedo asegurar que los patrocinadores se encontraban entre la gente más notable de la sociedad novohispana, como por ejemplo virreyes. En las próximas páginas trato de exponer lo que he encontrado y mis opiniones al respecto.

Lamentablemente también es poco lo que sabemos con certeza sobre los autores de las vistas de plazas novohispanas, pues, a pesar de que pasan de la decena, son sólo tres los nombres que conocemos de los pintores que efectuaron estas piezas; pero algunos de esos nombres se repiten para más de una obra y se encuentran, además, entre los más distinguidos artistas novohispanos de su tiempo; ellos son : Cristóbal de Villalpando, Arellano y Juan Patricio Morlete Ruiz. Ellos al mismo tiempo que realizaban pintura religiosa, plasmaron en estos cuadros la vida alborotada y bulliciosa de su ciudad.

¹⁸⁶ Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relation Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980, p.276-277. Para "Canaletto" vease la amplia bibliografía que sobre este pintor tiene J.G. Links.

¹⁸⁷ En el primer capítulo de este trabajo se hace mención de la labor difusora de la pintura de vistas realizada por Belloto.

Del mismo modo que lo hice con las descripciones de cada una de las vistas presentaré aquí los casos de autoría y mecenazgo en orden cronológico. Procediendo de este modo primeramente presento la circunstancia de los biombos del siglo XVII.

El virrey don Lope Díez de Armendáriz y el Biombo de la Plaza Mayor y el Palacio de los virreyes, con dos vistas de paseos coloniales

En este caso no se sabe el nombre del pintor que llevó a cabo la obra. Pero la imagen nos presenta un escudo que puede indicarnos la persona o la familia para la cual fue realizada esta obra, es decir el patrono. Este escudo presenta una corona, en la parte superior, que indica nobleza; según una regla emitida por Felipe II en 1576 sólo los duques, marqueses y condes las podían utilizar.¹⁸⁹ El escudo está cuartelado por una partición irregular, quedando medio cortado y partido. La descripción del emblema es como sigue: 1º en campo de oro dos bueyes pasantes de gules, colocados en palo, 2º de sable una torre de plata, mazonada de sable, esclarecida con ventanas abiertas, 3º en campo de plata tres fajas jaqueladas en oro y gules, colocadas en palo; y sobre el todo un escusón de plata, una estrella (¿o sol?) de gules; timbrado con corona.

La presencia de la corona indica que el biombo perteneció a alguna noble familia que habitó la Nueva España en el siglo XVII -recordemos que he ubicado a esta pieza en ese siglo por el aspecto del Palacio virreinal y la vestimenta de sus personajes-, esta circunstancia lleva a una búsqueda de ese escudo entre la nobleza novohispana de ese siglo y aunque no encontré en otra parte reproducido con exactitud ese escudo, en el de don Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta y décimo sexto virrey de la Nueva España, volvemos a encontrar reunidos todos los elementos que he mencionado.

En el escudo del citado virrey encontramos las fajas jaqueladas en campo de plata, un cuartel es también de sable una torre de plata, en el escusón, a la vez, se halla un sol o estrella y en otro cuartel también están en campo de oro dos bueyes. Pero además de todos estos elementos que

¹⁸⁸ J. G. Links, *Canaletto and his Patrons*, p.1.

¹⁸⁹ Luis F. Messía de la Cerda y Pita, *Heráldica Española. El Diseño Heráldico*, Madrid, Aldaba, 1990, p.187.

coinciden, el escudo del Virrey contiene otros que no están presentes en el biombo. Aun así, es seguro que el biombo perteneció a la familia del virrey Lope Díez de Armendáriz, el primer virrey americano que tuvo la Nueva España. Él había nacido en Quito, Perú, pero desde muy chico fue traído a la Nueva España¹⁹⁰; gobernó estas tierras durante el siglo XVII, entre 1635 y 1640. Probablemente en esa misma época su familia o él mismo hayan mandado a realizar este biombo, excelente y curioso exponente del aspecto urbano de la Ciudad de México en el siglo XVII. No puedo asegurar que el biombo al que me refiero haya pertenecido a dicho virrey, pero es muy probable que por lo menos haya sido de alguien de su familia, de su hija o esposa tal vez. Según apunta Ignacio Rubio Mañé la hija única de estos virreyes heredó de su padre el título de la marquesa de Cadereyta y de su madre el de IV condesa de la Torre; la torre que aparece en el escudo del biombo puede corresponder a este título.^{191*}

Teniendo en cuenta que en otras ocasiones, mejor comprobadas, este tipo de vistas estuvieron en las colecciones de virreyes novohispanos, no parece inadecuado creer que ésta, en particular, haya sido hecha para el mencionado gobernante y, más aun, puede ser que la fecha de la factura de esta obra esté, justamente, entre los años que este hombre se desempeñó como virrey (1635-1640), el énfasis hecho en el Palacio virreinal puede apoyar esta opinión; pudiera ser también que fue hecha para la hija de Don Lope durante el tiempo en que ésta fue virreina al lado del VIII duque de Albuquerque (1653-1660), aunque me inclino más por la primera opción, pero ya fuera en uno u otro período parece que fue realizado para la elite novohispana.

El caso del Biombo del Palacio de los Virreyes y Vista de la Alameda

Sobre el otro biombo, nada concreto puedo decir de sus mecenas. Al igual que en el caso anterior la obra presenta tres escudos que pudieran indicarnos su procedencia. En la primera hoja (de

¹⁹⁰ J. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España*, México, UNAM Instituto de Historia, Fondo de Cultura Económica, 1955, p.244-245.

¹⁹¹ *Ibid.* P.250-251.

* María Concepción Amerlink coincide en la identificación del escudo e indica que el emblema que aparece en el biombo es el que usaba la hija del virrey, aun cuando era duquesa consorte de Albuquerque y añade que la pieza corresponde al período en que gobernó su marido, 1653-1660, por la moda y por la coincidencia "con otros datos de lo allí representado",

izquierda a derecha) está el primero cuya descripción es como sigue: en campo de plata una torre mazonada de sable, esclarecida con ventanas abiertas, sostenida por mar y sumada por una mano; bordura de gules, cargada de ocho aspas de oro. El segundo escudo, en la cuarta hoja, es: en campo de gules una espada de plata guarnecida de oro, brochante una banda de oro fileteada de sable; bordura de plata anagramada de ABE MARÍA. En la esquina superior derecha de la octava hoja, hay un escudo más que es como sigue: en campo de oro una espada de plata guarnecida de oro, empuñada por un águila de su color volando; timbrado con yelmo y penacho y adornado con lambrequines largos. Pero ninguno de estos escudos ha podido relacionarse con el nombre de alguna familia. Las autoras del libro *Biombos mexicanos* sugieren que haya pertenecido a alguna noble familia indígena, con base en que algunos escudos de naturales presentan elementos que localizamos en los escudos del biombo. Ellas escribieron al respecto de estos escudos las siguientes líneas: "Los tres escudos pintados en la parte superior del biombo, pueden pertenecer a familias nobles indígenas. En el *Cedulario Heráldico de Conquistadores de la Nueva España* encontramos algunos parecidos, aunque no idénticos, de familias de naturales. Como en la orla del escudo de Martín Cortés de Moctezuma (1536- cédula 25) encontramos la divisa AVE MARIA. lo mismo que en la orla del primer cuartel del escudo de Don Pedro de Moctezuma (1570-cédula 141). En cuanto al águila, tiene ésta un carácter completamente mexicano. Encontramos una muy semejante en el escudo de Don Manrique de Lara Maxicatzin (1536- cédula 136) hijo de Hulamantzin, y otras en el *Libro de Cacicazgos y Nobiliario Indígena de la Nueva España*, por lo que deducimos que el biombo se pintó para un noble indígena."¹⁹²

Es cierto que los elementos de los escudos que fueron pintados en el biombo los localizamos en los respectivos de algunos caciques, por ejemplo es el caso del escudo de don Diego de Mendoza, cacique y gobernador del Pueblo de Axacuba, que presenta las palabras AVE MARÍA, un águila con las alas extendidas y a su lado un arco y una flecha, timbrada con yelmo y lambrequines; y

no indica cuales datos, ni de donde obtiene que el escudo era de la citada virreina. *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, p.162.

en otro de la misma familia también aparece una torre. En el escudo de don Juan de Lara Mexicatzi, cacique de Tlaxcala también aparece un águila con alas extendidas y empuñando una bandera y en otro cuartel, del mismo emblema, una torre sostenida por agua. Como puede verse no es posible asignar confiadamente a alguna de estas familias la propiedad del biombo y en mi opinión ni siquiera que haya pertenecido a alguna familia indígena, el "carácter mexicano" del águila me parece irreal; al momento a esta obra no podemos asignarle ni pintor ni mecenas.*

Cristóbal de Villalpando

Siguiendo el orden cronológico que hemos asignado, debo presentar ahora el caso de la *Vista de la Plaza Mayor de México* de Cristóbal de Villalpando. En esta ocasión tenemos una obra firmada y también sabemos a quién perteneció, aunque en este caso ese dato no nos permite afirmar quien haya sido el mecenas de la obra.

Esta *Vista de la Plaza Mayor de México* es el uno de los pocos ejemplos que se conserva de pintura de tipo laico salida de la mano de Cristóbal de Villalpando, junto con algunos retratos. Pero está la noticia de que en el año de 1702 el artista fue contratado para realizar las pinturas de un arco triunfal colocado para festejar la entrada del virrey duque de Albuquerque a la ciudad. Este arco trataba la historia de Aquiles, y es la única ocasión que sabemos que Villalpando trató un tema de historia antigua.¹⁹³ También existe la noticia de que el obispo Ortega y Montañez poseía entre sus bienes cuatro lienzos de países, de a dos varas cada uno, salidos del pincel de Cristóbal de Villalpando.¹⁹⁴

Sin embargo, en toda la producción hasta hoy conocida del pintor no encontramos ninguna pintura que se acerque a la "Vista de la Plaza Mayor". Ya en otras ocasiones había pintado multitudes pero nunca tan nutrida como las que se ven en esa pintura. También en algunas ocasiones

¹⁹² Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Op. cit.*, p.72.

* Concepción Amerlink dice que sólo se ha podido relacionar el escudo de la extrema derecha con la familia Moctezuma. *Los Siglos de Oro...* p. 162.

¹⁹³ Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Op. cit.*, p.116.

¹⁹⁴ El avalúo de las pinturas del obispo fue realizado por Juan Correa y Cristóbal de Villalpando. El inventario lo extraen Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel del artículo de Juana Gil-Bermejo, "El espolio de un obispo", *Anuario de Estudios*

utilizaba paisajes como parte de sus cuadros y algunos de estos correspondía a vistas de ciudades imaginarias, por ejemplo en la imagen de Jesús y la Samaritana de la Iglesia de Jesús Nazareno en Tlatempan, Cholula, en una pintura de Santa Bárbara de colección particular, o en la Aparición de San Miguel de la Sacristía de la Catedral de México. En general las ciudades de Villalpando están en la lejanía y no son precisamente importantes protagonistas en las obras; con frecuencia aparecen muy abocetadas aunque no siempre, pues hay ocasiones en que se encuentran perfectamente delineadas. Dentro de la producción pictórica de Villalpando hay dos cuadros que quiero destacar, por que son los que encuentro más cercanos a la vista de la plaza mayor que me ocupa. Uno es una *Virgen de Aránzazu* que se encuentra hoy en el Colegio de las Vizcaínas en la ciudad de México, y otra el *Regreso de San Francisco del monte Alvernia*, resguardado en el Museo de Arte Colonial de Antigua, Guatemala.

La pintura de la Virgen de Aránzazu fue pintada hacia la última década del siglo XVII, en este caso la mayor parte del cuadro la ocupa un paisaje con grandes edificios trabajados con el mayor cuidado y precisión. Pedro Ángeles dice con respecto a esta pieza "El paisaje simula la abrupta geografía del prodigio y en él se destaca la presencia de varios edificios dibujados con gran cuidado. En realidad, tanto el virtuoso colorido como el preciosismo con los que Villalpando pinta cada detalle, recuerdan el oficio que demostró en sus láminas del ochavo de la catedral de Puebla, aunque para este caso, tal vez por ser una obra de mayor formato, Villalpando ejecutó las figuras y detalles secundarios con gran presteza en su pincelada."¹⁹⁵ Las mismas cualidades que Pedro Ángeles señala y le recuerdan las láminas poblanas son las que yo considero acercan a esta pieza con la *Vista de la Plaza Mayor de México*, además de la importancia que en ambas tiene la arquitectura y la forma en que el autor pinta las pequeñas figuras humanas.

Aun más cercano a la vista de Villalpando se encuentra el cuadro del *Regreso de San Francisco del monte Alvernia*. Este lienzo perteneció a la extensa serie de la vida de San Francisco

Americanos, número XXVII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1970, *apud.* Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Op. cit.*, p.195.

que el autor realizó para el claustro del convento franciscano de Antigua Guatemala. Este cuadro se realizó en alguna fecha entre 1691 y 1695. Pedro Ángeles nos dice que "es notable la recreación de otra compleja estructura compositiva llena de grupos humanos dignos de atención. De este cuadro también merece mención el paisaje arquitectónico, lo mismo que sus vistosas galas, que hacen pensar más en la escenificación de una "entrada triunfal", a la manera de obispos o virreyes, que en el austero jubileo descrito en las biografías del santo de Asís."¹⁹⁶ El autor tiene razón, en esta obra Villalpando muestra las calles de una ciudad abarrotadas de gente, tal como debió suceder en las entradas de los personajes célebres. De los balcones de los edificios cuelgan ricos textiles a la vez que soportan grupos humanos numerosos que observan las calles. Al igual que en muchas otras de sus obras la profundidad aquí es sugerida con figuras menos definidas conforme avanza la distancia y las figuras del fondo se vuelven casi transparentes, eso sucede con los edificios y la gente en esta obra, pero también sucede en la vista de la plaza Mayor.

Como puede verse la distancia entre las obras aquí mencionadas es muy grande y la excepcionalidad de la *Vista de la Plaza Mayor de México* dentro del conjunto de la producción artística de Villalpando no puede negarse. Pero también deben señalarse estas dos obras, que aunque no puedan llamarse propiamente antecedentes para la pintura de la plaza, por lo menos debemos asignarles un lugar como "referencia" a la cual Villalpando pudo haber vuelto sus ojos cuando produjo la vista de la plaza. En otro momento de este trabajo he descrito los problemas y dudas en relación al fechamiento de esta obra y me he manifestado por otorgarle una datación alrededor del año de 1703. Si esto es verdad, efectivamente Villalpando tenía ya el antecedente de las dos obras que he mencionado líneas arriba. Pero si la vista de la plaza mayor es de hacia 1695 como se sugiere en el reciente catálogo de la obra del pintor, las tres obras serían estrictamente contemporáneas.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Gutiérrez Haces, *et. al.*, *Op. Cit.*, p.246.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.263.

¹⁹⁷ En dicho catálogo las tres obras son presentadas en una etapa III de su producción que corresponde a la década de 1690 a 1699. *Ibid.*, "Capítulo III".

Para la época en que Villalpando ejecutó su imagen de la vida cotidiana de la sociedad colonial ya tenía una fama más que consolidada. Había trabajado para las catedrales más importantes del reino y su habilidad era reconocida por todos. Sin lugar a dudas era el más importante pintor de la Nueva España, por lo cual jugaba un papel destacado dentro del gremio y de la *cofradía de pintores*, agrupaciones en las cuales ocupaba los más altos puestos.

Ninguno de los autores que al momento han escrito sobre esta obra parece dudar de que su patrocinador haya sido el virrey conde de Galve, y es una hipótesis que resulta tentadora. La pieza fue vendida en España en 1715 a Sir. Paul Methuen por los parientes de este conde. Galve fue virrey de la Nueva España desde 1688 hasta 1696. Una vez terminado su gobierno regresó a España en donde murió en el puerto de Santa María el 12 de marzo de 1697. Si se piensa que la obra de Villalpando fue ejecutada en 1695 parece convincente que el mismo virrey haya mandado pintar la obra aun estando en México. Pero sí se opina, como lo hago yo, que la pieza es de hacia 1703 no es posible que haya sido este hombre su patrocinador por que para esas fechas no sólo ya habría regresado a España sino además ya estaba muerto y me parece casi imposible que la haya encargado desde 1695 y se haya pintado hasta 1703. ¿Qué explicación puede darse entonces a la existencia de esta obra dentro de las pertenencias de la familia del conde de Galve? puede ser que la obra haya sido un regalo para la familia del exvirrey, en la cual se recordaban algunas cosas ocurridas en su mandato, como los estragos hechos al Palacio virreinal por el motín de 1692 y más que eso la remodelación del mismo edificio, así como la construcción del Parián. Tal regalo pudo haber sido mandado desde la Nueva España por algún amigo de la familia o llevado a España por esa persona, hay que recordar que mucha gente sobre todo funcionarios de la corona regresaban a España una vez terminados sus cargos. En realidad no lo se. Pero me parece que quién haya sido estaba orgulloso de la ciudad de México.

Los Arellano

He dicho que son pocos los nombres que tenemos de pintores que realizaron vistas de plazas en la Nueva España, y también que algunos de estos realizaron más de una obra de este tipo. Decía

de Villalpando que fue la única ocasión en que pintó una obra de este carácter costumbrista. Pero no podemos decir lo mismo para otros pintores, es más, parece que en algunos casos se les prefería para realizar este tipo de obra, si bien nunca existió una verdadera especialización en la pintura novohispana. Es el caso de uno de los pintores de nombre Arellano. Su firma la ostentan dos de las once piezas que aquí se analizan.

Los pintores novohispanos de nombre Arellano son un verdadero problema. Son más de uno, pero como la mayoría de las obras sólo están firmadas con el apellido es muy difícil decir a quien pertenece cada obra. Rosa María Uribe en su tesis para obtener el grado de maestría plantea muy bien la problemática entorno a estos pintores.¹⁹⁸ Trabajaron entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, sus nombres fueron Antonio y Manuel a los que se podría agregar un tercero, que rubrica algunas obras como el "Mudo Arellano", no parece posible que este mote pertenezca a Manuel de Arellano por que él se comunicaba verbalmente y en la documentación conocida sobre Antonio no se hace mención de que fuera mudo.¹⁹⁹ Por otro lado, durante mucho tiempo se ha creído que además de los mencionados existió un José Arellano.

De José de Arellano no se sabe nada: Toussaint lo registra por ser mencionado en una lista que aparece como apéndice en la obra de Bernardo Olivares Iriarte²⁰⁰ y del cual Rosa María Uribe tampoco agrega ningún dato. Toussaint dijo lo siguiente: "El tercer pintor de este grupo es José de Arellano que aparece en la lista publicada como apéndice por el señor Olivares. De allí lo toman los demás tratadistas, pero sin agregar nada al nombre; debemos, pues, consignarlo con ciertas reservas, ya que puede ser alguno de los otros dos pintores así apellidados cuyo nombre fue mal copiado de alguna obra suya."²⁰¹ No dice quienes son esos tratadistas que repiten la noticia.

¹⁹⁸ Rosa María Uribe Rivera, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte *Tepepan, Arte e Historia, México*, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1998, Dir. Doctora Elisa Vargas Lugo Rangei.

¹⁹⁹ Como lo hace notar el doctor Gustavo Curiel, Gustavo Curiel, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)", *La Abolición del Arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Alberto Dallal ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, p.277.

²⁰⁰ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874*, Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1987, p.103 *apud* Rosa María Uribe, *Ibid*, p.241.

²⁰¹ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p.145.

Corriendo el riesgo de ser repetitiva, vale la pena recordar lo que ya apunté sobre la siguiente pintura al escribir su historiografía, pero es necesario por ser aquí el lugar indicado para designar y aclarar paternidades de las obras. Al hablar de la *Vista de la Villa de Guadalupe el 30 de abril de 1709*, una de las obras que se analizan en este trabajo y que está firmada por Arellano, Elisa Vargas Lugo y María Josefa Martínez del Río de Redo dicen que "aunque algunos autores aseguran que el cuadro es obra de José de Arellano, no hay prueba de la existencia de ningún pintor con ese nombre [...] La firma, en la rueda del carruaje, en el ángulo inferior izquierdo, sólo dice Arellano."²⁰² En el catálogo de la exposición *Imágenes Guadalupanas Cuatro Siglos* aparece que el autor de esa obra es José Arellano, dato que obtienen directamente de Joaquín González Moreno, que es quien atribuyó este cuadro a ese pintor.²⁰³ También con base en González Moreno, María Concepción García Sáiz dice con relación a la familia Arellano: "Otro miembro sería el autor del 'Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe', perteneciente a los duques de Alburquerque en España, quien firma en 1709 como <<J. Arellano>>".²⁰⁴

Lo que dijo el señor González Moreno, en la página 46 del tomo primero de su *Iconografía Guadalupana* es: "en el ángulo inferior izquierdo y sobre la parte superior de la rueda de la carroza virreinal, aparece la firma Joseph de Arellano. También figura en la procesión un personaje que es autorretrato del pintor y bajo el cual se puede leer un rótulo que dice: 'A. Un buen barón llamado J. a'. Estos dos testimonios que prueban la paternidad del lienzo que estudiamos, tuvimos la suerte de descubrirlos en el mes de febrero del año 1953, con ocasión de un reconocimiento que hicimos de dicha tela al visitar el Palacio de los Alburquerques en Madrid."²⁰⁵ La obra, al menos actualmente, no presenta ninguna J y ningún Joseph en la firma, y el buen varón que aparece bailando en medio de la procesión se llamaba Juan no J. a. La idea de que este personaje fuera un autorretrato del pintor la obtuvo del Padre Mariano Cuevas que así lo creyó y apuntó en su texto *Álbum Histórico del IV*

²⁰² *México en el mundo... Nueva España II*, p.236.

²⁰³ *Imágenes Guadalupanas Cuatro Siglos*, p.32.

²⁰⁴ María Concepción García Sáiz, "El desarrollo artístico de la pintura de castas", Ilona Katzew, *et. al.*, *Op. cit.*, p.119.

²⁰⁵ Joaquín González Moreno, *Op. cit.*, t.I p.46.

Centenario.²⁰⁶ Así pues no conocemos ninguna referencia pictórica o documental que avale la existencia de un autor llamado José Arellano.

De los que sí tenemos noticias seguras es de Antonio y Manuel, que fueron padre e hijo. Antonio de Arellano estuvo casado con Magdalena Vázquez de Urbina.²⁰⁷ Pero no se poseen abundantes datos sobre su vida. En el Archivo General de Notarías de la ciudad de México, existe un documento que atestigua el parentesco entre Antonio y Manuel; se trata de un testamento de Antonio de Arellano y su esposa, en el que mencionan a su hijo Manuel.²⁰⁸ El documento es de 1692 pero esto no significa que hayan muerto por ese año. Se sabe que Antonio fungió como veedor en el gremio de pintores y doradores de la ciudad de México en el año de 1693, según consta en un documento de 1695 que dice lo siguiente: "En la ciudad de México, en treinta días del mes de enero de mil seiscientos y noventa y cinco años; Antonio de Arellano, Joseph de los Reyes, veedor del arte de la pintura y alcalde del de dorado y estofado -que lo han sido el año de seiscientos y noventa y tres y noventa y cuatro"²⁰⁹

No se conoce la fecha de nacimiento del pintor pero es seguro que para acceder a cargos tan altos dentro del gremio de pintores, donde alternaba en los puestos con Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, debía ser ya un artista bastante consolidado.

En 1694 aparece Antonio de Arellano al lado de Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Nicolás Rodríguez Juárez y otros, cumpliendo con las obligaciones de los miembros de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, a la que pertenecían los pintores, y que tenía cita en la iglesia de San Juan de la Penitencia.²¹⁰

²⁰⁶ Mariano Cuevas, *Op. cit.*, 288.

²⁰⁷ AGNot, "Testamento de Manuel de Arellano, 13 de noviembre del año de 1722", Registro de Escrituras Públicas de Juan de Dios de Rivera, notario Número 199, ciudad de México. 1722, libro 1328, f.339r.

²⁰⁸ AGNot, "Documento que se refiere al testamento de Antonio de Arellano y su esposa. 5 de enero de 1692", Nicolás Varela, notario Número 691, ciudad de México, *apud*. Rosa María Uribe, *Op. cit.*, p.241. El testamento de Manuel de Arellano igualmente indica el parentesco entre los dos pintores. Por comunicación personal se que ambos documentos fueron localizados por vez primera por el maestro Rogelio Ruiz Gomar.

²⁰⁹ AGNot, "Acta de elección de alcaldes y veedores de las artes de la pintura, dorado y estofado. 30 de enero de 1695", Nicolás López, notario Número 339, ciudad de México, en Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, *et. al.*, *Op. cit.* p.97.

²¹⁰ AgNot, "Obligación de pago. 29 de julio de 1694.", Martín del Río, notario Número 563, ciudad de México, en Elisa Vargas Lugo, *et. al.*, *Op. cit.*, p.95.

En abril de 1698 este pintor se encontraba nuevamente formando parte de las autoridades del gremio, en esta ocasión era veedor, y en 1706 fue nombrado alcalde de la pintura y a su lado Juan Correa fungió como veedor.²¹¹ No se sabe cuando muere Antonio de Arellano pero todavía en 1708 realiza al lado de Juan Correa un avalúo por las pinturas que habían quedado por muerte del capitán José de Olmedo y Luján.²¹²

1691 es la fecha más temprana que se tiene en las noticias sobre Manuel de Arellano. En ese Manuel participa en un proceso inquisitorial que se sigue por la ejecución de una serie de pinturas lascivas.²¹³ En las declaraciones que Manuel hace a los inquisidores dijo ser natural y vecino de la ciudad de México, no estar casado, ser pintor y tener veintiocho años de edad, este último dato es *importantísimo por que nos permite pensar en 1663 como año de nacimiento del pintor.*²¹⁴ En 1692 su padre, Antonio de Arellano, lo menciona en su testamento; por otro lado Manuel Toussaint dice que en ese mismo año se encontraba haciendo el avalúo de las pinturas de una señora llamada Felipa Guerrero.²¹⁵

Manuel de Arellano hizo testamento el 13 de noviembre de 1722, además de indicar que fue hijo de Antonio de Arellano y Magdalena Vázquez de Urbina, señala que se mantuvo soltero y no tuvo hijos legítimos ni naturales. Nombró como heredero único y universal a Calletano Joseph Losano "a quien he criado en mi casa y compañía enseñándole el oficio de pintor queriéndole como hijo y él obedeciéndome como a padre, ayudándome siempre con su trabajo cuidado y vigilancia a ganar las comidas".²¹⁶ El pintor murió por esos días. Nombró como albaceas a Jacinto de Estrada y al pintor Juan Rodríguez Juárez, a los que les pedía que vendieran doce láminas enmarcadas, con el tema de

²¹¹ AGNot, "Testimonio de examen de maestro de pintor de Alfonso Alvarez de Urrutia. 22 de abril de 1698.", Joseph de Anaya y Bonillo, notario número 13 ciudad de México; AGNot, "Elección de alcaldes y veedores del gremio de pintores y doradores para el año de 1706. 23 de enero de 1706", Joseph de Anaya y Bonillo, notario número 13, ciudad de México, ambos en Elisa Vargas Lugo, *et. al., Op. cit.*, p.102 y 136 respectivamente.

²¹² AGN, Ramo tierras, vol .3 322, f.70, *apud.* Rosa María Uribe, *Op. cit.*, p. 243, quien agrega que el documento fue localizado por la maestra Raquel Pineda.

²¹³ Gustavo Curiel, "Ovidio censurado...", el artículo se basa en documentación encontrada en el Archivo General de la Nación en el ramo *Inquisición*, vol. 520, exp. 196, fs. 310v-311r y vol. 526, exp. 25, fs.574r-591v.

²¹⁴ *Ibid.*, p.283, vale la pena destacar que en esa documentación a Manuel se le menciona como oficial de pintor.

²¹⁵ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p.145.

²¹⁶ "Testamento de Manuel de Arellano" f. 339r.

la Pasión, para que con el importe se levantaran, en un terreno que tenía en el barrio de San Juan de la Penitencia, unos cuartos y que el dinero de la venta de estos últimos se destinara al aceite de lámparas para la imagen de Nuestra Señora del Socorro (a la cofradía de esta imagen pertenecían los miembros del gremio de pintores y doradores), que se localizaba en la iglesia de San Juan de la Penitencia.²¹⁷ Todo se realizó como lo dispuso el pintor, el encargado de la venta del sitio fue su colega José de Ibarra en el año de 1733, pues en ese año él era el mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro.²¹⁸

Existen otros documentos sobre la actividad del pintor Manuel de Arellano. Uno es un contrato de obra para la iglesia de San Agustín en Mezitlán, del año de 1718, en el que se compromete a entregar en cinco meses un colateral, cuya traza había sido entregada ya por el artista; del documento parece desprenderse que el diseño del retablo de esa iglesia fue de Arellano y que él era el encargado de coordinar la ejecución de esa obra en la que debieron participar, más artistas.²¹⁹ En 1721 es requerido nuevamente para realizar otro colateral en la misma iglesia.²²⁰ En el Museo de la Basílica de Guadalupe se conserva un exvoto, pintado cerca de 1700, firmado por Manuel de Arellano.

Sobre el "Mudo Arellano" me permito citar lo que dice Rosa María Uribe "alguno de estos pintores, firmó como el 'Mudo Arellano', dos cuadros para la serie mariana que pintó Correa sobre la vida de la Virgen y que se conservan en Antequera, España, y que así están firmados igualmente tres cuadros con temas de la Pasión de Cristo en Jilotepec, Estado de México [...] Posiblemente el 'Mudo' fue Antonio de Arellano, que alternaba casi siempre con Juan Correa en los puestos de veedor y

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Rosa María Uribe, *Op. cit.*, p.243-244.

²¹⁹ AGNot, "Escritura de obligación de obra, 11 de julio de 1718", Diego Díaz de Rivera, notario NÚMERO 198, año de 1718, libro 1287.

²²⁰ AGNot, "Escritura de obligación de obra. 23 de mayo de 1721", Juan Díaz de Rivera, notario NÚMERO 199, año de 1721, libro 1327.

alcalde en el arte de la pintura, y apreciador de avalúos; tal vez esta cercanía entre ambos pintores hizo que Correa solicitara de Arellano que le completara la serie que pintó en España.²²¹

Aquí me interesa fijar cual de estos artistas fue el autor de la *Vista de la Villa de Guadalupe el 30 de abril de 1709* y de la *Vista de la Plaza Mayor en la Navidad de 1720*. Yo no tengo duda de que la *Vista de la Plaza...* fue realizada por Manuel de Arellano, únicamente dos años antes de que falleciera. Esa obra no puede ser de Antonio porque aun cuando no se sabe cuando murió, el año de 1720 me parece una fecha muy tardía para encontrarlo activo; yo pienso que este pintor debió morir en los últimos años de la primera década del siglo. La *Vista de la Villa de Guadalupe...* presenta un poco más de problema para fijar su autor. La obra recrea un día de 1709 y es muy posible que durante ese mismo año se haya pintado esa obra. El último documento que poseemos para la vida de Antonio es de 1708, pero tal vez un año después aun se encontraba activo. Sin embargo me parece más probable que esa pintura haya sido realizada por Manuel, al que le conocemos otra vista de ese tipo. Creo que aquí debo señalar que las firmas de ambas obras son similares entre sí, pues sólo dicen Arellano y usan una letra inclinada hacia la derecha, en la vista de la Villa la inclinación es mucha pero esto lo debemos atribuir a que la firma sigue el contorno de la rueda en que está colocada. Sin embargo el estilo difiere entre ambas pinturas, pues en la vista de la Villa de Guadalupe el pintor utiliza un estilo más cercano al utilizado por los pintores de finales del siglo XVII como Villalpando y Juan Correa, cercanos a Antonio de Arellano, en el que las figuras se componen a base de color y en el que el dibujo preciso escasea; por el contrario en la vista de la plaza el dibujo es mucho más exacto. Mi opinión al respecto es que por los años de 1709 Manuel de Arellano manejaba un estilo muy cercano al de su padre y al de los contemporáneos de éste, y que once años después el artista ha modificado ese estilo.

Estos cuadros de los que he hablado no son las únicas ocasiones en que la firma de Arellano aparece en obras de carácter laico. Existe el caso de dos cuadros de castas muy raros; primeramente son los mas tempranos de que se tiene noticia, además no tienen la estructura normal de los cuadros

²²¹ Rosa María Uribe, *Op. cit.*, p. 244 y 248.

de este tipo. Uno de estos cuadros presenta a una sola persona que representa a la casta, en el otro está una persona adulta y un niño, pero no los dos padres de distintas razas y sus hijos. Lo más curioso de estas pinturas sea, tal vez, lo que dicen en la inscripción : "Diceño de Mulata yja de negra y español en la Ciudad de México. Cabeza de la América a 22 del mes de Agosto de 17011 Años." y "Diceño de Mulato yjo de negra y español en la Ciudad de México. Cabeza de la América. A 22 del mes de Agosto de 17011 Años"²²² ¿Por qué habría de ser resaltada una fecha tan precisa en estos cuadros? No lo puedo decir aun, pero hay que recordar que tanto la *Vista de la Villa de Guadalupe...* como la *Vista de la Plaza Mayor...* de este autor se refieren a días muy específicos de la época virreinal.

¿Quién o quienes patrocinaron estas obras? La *Vista de la Villa de Guadalupe...* no presenta dudas, su dueño fue un virrey. Este cuadro hasta fechas muy recientes perteneció a las colecciones de la familia de los duques de Alburquerque, quienes aun en este siglo la conservaban en su casa de Madrid.²²³ Son dos los duques de Alburquerque que fueron virreyes, el dueño de esta obra fue el segundo, es decir el X Duque de Alburquerque, que gobernó la Nueva España entre abril de 1702 y noviembre de 1710. Durante su periodo fue erigida la nueva sede de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Es probable que incluso sea un retrato de este virrey la figura que en primer plano aparece, en un majestuoso carruaje, en la esquina inferior izquierda del cuadro. La fecha de la pintura coincide con el periodo en que gobernó el duque de Alburquerque.

El caso de la *Vista de la Plaza Mayor de México en la Navidad de 1720* es muy distinto. Su procedencia es prácticamente desconocida, sabemos que perteneció a alguna colección inglesa pero no a cual. Es probable que haya sido llevada a España por algún funcionario de la corona y después vendida ahí a algún viajero inglés, en momentos cercanos a la época de la obra o mucho tiempo después, pero todo esto no pasa de ser absoluta especulación.

²²² *Ibid.* p.263 y 264.

²²³ Genaro Estrada, *Op. cit.* p. 26.

La Vista de la Plaza Mayor de México del Museo Nacional de Historia

Siguiendo el criterio cronológico debo escribir ahora sobre la *Vista de la Plaza Mayor de México* del Museo Nacional de Historia. Lo que sabemos de su procedencia es que perteneció a las colecciones del señor Ramón Alcázar, las cuales fueron donadas por tal hombre al museo. No sabemos quienes hayan sido sus dueños anteriores ni por cuales medios haya llegado a las manos de ese señor. Es posible que la pintura haya sido encargada por el virrey que aparece desfilando en el lienzo, probablemente el marqués de Croix, por más de que no hay verdadera evidencia de ello. Del mismo modo, también el autor nos es desconocido, pero cabe pensar que fue con el tiempo que la firma que pudo ostentar desapareció, como sugiere Manuel Toussaint.²²⁴ Yo pienso que esta pintura fue hecha por un pintor menos experimentado que los que hasta ahora hemos visto, la forma de plantear la perspectiva es mucho más ingenua aquí que en otros cuadros. Por la misma razón me parece difícil que haya sido una obra para el virrey, pues estos funcionarios solían rodearse de los mejores o más afamados artistas de la tierra. En este caso creo que estamos frente a un pintor de carácter "popular".

Juan Patricio Morlete Ruiz y las colecciones de pintura del virrey Antonio María de Bucareli

Ahora toca el turno a las dos vistas de la Plaza del Volador y una de la Plaza Mayor, pintadas por el pintor Juan Patricio Morlete Ruiz. Las obras son de 1772 y probablemente se traten de las últimas pinturas del artista. Morlete Ruiz hizo testamento en 1772 y al momento no se conocen obras suyas que vayan más allá de ese año, por lo que es probable que muriera en esas fechas.²²⁵ Juan Patricio Morlete Ruiz fue originario de San Miguel de Allende, antes el Grande, Guanajuato; sus padres fueron Nicolás de Morlete y Manuela Ruiz quienes lo bautizaron el 13 de septiembre de 1713.²²⁶ Sin embargo el pintor dice tener en 1753 treinta y ocho años, con lo que daría una fecha de

²²⁴ Manuel Toussaint, *Op. cit.* p.197.

²²⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*

²²⁶ *Ibid.*

nacimiento posterior, es decir 1715,²²⁷ pero es probable que la declaración del pintor sobre su edad haya estado equivocada.

Existe un poco de confusión sobre el origen étnico de este autor, en la partida de casamiento de sus padres la madre figura como india y el padre como español, pero en la partida de bautismo de Juan Patricio todos aparecen como mestizos, y en 1753 cuando ya vive en la ciudad de México es empadronado como español, cosa bastante frecuente entre los mestizos.²²⁸ Para complicar un poco el asunto hay quien sugiere que el origen de al menos una parte de la familia de Morlete no era español sino irlandés, pues este apellido no es español y puede ser el resultado de alguna castellanización, y el propio nombre de Juan Patricio puede estar relacionado con ese origen, pues es el nombre del santo patrón de los irlandeses, pero no se conoce documento que apoye esta hipótesis.²²⁹

Fue en el año de 1729 cuando Juan Patricio se trasladó a la capital de la Nueva España con escasos dieciséis años de edad o aun menos.²³⁰ En la ciudad de México contrajo matrimonio con Josefa Careaga en el año de 1733, y como dato importante hay que resaltar que la ceremonia se realizó en la casa de su maestro el pintor Joseph de Ibarra, que en ese año tenía a su cargo el puesto de mayordomo de la hermandad de Nuestra Señora del Socorro.²³¹

En el año de 1753, según su propia declaración, Morlete contaba ya con treinta y ocho años de edad y estaba casado con María Careaga, con quien había procreado abundante descendencia; sus hijos varones eran Juan de diez y ocho años, Juan de seis y Francisco de dos, sus hijas eran cinco, todas se llamaban María y sus edades eran de once, diez, nueve, ocho y dos meses. Gracias al mismo documento se sabe que en ese año su habitación estaba en el centro de la Alcaicería.²³² Manuel Toussaint señala que tal vez su hijo mayor sea un Juan Patricio Morlete, doctor, que murió en

²²⁷ Manuel Toussaint, *Op. cit.* p.167.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ La hipótesis es original de Jaime Morera, el maestro Rogelio Ruiz Gomar me la comunicó a mi de forma personal.

²³⁰ Hoja de sala de la exposición *Morlete*, San Miguel de Allende, Guanajuato, Fomento Cultural Banamex, 1998.

²³¹ Guillermo Tovar de Teresa *Op. cit.*; María Teresa Uribe *Op. cit.* p.243.

1774, y que su segundo hijo puede haber sido un José Morlete quien firmó un "Retrato de la Segunda Condesa de Regla", obra fechada en 1775 y copiada en 1789.²³³

Morlete Ruiz fue de los mejores pintores novohispanos del siglo XVIII y se relacionó con los otros grandes maestros de su tiempo como Miguel Cabrera o Joseph de Ibarra. Morlete Ruiz participó en la inspección que se hizo al lienzo de la Virgen de Guadalupe en 1751, para la cual se habían reunido "los pintores más famosos que existían en México, a fin de que examinasen sin cristal la imagen".²³⁴ Los pintores que analizaron la pintura junto a Morlete Ruiz fueron: Miguel Cabrera, José de Ibarra, Francisco Antonio Vallejo, don José de Alcívar y José Ventura Arnáez.²³⁵ En 1753 Juan Patricio Morlete Ruiz participa en la fundación de una Academia de pintura, en la cual participan, entre otros, Miguel Cabrera, Antonio Vallejo y José de Alcívar.²³⁶

Morlete Ruiz se distingue por la utilización de un dibujo preciso en sus pinturas y, al menos en los casos de sus vistas de plazas, por seguir de cerca las reglas de la perspectiva. En la hoja de sala de la exposición que respecto a Morlete montó Fomento Cultural Banamex se destaca, como algo distintivo de este artista, que junto al bagaje propio de todo pintor novohispano utilizara modelos franceses "especialmente de Le Brun (para la realización de sus dos series de cuadros con escenas de la vida de Alejandro el Grande) y de Vernet".²³⁷ Me parece que la utilización de estos modelos franceses no lo alejan de la pintura novohispana, al igual que todos los pintores de la Nueva España Morlete utiliza con frecuencia los grabados europeos como fuentes para sus creaciones y la utilización de modelos específicamente franceses para algunas obras, no siempre dependía de él. Por ejemplo en el caso de las vistas de puertos franceses en las que copia las obras de Vernet, reproducidas en grabado por Cochin y Le Bas, es posible que Morlete cumpliera los deseos de su

²³³ El documento de donde se obtienen estos datos fue editado en Salvador Cruz, "Algunos pintores y escultores de la ciudad en el siglo XVIII (según padrones del sagrario metropolitano)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1964, vol. IX, número 33.

²³⁴ Manuel Toussaint, *Op. cit.* p.167-168.

²³⁵ *Ibid.*, p.161.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 161-162.

²³⁸ Fomento Cultural Banamex, *Morlete*.

patrocinador, esas pinturas mandadas a hacer para el rey de Francia habían sido muy exitosas en ese país.

En la Nueva España la pintura de historia era menos común que en Europa, por lo que es más fácil que un autor que debía realizar una obra de este tipo buscara entre los grabados de obras europeas los modelos para ejecutar sus propias versiones de temas de la historia universal. Pero para realizar vistas de plazas Morlete sí contaba con antecedentes en las tierras americanas, las obras de Arellano y de Villalpando, entre otras, ya habían sido realizadas y aunque quizá él no conociera específicamente estas obras, es seguro que debió conocer otras del mismo tipo entre las colecciones de pintura de novohispanos que algunas veces habrá observado. Sin embargo creo que sí existen puntuales diferencias entre las obras de Morlete y todas las otras vistas de plazas que en este trabajo se analizan y es que Morlete, en mi opinión, hace mayor énfasis en la arquitectura del que habían hecho los pintores anteriores a él, los edificios están dibujados con precisión y destacan más por que sus plazas no están demasiado llenas de gente, aunque ésta no es poca. Creo además que las vistas de Morlete respetan más la perspectiva geométrica.

En la misma hoja de sala que he utilizado se dice que al mismo tiempo que pintura devocional Morlete buscaba un "lenguaje plástico innovador" y este se expresaba algunas veces en la "importancia que la arquitectura desempeña como elemento compositivo", creo que esa búsqueda de Morlete se resolvió al final de sus días en la utilización de la arquitectura como personajes tan importantes como las figuras humanas. Como puede verse tenemos en este pintor nuevamente a un artista que a la vez que ejecutó pintura religiosa sus obras de tema laicos fueron también varias.

Las pinturas de Morlete que se analizan en esta tesis son, de todo el conjunto, las que más información presentan a su alrededor. Primeramente cabe recordar que estas obras pertenecieron a una serie de pinturas de vistas. Ya he mencionado en otros capítulos de esta tesis que el dueño de estas obras fue Antonio María de Bucareli, virrey de la Nueva España.

Las obras fueron localizadas en Malta por Oscar Reyes Retana, quien sugirió dos hipótesis sobre como llegaron las obras de Morlete a ese lugar, en un artículo que escribió para los *Anales del*

Instituto de Investigaciones Estéticas dice lo siguiente: "Hasta ahora no he podido precisar el camino por el que llegaron las obras de Morlete a Malta, pero, en razón de que a fines del siglo XVIII el gobierno de la isla estaba en manos de la Orden de San Juan, se puede suponer que uno de los grandes maestros de la orden, de origen español o francés, las haya llevado a La Valeta y de esta manera se habrían integrado al patrimonio de la orden y más adelante de la República de Malta. Otra suposición válida consiste en pensar en una donación del virrey Bucareli, baillío de la Orden de San Juan y sucesor de Croix en el virreinato de la Nueva España [...] Esta última suposición es la más razonable. Antonio María de Bucareli y Ursúa firmó todos sus actos anteponiendo a su nombre las expresiones 'frey' y 'baillío', que corresponden a su carácter de miembro de la orden y a las responsabilidades que dentro de su organización tuvo."²³⁸ Hoy podemos probar que la acertada fue la segunda de esas hipótesis por que efectivamente a la muerte de Bucareli la Orden de San Juan en Malta recibió parte de los bienes que dejó este virrey, lo que sabemos por un conjunto de documentos localizados en el Archivo General de la Nación de México.²³⁹

A pesar de que las obras de Morlete las hemos localizado en los inventarios de los bienes del virrey Bucareli no es totalmente seguro que haya sido este hombre el que mando realizar dichas obras. Las pinturas de la serie a la que pertenecen las vistas de plazas están firmadas entre 1769 y 1772, y conviene recordar que en 1769 era Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, el virrey y que Bucareli no accedió a ese puesto sino hasta 1771. Es posible que el marqués de Croix haya encargado la realización de dicha serie para el Palacio Virreinal, y al momento de salir del reino rumbo a España las haya dejado como parte del ajuar del Palacio. Otra posibilidad es que una tercera persona o institución haya encargado a Morlete la serie, para que el Palacio Virreinal estuviera decorado con pintura semejante a la existente en los palacios franceses; de tal suerte que la serie habría sido encargada en tiempos del virrey de Croix y terminada durante los primeros años del

²³⁸ Oscar Reyes Retana, *Op. cit.* p.117.

²³⁹ AGN, "Cuadrenos de autos, que contiene los inventarios, reconocimientos, y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte del Exmo. S. Bo. Frey D. Antonio María de Bucareli y Ursúa... 1779", Intestados, vol. 80, 1ª y 2ª parte, exp. 5, fs.421-285.

gobierno de Bucareli, por lo que el regalo habría sido para éste en su calidad de virrey. Lo único verdaderamente seguro es que las obras estaban destinadas a la figura más importante de la sociedad colonial: el virrey.

Aun cuando no sea Bucareli el patrocinador directo de la serie de vistas en las que se incluyen las de plazas novohispanas, me parece interesante revisar el contenido de los inventarios de sus bienes, como ejemplo de los intereses artísticos de los virreyes de su tiempo y en general de la alta sociedad española y colonial.

Los inventarios de los bienes de Antonio María de Bucareli y Ursúa son muy amplios y muy ricos, tanto por la variedad de los objetos como por los precios de los mismos. La colección de obra gráfica contaba con láminas, lienzos y estampas, repartidas por las diferentes estancias como oratorio, gabinete, recámara, etc. A continuación presento las partidas de dichos inventarios que me parecen destacables en relación al tema de la pintura de vistas de ciudades, así como a la pintura de temas laicos y su difusión entre las elites.

"Ytt. dos cuadritos de mapas el uno de la Guerra de Ytalia, y el otro del Valle de México en marcos de madera fina, y sus vidrios finos, en ocho pesos cada uno, los dos en 16p

Ytt. un pianesito de la Villa y Santuario de Nra. S^a de Guadalupe de media vara de ancho, y tersia de alto con marco gateado, y su vidrio en cinco pesos

Ytt. un caxon con doce cuadros de figuras chinas a modo de paisés, dorados sobre fondo de maque negro que así mismo expreso dho. Dn. Juan López haberle dicho su Exa. se diesen a el Sr. Don Melchor de Paramas. Todos en cuarenta y ocho pesos.

[Al margen izquierdo] Paysajes y otras pinturas Ytt. trece Paisés de media vara de ancho con marcos de madera pintados de verde y perfiles dorados, de varias fábulas, los que así mismo expresó dicho Dn. Juan López pertenecen al Sr. Dn Melchor de Paramas.

Ytt. quatro Paisés de china con su vidrio, y marco de madera de poco mas de dos tersias de ancho, que estaban dentro de una papelera a seis pesos cada uno, todas en veinticuatro pesos.

Ytt. quatro dichos que estaban en la misma papelera más chicos a quatro ps. cada uno, todos en diesyseis ps.

Ytt. ocho Mapas en lienzo con marcos dorados a seis pesos cada uno, todos en quarenta y ocho pesos.

Ytt. dos liensesitos de menos de vara de largo y más de media de ancho con sus marcos de media caña dorada de pinturas de chistes, a ocho pesos cada uno, los dos en 16ps.

Ytt. dos dichos de tres quartas de alto y media vara de ancho con sus marcos de media caña de madera dorados; el uno del Ahuehuete de Atlixco y el otro de Historia, a ocho pesos cada uno los dos en diesyseis ps.

Ytt. un lienzo de enrollar con un Árbol de Oaxaca en dos pesos.

Ytt. seis paises en que están las Castas de Yndios de vara de ancho, y tres quartas de alto con sus marcos de madera pintados de verde en lienzo de Cotense a doce pesos cada uno, todos en setenta y dos pesos....

Ytt. quatro Mapas o Planos Geográficos, el uno de México, el otro de la planta del Real Palacio, u vista de la Plasa maior, con marco negro y vidrio Romano, otro de la Ciudad de la Habana, y sus circunferencias, y el otro del camino de Veracruz para México por Orizaba y Xalapa, a los que no se les puso precio por la nota que se pondrá en la última partida de lo estipulado.

Ytt. un Plan de Reximientos casi cuadrado de menos de vara con su vidrio Romano y marcos de Sangualica.

Ytt. quatro Planos en perspectiva casi cuadrados de menos de vara con marcos de Sangualica, y filete de ébano, y vidrios castellanos, los dos del Navío de la Santísima Trinidad, el otro un cañón, y el otro un mortero.

Ytt. un Mapa de México con su marco de madera de Sangualica de vara en cuadro con su vidrio Romano....

[Al margen izquierdo] Don José Alzibar Pintor Ytt. un juego de dies y siete lienzos con marcos dorados con dos varas de largo, pintados en ellos los puertos de mar y en dos de ellos la Plaza mayor de Mexico y Plasuela del Volador, todos en un mil setesientos pesos."²⁴⁰

Como puede verse en esta relación de pinturas de Bucareli, las vistas de la Plaza Mayor de México y la Plaza del Volador no son extrañas, ya que estaban dentro de una colección en la que las pinturas de tema laico son comunes, como lo demuestran esas pinturas de árboles, esa serie de castas, las pinturas de chistes, las pinturas de historia (como la de la "guerra de Italia"), los paisajes, etc. Me parece significativo que la colección de Bucareli tuviera, además de vistas de plazas novohispanas, una pintura del árbol de Atlixco y una del árbol de Oaxaca, evidentes temas criollos que seguro querían exaltar la riqueza natural de las tierras mexicanas, y, también, una de esas series de castas que mostraban, al igual que las pinturas de plazas, más que una realidad de la sociedad urbana americana, un "querer ser" de la sociedad criolla.²⁴¹

Los casos de *Puestos frente al mercado del Parián* y *Puesto de Mercado*

Son dos las pinturas de las que falta hablar, y muy lamentablemente de ninguna se conoce el pintor o el mecenas, por lo que es mínimo lo que se puede decir. La primera es una imagen de *Puestos frente al mercado del Parián*, que tal como en otros casos, la pieza formaba parte de una colección privada española, pero el catálogo de subastas de la casa Christie's no menciona el nombre del propietario.²⁴² En esa misma fuente la pintura es atribuida a Cristóbal de Villalpando pero los especialistas que realizaron el reciente catálogo sobre ese pintor consideraron que no es así, y no la incluyeron en dicha obra.²⁴³

La otra obra es el *Puesto de Mercado* del Museo Nacional de Historia. Esta pintura debió ser producto de la mano de un gran pintor de la Nueva España, la factura de sus telas, la delicadeza y

²⁴⁰ *Ibid.*, fs. 32-56..

²⁴¹ Es Elena Isabel Estrada de Gerlero quien señala esa intención en la pintura de castas de mostrar un "querer ser"; en el siguiente capítulo retomo en parte a estas ideas de la autora para explicar las vistas de plazas. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La Reforma Borbónica y las pinturas de castas novohispanas", *El Arte y la Vida Cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p.222.

²⁴² *Christie's*, *Op. cit.* p.24.

²⁴³ Juana Gutierrez Haces, *Op. cit.*

precisión con que fueron hechas las frutas y demás comestibles, así como la buena hechura de los cristales delatan un pincel bien instruido. Antes de estar en el Museo Nacional de Historia perteneció a las colecciones del Museo Etnográfico de Berlín.

He llegado a pensar que puede tratarse de una obra de Miguel Cabrera, sin embargo esa aseveración debe tomarse con muchas reservas. La calidad de las figuras, la mano regordeta de la niña y la enorme similitud entre las frutas de este puesto y las que aparecen en la serie de castas realizada por Cabrera, en la que por cierto las figuras aparecen también de medio cuerpo como en este caso, me llevan a pensar en dicha posibilidad. Pero los niños de frente abultada, como el que aparece en el extremo derecho del cuadro, los encontramos no sólo en la obra de Cabrera sino también en la de otros pintores de la época como José de Ibarra. La forma de los ojos en la pintura que me ocupa también me recuerdan a retrato de José de Ibarra. Empero 1766, que parece ser la fecha del cuadro, es un año muy tardío para producción de Ibarra, quién murió diez años antes. Nada seguro puede decirse aún sobre la paternidad de esta singular pintura, pero me parece que su autor debió pertenecer al círculo del afamado oaxaqueño.

Cap. IV

Conclusiones

Las plazas han sido siempre lugares paradigmáticos de lo público y por tanto el espacio que mejor puede representar a una sociedad que como la novohispana privilegia lo público a lo privado. Según María del Carmen León Cazares la plaza "sin importar su situación dentro del conjunto urbano, es siempre su corazón y su cerebro, sitio central por excelencia, punto de intersección, de equilibrio, de reunión, de fuerza, lugar de donde parten o en donde convergen todas las motivaciones de la sociedad, espacio donde afloran sus deseos, alegrías, angustias y temores, que a su vez es espejo donde se reflejan los vicios y virtudes de la civilización que la construyó."²⁴⁴ Me parece que por esa cualidad reflejante las plazas de la ciudad de México fueron el lugar elegido por pintores y patronos novohispanos para mostrar, al resto del mundo, la sociedad de la Nueva España.

Pero a pesar de lo tentadoras que pueden ser esas pinturas como fuentes para el conocimiento de la sociedad novohispana, no pueden ser consideradas con extrema confianza. Las vistas de plazas que aquí se han estudiado, al igual que otras obras de tipo "costumbrista" realizadas en época colonial, como los cuadros de castas, parecen ilustrar cómo era la sociedad que las realizó, sin embargo ninguna de ellas puede considerarse una imagen fidedigna. Elena Isabel Estrada de Gerlero postula, con relación a los cuadros de castas que: "su mensaje está parcialmente teñido de un 'querer ser' y no precisamente del 'ser' de esa realidad americana. Dicho 'querer ser' parece corresponder, más bien, a una intención moralista o idealista, que los pintores novohispanos y sus patronos deseaban difundir acerca de la enormemente compleja sociedad urbana de la época."²⁴⁵ En las vistas de plazas sucede algo similar; en ellas se muestra la prosperidad material de la colonia con la belleza de sus edificios, su riqueza natural con la prodigalidad y exuberancia de sus productos y su

²⁴⁴ María del Carmen León Cazares, *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la Vida Cotidiana de sus Habitantes. Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C. 1982 (Serie Estudios,5) p.7.

complejidad étnica, pero no sus deficiencias. En el mismo sentido se presentan algunas crónicas contemporáneas a las pinturas que son muy útiles para la descripción de las mismas. No existe una verdadera relación entre texto e imagen, es decir no es que la pintura esté ilustrando un texto o que éste relate exactamente lo que en las pinturas aparece. Creo, más bien, que textos y pinturas muestran coincidencias debidas a la existencia, en el ambiente novohispano, de una necesidad por destacar las mismas cosas. Existía un anhelo criollo por crearse una identidad a través de su identificación con una historia y un espacio propios, a los que exaltan, lo que derivó en un ambiente propicio para la construcción de esas vistas y de esas crónicas.

De las crónicas que emplee para la descripción de las pinturas las que podemos considerar más claramente de espíritu criollo son tres. La *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza* de Juan Manuel de San Vicente, quien a pesar de ser peninsular hace evidente en su crónica lo empapado que estaba del sentimiento criollo. La *Breve compendiosa narracion de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional* de Juan de Viera, una crónica que presenta amplias coincidencias con las vistas de plazas. Esta obra no sólo es una minuciosa descripción de la ciudad, sino que cada una de sus páginas proporciona una imagen tan vívida de la misma que, al igual que las vistas, permite que el lector, escuche y se sienta en la ciudad de México del siglo XVIII. Juan de Viera, quien era un criollo, nacido en la ciudad de Puebla hacia 1720, escribió en el prólogo a su obra los motivos que le impulsaron a escribirla: "a persuasivas instancias de algunos amigos europeos, a quienes no les preocupa la ciega pasión del espíritu nacional, deseosos de hacer sabedores en su Patria las grandezas de esta Corte, si no ignoradas por allá, a lo menos no creídas". Es posible que esos amigos europeos que solicitaban a Viera la escritura de su crónica no hayan sido reales, pero estas frases del cronista demuestran lo tangible de una curiosidad europea y el deseo del hombre novohispano por mostrar, orgulloso su mundo. Por último otra de estas crónicas es *El Carmelo Regocijado* de fray Antonio de la Anunciación. Esta obra sólo la

²⁴⁵ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Op. cit.*, p. 222.

conozco parcialmente pues es un manuscrito inédito citado por Manuel Romero de Terreros en su libro *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. Aunque son pocos los párrafos que de ella cita Romero de Terreros, nos permiten apreciarla como una obra de fuerte carácter criollo.

A través de los cuestionarios para las Relaciones Geográficas de Indias se pueden conocer lo que a España le interesaba saber sobre América. En esos cuestionarios el interés por la fauna, flora, indumentaria, ocupaciones, vicios y virtudes de la población, así como por la factura de sus ciudades es notorio.²⁴⁶ Por ejemplo un cuestionario realizado en Madrid hacia 1730 solicita la descripción urbanística con calles y edificios, cuantas plazas y calles tienen las ciudades y como era la población de las mismas y en 1765 la Real Academia de la Historia de Madrid redacta un cuestionario en el que solicita no sólo la descripción geográfica de los virreinos sino también la descripción pormenorizada de sus capitales.²⁴⁷ Ante esa curiosidad los criollos mostraron con frecuencia una imagen no real de sus ciudades.

Pero la imagen que presentan la crónica de Viera y otras de su tipo, así como las vistas de plazas, contrasta ampliamente con lo que describen para la Nueva España otros textos redactados en el siglo XVIII. Uno de ellos es el *Discurso sobre la policía de México*, probablemente de don Baltasar Ladrón de Guevara quien fue un funcionario ilustrado del gobierno español en la Nueva España del siglo XVIII.²⁴⁸ Por ejemplo este texto, de alrededor de 1788, dice sobre las acequias lo siguiente: "Omítese insistir demasiado en lo que ofenden también la salud las acequias inmundas como lo están casi de continuo y aun con mayor extrañeza, por su situación y publicidad, la de Palacio, en que ninguna canoa debería arrojar a la agua de ella las hojas o desperdicios según ejecutan francamente en la actualidad."²⁴⁹ Mientras que por su parte las vistas de plazas nos proporcionan imágenes bien distintas del mismo espacio, y los cronistas como Viera o San Vicente no mencionan la suciedad de la

²⁴⁶ Francisco de Solano ed., *Cuestionarios para la Formación de las Relaciones Geográficas de Indias, Siglos XVI-XIX*, preparación de los textos de Solano y Pilar Ponce, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia de América, 1988.

²⁴⁷ "Interrogatorio para adquirir una exacta noticia de todas las ciudades, villas y lugares de los reinos e islas de América, Madrid 1730" p.120; "Apuntamiento de las noticias que habrán de pedirse a los virreyes, presidentes y gobernadores de Nueva España, Peru,.....1765." p.162-164, *Ibid*.

²⁴⁸ Sonia Lombaro de Ruiz, *Antología de textos...*

²⁴⁹ *Ibid*, p.29.

vía fluvial sino sólo enfatizan la gran cantidad y belleza de canoas con mercancías que por ella transitan.

Por otra lado la vagancia y la delincuencia eran enfermedades padecidas por la ciudad que sí aparecen en las vistas de plazas. En tres de las vistas se presentan momentos violentos uno en las vistas de la Plaza del Volador en las que se observa una pelea, otro en la vista anónima del Castillo de Chapultepec en la que se identifica también claramente una escena criminal, en ella una mujer tiene sujeto por los cabellos a un tipo que intentó robarla por lo que varios hombres sacan sus armas mientras que otro sujeto intenta huir, también en la vista nocturna de la Plaza Mayor de Arellano aparece, en el lado norte de la plaza, una "pendencia", este caso es curioso pues en la imagen mucha gente se desplaza hacia el lugar en el que se desarrolla el evento y el pintor lo menciona en la cartela; pero a pesar de ésta aparente atención que se pone en el hecho visualmente no es importante pues se desarrolla en la zona más oscura del cuadro y el artista enfatiza más los puestos de la plaza, que son los que atraen la visión del espectador. Me parece que aunque aparezca la violencia en las vistas de plazas, la delincuencia no es verdaderamente destacada en ellas y aparece casi únicamente como detalle pintoresco.

En resumen, las vistas de plazas novohispanas, al igual que las pinturas de castas, y algunas crónicas, son, por un lado, una respuesta a la curiosidad del mundo europeo que desea conocer la vida en un Nuevo Mundo, que difícilmente imagina, y, al mismo tiempo, la respuesta a un interés de los criollos, de mostrar ese mundo al cual pertenecían, aunque lo haga de forma idealizada. La idealización del entorno urbano y sus manifestaciones plásticas formaron parte del mismo fenómeno criollo que exaltó a hombres y mujeres que vivieron en Nueva España y se distinguieron por sus virtudes cristianas, que veneró las imágenes milagrosas que a montones se habían aparecido en esta tierra, y que intentó hacerse de un pasado propio integrando el mundo prehispánico al curso de la historia universal. Las vistas de plazas fueron entonces realizadas para un público foráneo, aun cuando algunas de ellas hayan pertenecido a colecciones novohispanas, como es el caso de las obras de Morlete.

A lo largo de esta tesis he mencionado en repetidas ocasiones que lo más singular de las vistas de plazas novohispanas, es la presencia de una gran cantidad de personas, que a veces llega hasta los miles, que en ella se han reunido, de lo que se desprende que es evidente que los artistas trataron de enfatizar a la población de la ciudad de México; ahora quiero proponer una posible explicación a ese fenómeno.

En el libro *Envisioning the City, Six Studies in Urban Cartography*, uno de los estudios está dedicado a las imágenes de ciudades españolas de los siglos XVI y XVII, su autor es Richard L. Kagan y su título "*Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth- Century Spain*".²⁵⁰ El autor propone, con base en un texto español del siglo VII, la existencia de dos maneras de concebir una ciudad, por un lado la ciudad como comunidad o *civitas* y por otro como un conjunto arquitectónico o urbe.²⁵¹ La *civita* existe a partir de los ciudadanos que le proporcionan su nombre y su carácter, y la urbe a partir de los edificios.

Correspondientes a estas dos definiciones de ciudad existían también dos modos de representarla, por una parte las "vistas corográficas" que representan a las ciudades con los mayores detalles que les es posible, según los medios técnicos a su alcance dependiendo la época en que se realicen. Este tipo de vistas tratan de proporcionar el parecido más verídico del lugar y se concentran en la ciudad como urbe, con mucha frecuencia son el trabajo de cartógrafos e ingenieros.²⁵² El otro modo de representación son las "vistas comunicéntricas". Éstas están más cercanas al concepto de ciudad como comunidad, presentan una imagen ideal de la ciudad y repetidamente tienen una carga metafórica. Las vistas comunicéntricas con frecuencia están ligadas a cultos religiosos locales y a la conmemoración de eventos históricos de importancia también local. En muchas ocasiones estas vistas no empobrecen la representación de la urbe arquitectónica, pero en ellas la urbe pasa a un segundo plano y la comunidad con sus cualidades, muchas veces espirituales, al primero. Según el autor la vistas comunicéntricas eran obras para un consumo local.²⁵³

²⁵⁰ Richard L. Kagan, "Urbs and Civitas...." p.75-108.

²⁵¹ *Ibid*, p.75. El autor español es Isidoro de Sevilla de quien dice sigue en su definición de ciudad a Aristóteles y a San Agustín, p.104.

²⁵² *Ibid*, p.76, 77-88.

²⁵³ *Ibid*, p.77, 88-100.

Richard L. Kagan concluye que existió una tradición española en la que la representación de la ciudad con énfasis en sus especificidades topográficas, es decir la descripción de la ciudad como urbe, estuvo menos desarrollada que la representación de la ciudad con sus cualidades particulares y las de sus habitantes, es decir la ciudad como comunidad o *civitas*. Y aun cuando a mediados del siglo XVI las vistas corográficas van ganando terreno, siempre se mantuvo la preferencia por las vistas comunicétricas.

*Me parece que las pinturas de vistas de plazas de la Nueva España bien pueden ser clasificadas como vistas comunicétricas, es decir considero que son herederas de aquella tradición española en la que la urbe sede su lugar protagónico a la comunidad. En estas vistas de plazas de la ciudad de México no se deja de presentar la ciudad como urbe, que está en ellas representada por las imágenes, en su mayoría bastante cercanas a las reales, de todos los edificios circundantes; pero no existe un verdadero interés topográfico pues lo exacto frecuentemente es olvidado por enfatizar el elemento humano. Por ejemplo en la *Vista de la Plaza Mayor de México* de Cristóbal de Villalpando no observamos una imagen verídica de la plaza, pues sabemos que nunca estuvo tal como la pintó el autor. Por otro lado tenemos también que una de las pinturas está estrechamente relacionada con un evento histórico de la religiosidad local, como es la *Vista de la Basílica de Guadalupe en 1709* de Arellano que representa el traslado de la imagen de la virgen de Guadalupe para estreno de su nuevo templo. La *Vista de la Plaza Mayor en la Navidad de 1720*, también conmemora una evento o tradición local, así como la vista anónima del Castillo de Chapultepec. Con estos ejemplos quiero mostrar que el tema central de estas vistas estuvo siempre en la sociedad novohispana.*

Las vistas de plazas en la Nueva España tienen un sentido ambivalente, varias de ellas pueden considerarse conmemorativas, pero a la vez destacan plenamente lo cotidiano. Por ejemplo las dos vistas de Arellano conmemoran algo, en la primera un evento muy identificable, la segunda un momento muy específico pero del que es difícil decir su importancia, pues no he encontrado referencia alguna que diga por qué fue importante la navidad del año 1720, la "pendencia" que se desarrolla en la pintura no parece ser la respuesta; queda en el aire la pregunta ¿por qué Arellano y su patrono quisieron destacar una fecha en lugar de decir simplemente navidad en la Plaza Mayor de

México? En otras obras como la *Vista de la Plaza Mayor con el Real Palacio y la Cathedral con su Sagrario* de Morlete Ruiz o la *Vista de la Plaza Mayor* anónima del Castillo de Chapultepec, de primera impresión parecen conmemorar algún evento relacionado con el virrey, sin embargo con una mirada más atenta lo que parece es que en ambos casos el supuesto evento del virrey sea simplemente un recurso del artista para colocar en el ámbito de la plaza a una parte importante de la sociedad novohispana.

Como puede verse los artistas y mecenas novohispanos parecen haber estado al tanto del desarrollo del arte occidental de su época y de los gustos en boga en su tiempo, los cuales fomentaron en tierras tan alejadas del continente europeo. El género de vistas urbanas en América y Europa tiene coincidencias, pero, a pesar de las semejanzas que puedan tener las vistas que en este trabajo se analizaron con las de otras tierras, existen diferencias que las hacen una expresión propia del mundo criollo y que sólo América pudo producir.

Tengo la impresión de que la pintura europea de vistas urbanas, en su mayoría, estuvo más preocupada por la precisión topográfica con la que describe sus ciudades que la pintura americana. Las vistas flamencas y holandesas hacen mayor énfasis en los edificios que constituyen la urbe, como puede verse, por ejemplo, en la obra de Jan van der Heyden (fig. 5) o en la de Gerrit Berckheyde (fig.6). Sin embargo, no puede olvidarse que entre la pintura del viejo continente existen ejemplos que hacen énfasis en la ciudad como civitas; son dignas de recordarse al obra de Gentile Bellini titulada *Procesión en la Plaza de San Marcos* (fig. 7), la serie sobre las fiestas de la Santa Cruz en Valladolid probablemente realizada por Felipe Gil de Mena y la pintura de Domenico Gargiulo y Micco Spadaro, *Largo Mercato* (14 a). Dichas pinturas están más cercanas a las obras americanas, porque prestan más atención al elemento humano que habita los espacios y a la vez constituye la ciudad.

Aun cuando las primeras pinturas de vistas de plazas en la Nueva España son del siglo XVII, el tema llegó a su pleno desarrollo en la siguiente centuria y fue muy del agrado de artistas y público durante todo el siglo XIX, junto con otros temas de tipo costumbrista que también se generaron en la época colonial como las vistas de paseos o de diversiones populares.

La pintura de vistas de ciudades en América y otros temas laicos en la pintura colonial merecen más atención de los especialistas. Las preguntas que quedan a su alrededor son muchas, pero espero que en los años venideros puedan ser respondidas y se hagan nuevos planteamientos sobre ellas.

Bibliografía

Libros y artículos

Aikema, Bernard y Boudewijn Bakker, *Painters of Venice: the Story of the Venetian "Veduta"*, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, Gary Schwarz, 1990.

Armeila de Aspe, Virginia, *La Historia de México a través de la Indumentaria*, México, Inversora Bursátil, Casa de Bolsa, 1988.

Artes de México. Gobernantes de México 1325-1911, número 175, año XXI, México, 1960.

Ayala Mallory, Nina, *Del Greco a Murillo*, Madrid, Alianza, 1991.

----- *La Pintura Flamenca del Siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

Bargellini, Clara, *Naturalezas Muertas: La Vida Quieta en el Espejo del Arte*, SEP, INBA, 1980.

Becker, Udo, *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Oceano, Rpbibook, 1997.

Beddington Charles, Ermanno Bellucci, et al., *Capolavori in Festa: Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Nápoles, Electa Napoli, 1998.

Berndt, Beatriz, "Glorificación de dos modelos de santidad carmelita descalza, San Juan de la Cruz y Sor Isabel de la Encarnación", *Los Pinceles de la Historia. El Origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Museo Nacional de Arte, 1999.

Briganti, Giuliano, *The View Painters of Europe*, Tr. Pamela Wailey, Londres, Phaidon, 1970.

Boletín Museo Soumaya, México, octubre de 1999.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *El Pintor Miguel Cabrera*, México, INAH, 1966 (Memorias, 11).

Carrillo y Pérez, Ignacio, *Pensil Americano Florido en el Rigor del Invierno, la Imagen de María Santísima de Guadalupe, Aparecida en la Corte de la Septentrional América México*, México, Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1797.

Castedo, Leopoldo, *Historia del Arte Iberoamericano 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Castelló Yturbide, Teresa y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos Mexicanos*, Jorge Gurría Lacroix ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.

Cómez Rafael, "El balcón de la virreina hermenéutica e historia de la arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, número 1, 1985, México, UNAM, Facultad de Arquitectura.

Cruz, Salvador, "Algunos pintores y escultores de la ciudad en el siglo XVIII (según padrones del sagrario metropolitano)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, No. 33, México, UNAM, 1964.

Cuevas, Mariano, *Álbum Histórico Guadalupano del IV Centenario*, México, Escuela Tipográfica Salesiana, 1930.

Curiel, Gustavo, "Consideraciones Sobre el Comercio de Obras Suntuarias en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII", *Regionalización en el Arte. Teoría y Praxis*, José Guadalupe Victoria, Elisa Vargas Lugo y Maria Teresa Uriarte compiladores, México, Gobierno del Estado de Sinaloa, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

-----, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)", *La Abolición del Arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Alberto Dallal ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

-----, Antonio Rubial, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.

Chenault Porter, Jeanne y Susan Scott Munshower ed., *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1993.

Christie's. Important Latin American Paintings, (subasta del 16 de noviembre de 1994), New York, Christie's Manson, 1994.

Dean, Carolyn S., "Copied carts: spanish prints and colonial peruvian paintings", *The Art Bulletin*, Marzo, v.LXXVIII, New York, 1996.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "La Reforma Borbónica y las pinturas de castas novohispanas", *El Arte y la Vida Cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Elena I. Estrada de Gerlero ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Estrada, Genaro, *El Arte Mexicano en España*, México, 1937.

Fomento Cultural Banamex, *Morlete*, San Miguel de Allende, Guanajuato, Fomento Cultural Banamex, 1998 (Hoja de sala).

----- *Pasado y Presente del Centro Histórico*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993.

Gage, Tomas, *Nuevo Reconocimiento de las Indias Occidentales*, Prólogo de Brian F. Connaughton, 1ª ed. en inglés 1648, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Gallego, Julian, "La pintura veneciana en el siglo XVIII", *El Settecento Veneciano: Aspectos de la Pintura Veneciana del Siglo XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aeromexico, Angiomexicana de Seguros, 1991.

García Sáiz, María Concepción. *Las Castas Mexicanas un Género Pictórico Americano*, México, Olivetti, 1989.

González Moreno, Joaquín, *Iconografía Guadalupana. Clasificación Cronológica y Estudio Artístico de las más Notables Reproducciones de la Virgen de Guadalupe de México Conservadas en las Provincias Españolas*, prólogo Pbro. Luis Martínez Camberos, México, Jus, 1959.

González Obregón, Luis, *México Viejo*, México, Alianza Editorial, 1992.

Guadalupe Victoria, José, "Noticias sobre la antigua plaza y el mercado del volador de la Ciudad de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N. 69, México, 1991.

Gutiérrez de Medina, Cristóbal, *Viaje del Virrey Marques de Villena*, 1ª ed. 1640, introducción y notas Manuel Romero de Terreros, México, UNAM Instituto de Historia, 1947.

Gutiérrez Haces, Juana, Clara Bargellini, Pedro Ángeles, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo, 1997.

Gutiérrez, Fernando G., *Summa Artis. Historia General del Arte. XXI, Arte del Japón*, 7ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Hall, James, *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Haskell, Francis, *Patrons and Painters: A Study in the Relation Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980.

Imágenes Guadalupanas, Cuatro Siglos, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

Katzew, Ilona, *et al.*, *New World Orders, Casta Painting and Colonial Latin America*, Nueva York, Americas Society Art Gallery, 1996.

Kersten, Micchel C.C., Daniëlle H.A.C. Lokin, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*, Delft, Holanda, Waanders Publishrs, Zwolle stedelijk museum het prinsenhof, 1996.

L. Kagan, Richard, "Philip II and the Art of Cityscape", *Art and History: Images and their Meaning*, Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb ed., Estados Unidos de Norteamérica, Cambridge University Press, 1988.

----- "Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth- Century Spain", *Envisioning the City, Six Studies in Urban Cartography*, David Buisseret ed., Chicago, The University Chicago Press, 1998.

Lamothe, Eva S., "The cathedral of Antigua Guatemala, a colonial painting, ca. 1718", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Número 56, México, 1986.

León Cazares, María del Carmen, *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la Vida Cotidiana de sus Habitantes. Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C., 1982 (Serie Estudios,5).

Links, Joseph G., "Canaletto", Londres, Phaidon, 1994.

----- "Canaletto" and his patrons, Londres, 1977.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *Antología de textos sobre la Ciudad de México en el periodo de la Ilustración (1788-1792)*, México, INAH Departamento de Investigaciones Históricas, 1982 (Col. Científica, 113).

----- *Atlas Histórico de la Ciudad de México*, México.

López Sarrelangue, Delfina E., *Una Villa Mexicana en el Siglo XVII*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

Madlyn Millner Kahr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, 2ª ed., Estados Unidos de Norteamérica, Icon, 1993.

Maza, Francisco de la, *El Pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1949.

-----, Xavier Moysén, et. al, *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano. Arte colonial*, 2ª ed., México, Editorial Herrero, 1981.

Messía de la Cerda y Pita, Luis F., *Heráldica Española. El Diseño Heráldico*, Madrid, Aldaba, 1990.

México en el Mundo de las Colecciones de arte, Elisa Vargas Lugo coordinadora para los tomos sobre Nueva España; María Olga Saenz González coordinadora general de la obra, México, Sria. de Relaciones Exteriores, UNAM, CNCA, 1994.7v.

Ministerio de Cultura, *Carlos Tercero y la Ilustración*, España, Ministerio de Cultura, 1988.

Moysén, Xavier. "El espacio urbano en la pintura de José María Fernández", *El Arte y la Vida Cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Elena Estrada de Gerlero ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Prieto, Guillermo, *Guillermo Prieto en Puebla*, selección, prólogo y notas de Pedro Ángel Palou, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.

Reyes Retana, Oscar, "Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Matita", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 68, México, UNAM, 1996.

Robles, Antonio de, *Diario de Sucesos Notables*, México, Porrúa, 1946.

Romero de Terreros, Manuel, "José de Páez y su vida de San Francisco Solano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 17, México, UNAM, 1949.

----- *La Plaza Mayor de México en el Siglo XVIII*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

Rubial García, Antonio comp., *La Ciudad de México en el Siglo XVIII (1690-1780): Tres Crónicas*, prólogo y bibliografía Antonio Rubial García, notas a Juan de Viera Gonzalo Obregón, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.

----- *La Plaza, el Palacio y el Convento: la Ciudad de México en el Siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 (Sello Bermejo).

“Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España”, Clara García Ayluardo, Manuel Ramos Medina, coords. *Manifestaciones Religiosas en el Mundo Colonial Americano*, México, Universidad Ibero Americana, Centro de Estudios Históricos Condumex, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

Rubio Mañé, J. Ignacio, *Introducción al Estudio de los Virreyes de Nueva España*, México, UNAM Instituto de Historia, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Sedano, Francisco, *Noticias de México, (Coordinados, escritos de nuevo y puestos en orden alfabético en 1800)*, prólogo Joaquín García Icazbalceta, México, Imprenta de J. R. Barbedillo y Cia., 1880.

Solano, Francisco de, ed., *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias, Siglos XVI-XIX*, preparación de los textos Francisco de Solano y Pilar Ponce, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia de América, 1988.

Tossaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, edición de Xavier Moysén, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de Artistas Novohispanos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Uribe Rivera, Rosa María, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte: *Tepepan, Arte e Historia*, México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Dir. Doctora Elisa Vargas Lugo Rangel.

Valle Arizpe, Artemio del, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, México, Lotería Nacional para la Beneficencia Pública, 1937.

----- *Historia de la Ciudad de México Según el Relato de sus Cronistas*, 5ª ed., México, Departamento del Distrito Federal, 1988 (Colección Distrito Federal, 19).

Vargas Lugo, Elisa, Gustavo Curiel, *et. al.*, *Juan Correa. Su Vida y su Obra. Cuerpo de Documentos. Tomo III*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Vidargas, Francisco Emanuel, "La construcción del palacio del Ayuntamiento. Notas históricas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 63, México, 1992

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o Reprimidos?: Diversiones Públicas y Vida Social en la Ciudad de México Durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación México.

Archivo General de Notarias, ciudad de México.

Lista de Ilustraciones

1. Roger van der Weyden, *San Lucas Retratando a la Virgen*, siglo XV finales.
2. Jean le Tavernier, *Miniatura en Crónicas del emperador Carlomagno*, 1460.
3. *Grabado de ciudad española en la Historia del emperador Vespasiano*, 1499, Sevilla.
4. *Plaza del mercado de una ciudad alemana*, Dibujo a pluma, 1480-1490, Nuremberg, Germanisches National museum.
5. Jan van der Heyden, *Amsterdam*, siglo XVII, Florencia, Galeria de los Uffizi.
6. Gerrit Berckheyde, *Amsterdam*, siglo XVII, Museo Histórico de Amsterdam.
7. Gentile Bellini, *Procesión en la Plaza de San Marcos*, siglo XV finales, Venecia, Galeria de la Academia.
8. Angelo María Costa, *Palazzo Reale*, 1696, Toledo, Fundación Lerma, Hospital de Tavera.
9. Gaspar van Wittel, *El Molo visto desde el Bacino di San Marco*, siglo XVII finales, Madrid, Museo del Prado.
10. Luca Carlevaris, *La recepción del Cardenal César d'Estrées*, siglo XVIII, Amsterdam, Rijksmuseum.
11. "Canaletto", *La fiesta de S. Rocco*, siglo XVIII, Londres, National Gallery.
12. Bernardo Bellotto, *Viena, panorama de Palas kaunitz*, siglo XVIII, Budapest, Museo de Bellas Artes.
13. Michele Foschini, *L'Ingreso di Carlo di Borbone nel Largo di Palazzo*, siglo XVIII, Nápoles, Col. privada.
14. Antonio Joli, *Largo di Palazzo con una Cucagna*, siglo XVIII, Beaulieu, Palacio del Lord Montagu de Beaulieu.
15. Joseph Vernet, *Puerto de Marsella (detalle)*, siglo XVIII, Paris, Museo de la Marina.
16. Anónimo, *Biombo del Palacio de los Virreyes y vista de la Alameda*, siglo XVII, Madrid, Museo de América.

17. Anónimo, *Biombo de la Plaza Mayor y el Palacio de los virreyes, con vistas de dos paseos coloniales*, siglo XVII, México, Col. Rodrigo Rivero Lake Antigüedades.
18. Cristóbal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor de México*, ca. 1703, Inglaterra, Col. Particular.
19. Arellano, *Vista de la Villa de Guadalupe el 30 de abril de 1709*, ca. 1709, Madrid, Col. Privada.
20. Arellano, *Vista de la Plaza Mayor de México en la navidad de 1720*, ca. 1720, Col. Particular.
21. Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor*. México, siglo XVIII mediados, México, Museo Nacional de Historia
22. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza Mayor de México con el Real Palacio y Catedral con su Sagrario*, ca. 1772, Col. privada.
23. Anónimo, *Vista de la Plaza del Volador de la Ciudad de México*, siglo XVIII, Col. privada.
24. Anónimo, *Puestos frente al mercado del Parián*, siglo XVIII finales, México, Col. Particular.
25. Anónimo, *Puesto de Mercado*, 1766?, México, Museo Nacional de Historia.
26. Antonio Ramírez, *Catedral de Antigua Guatemala*, 1678.
27. Melchor Pérez de Holguín, *Entrada del Arzobispo Morcillo a Potosí*, siglo XVII finales, Madrid, Museo de América.
28. Escudo del virrey Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta, tomado de *Artes de México, Gobernantes de México 1325-1911*, número 175, año XXI.
29. Escudos del *Biombo del Palacio de los Virreyes y vista de la Alameda* .
30. *Vista de la catedral*, 1795, tomada de Artemio del Valle Arizpe *Por la Vieja Calzada de Tlacopan*.



FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3

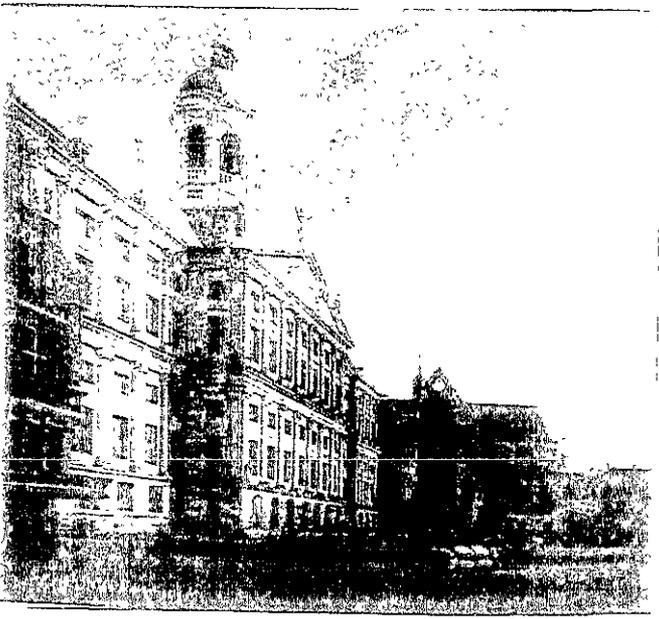
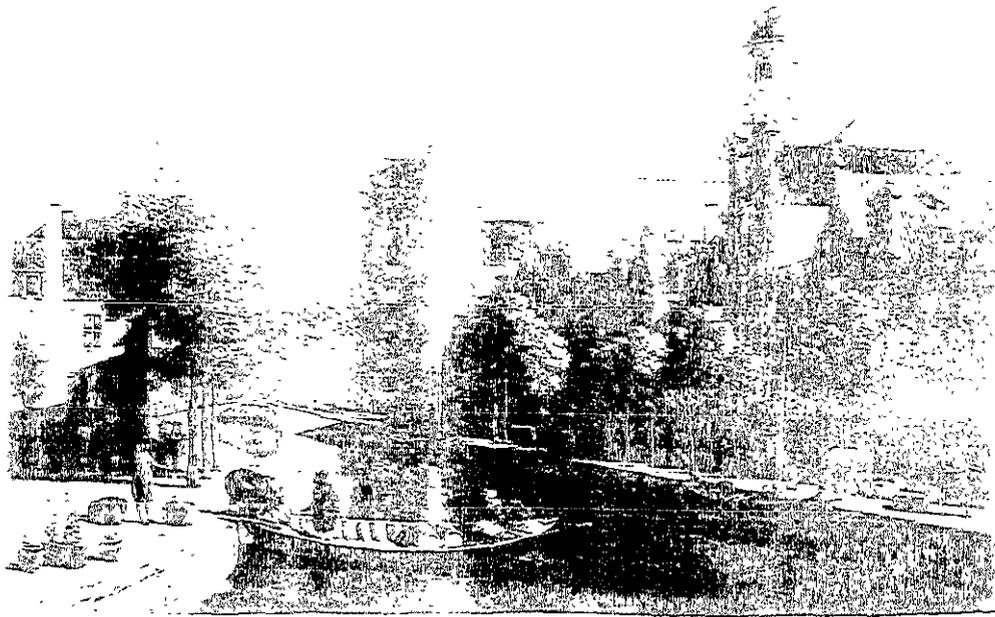


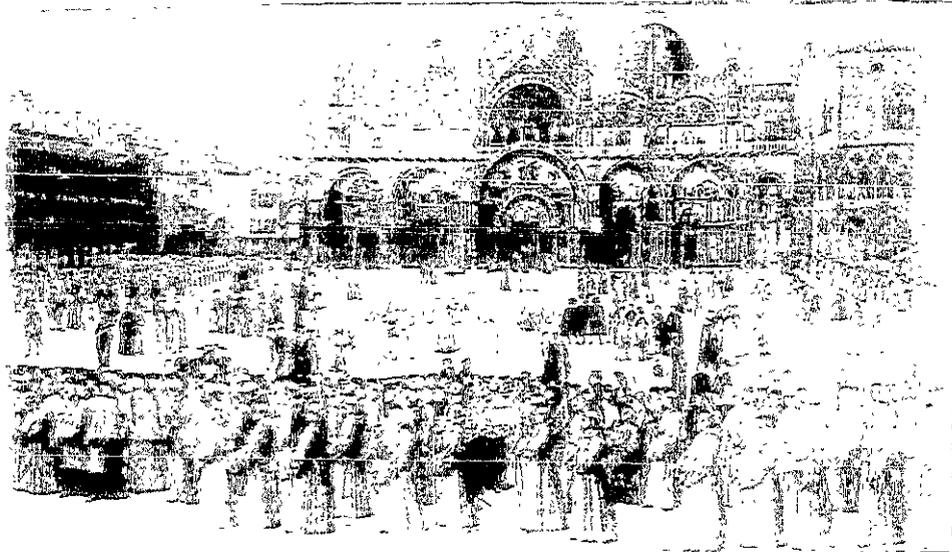
FIG. 4



FIG. 5



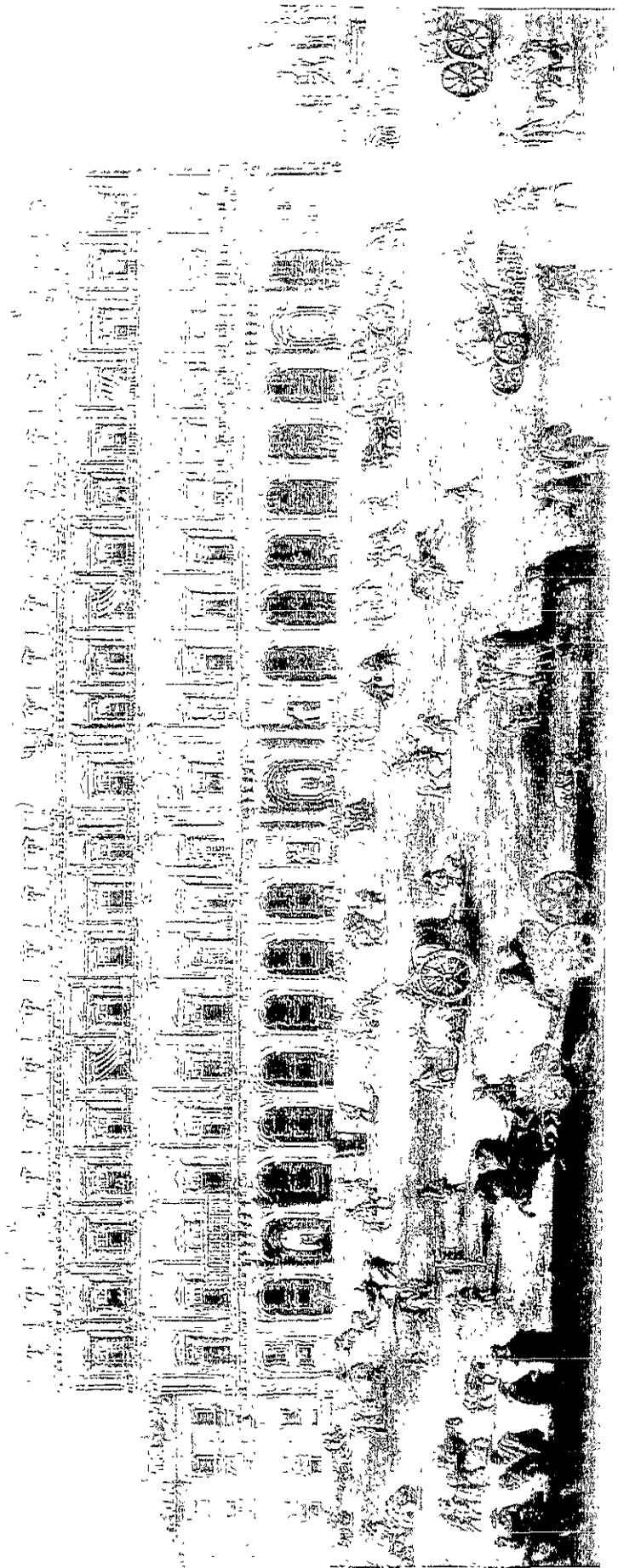
11
12
13

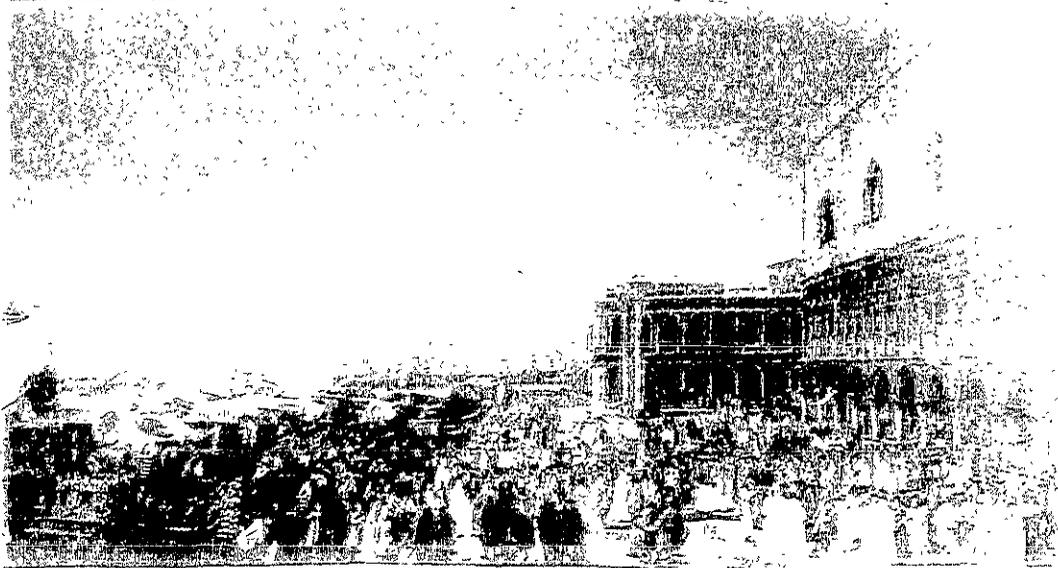


14
15
16



17
18
19







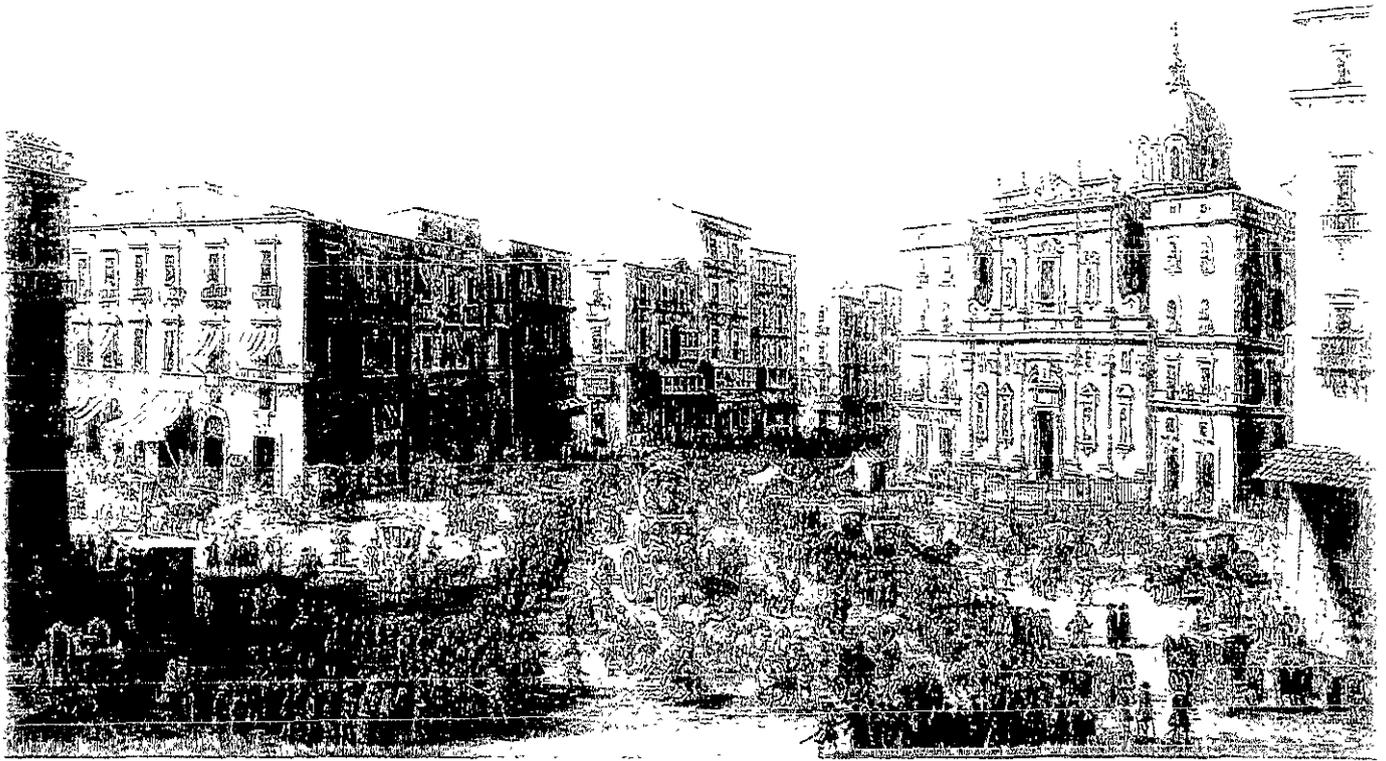


Fig. 14

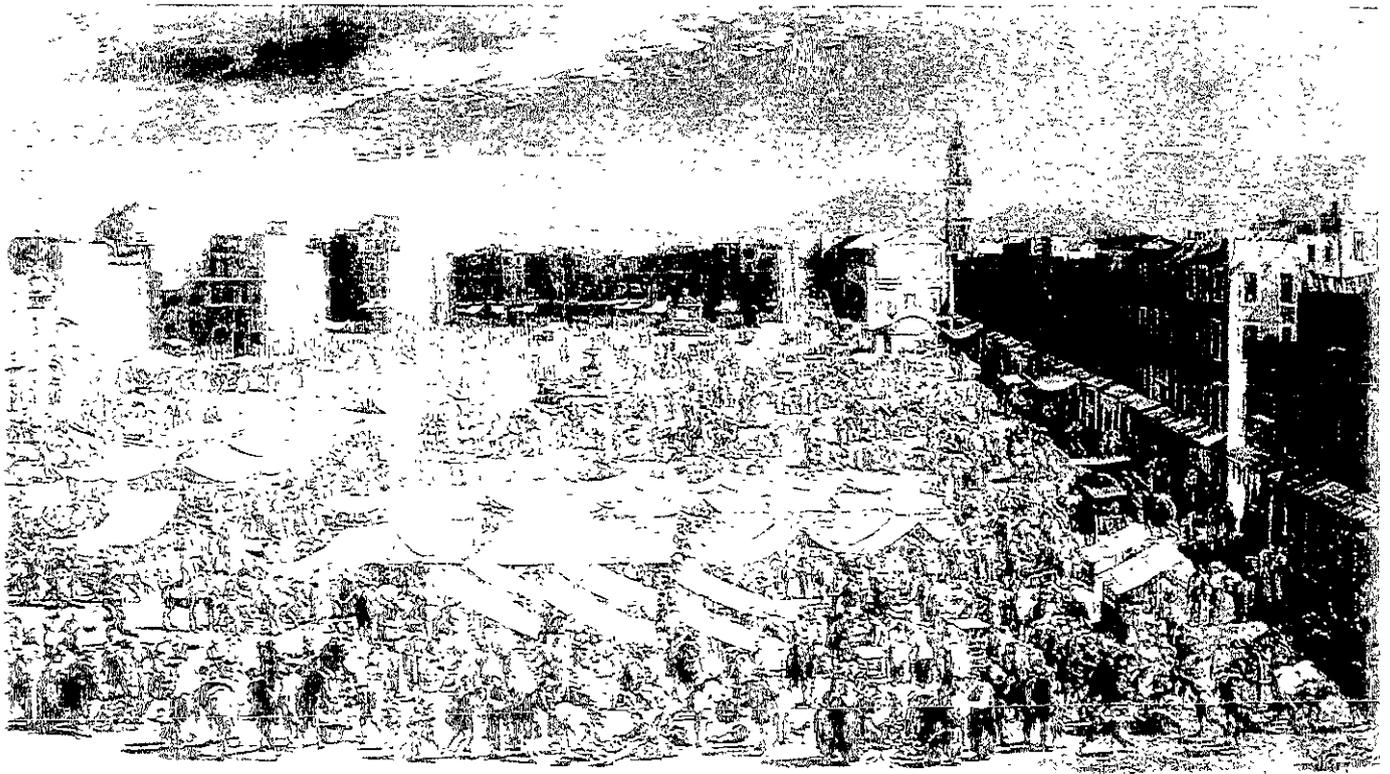
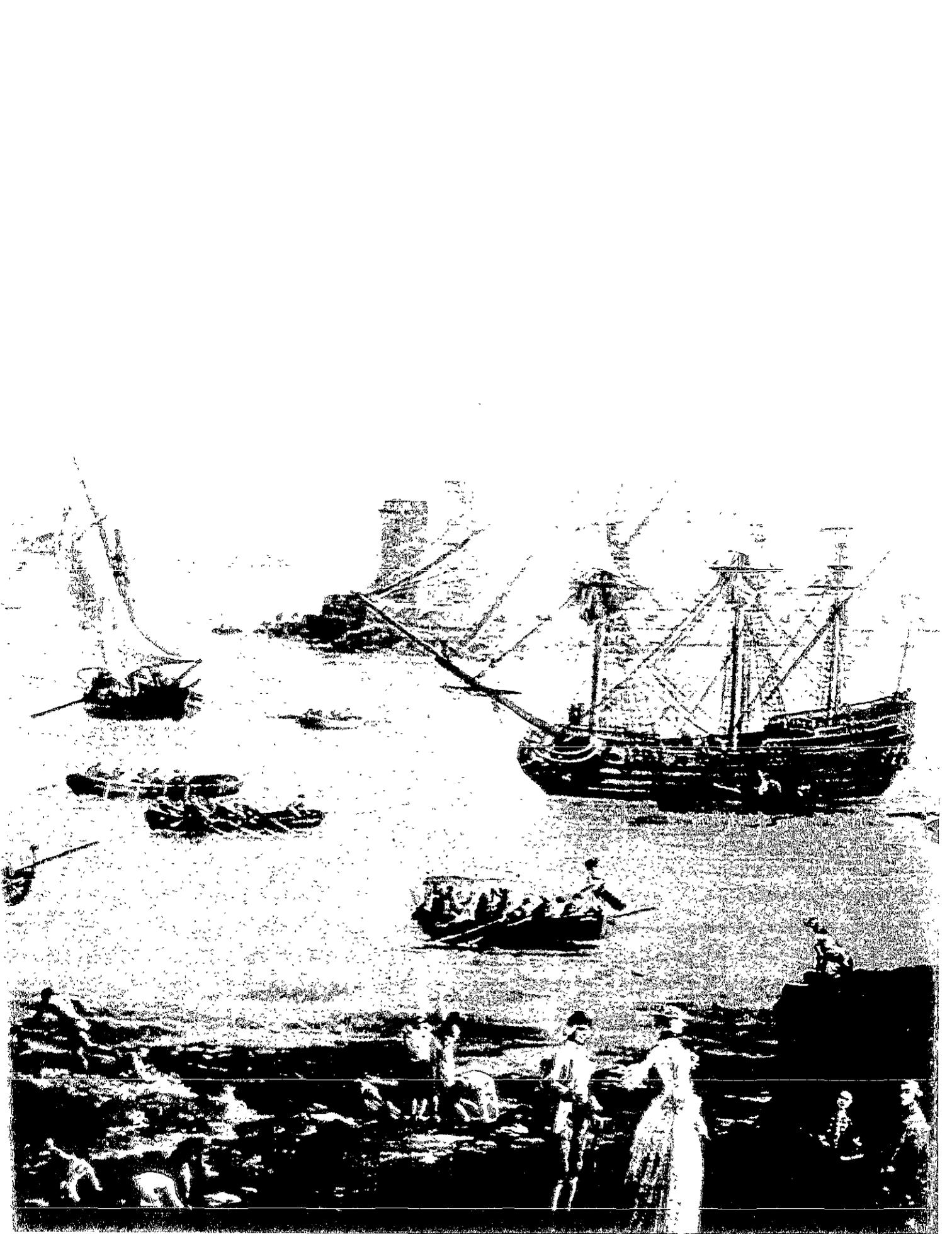
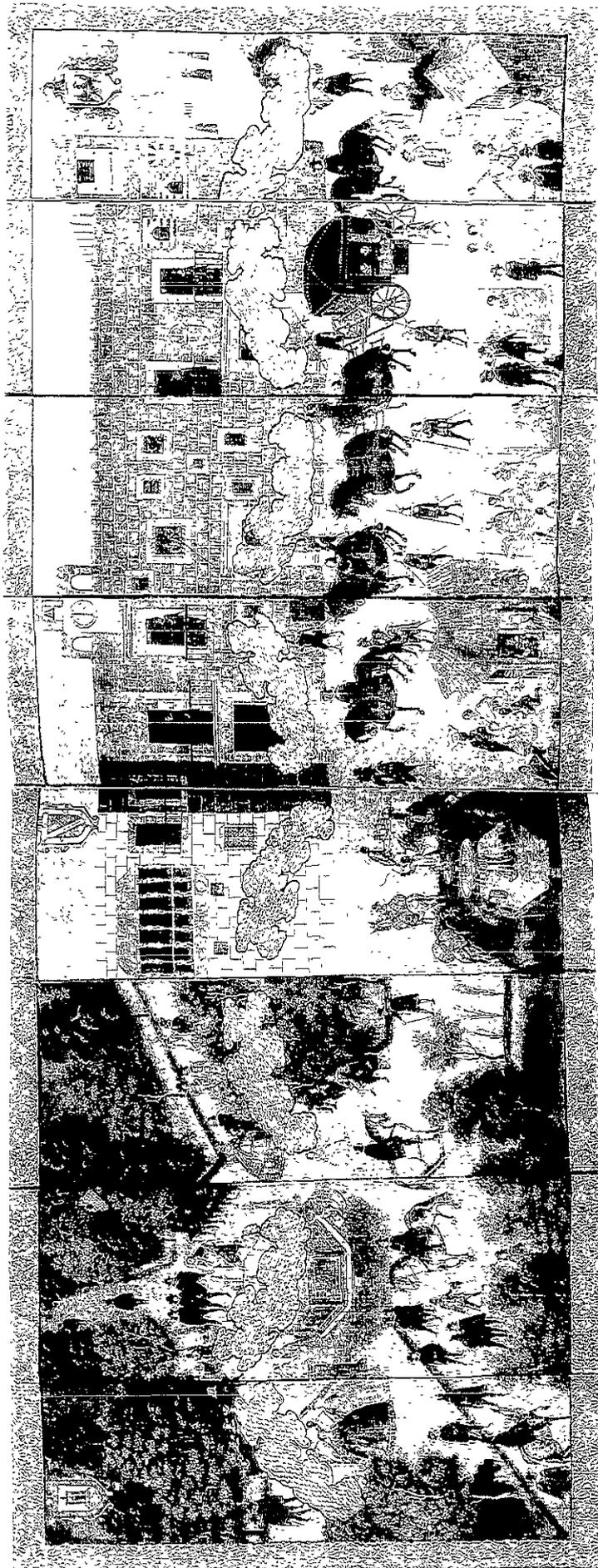
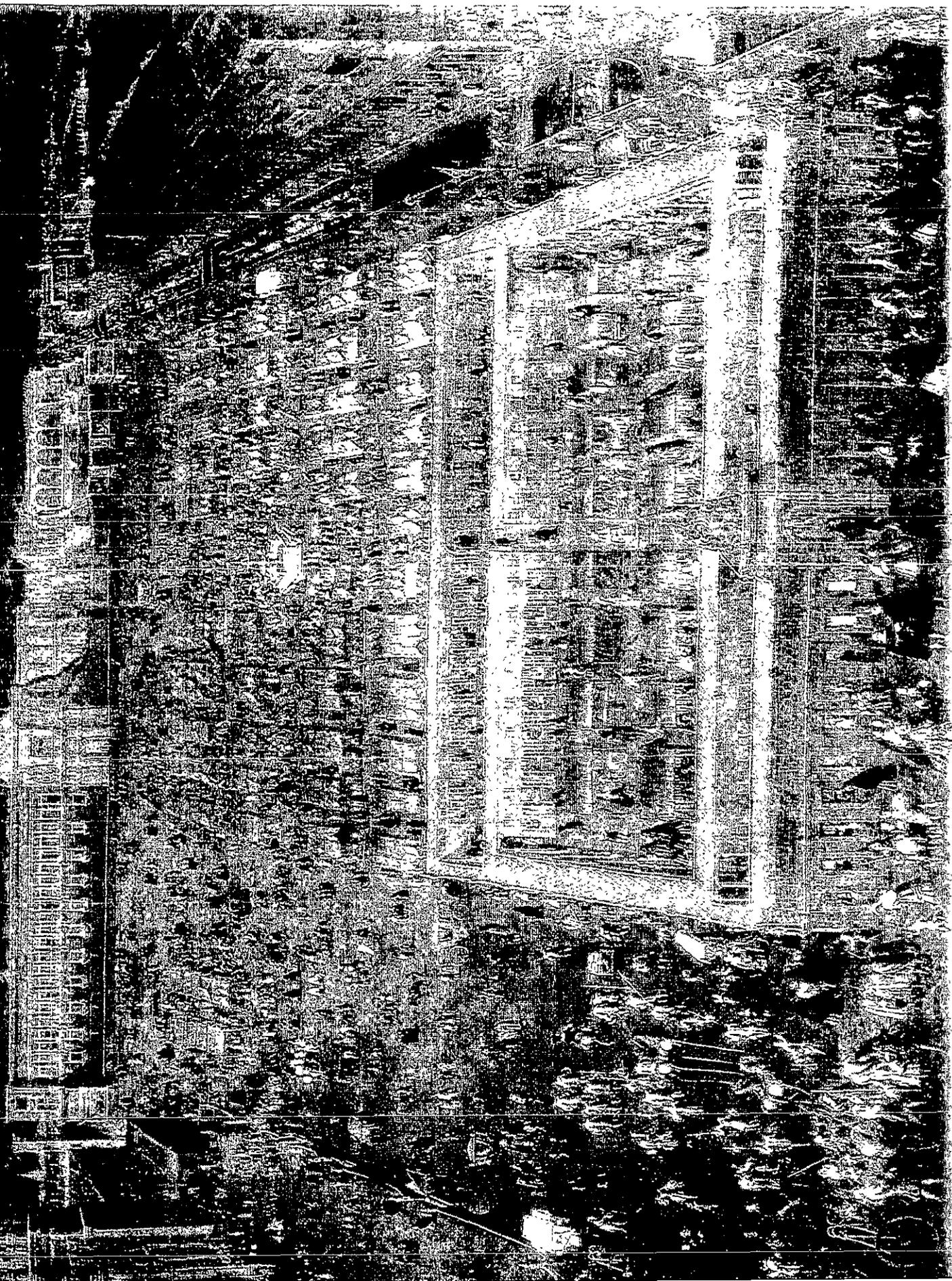


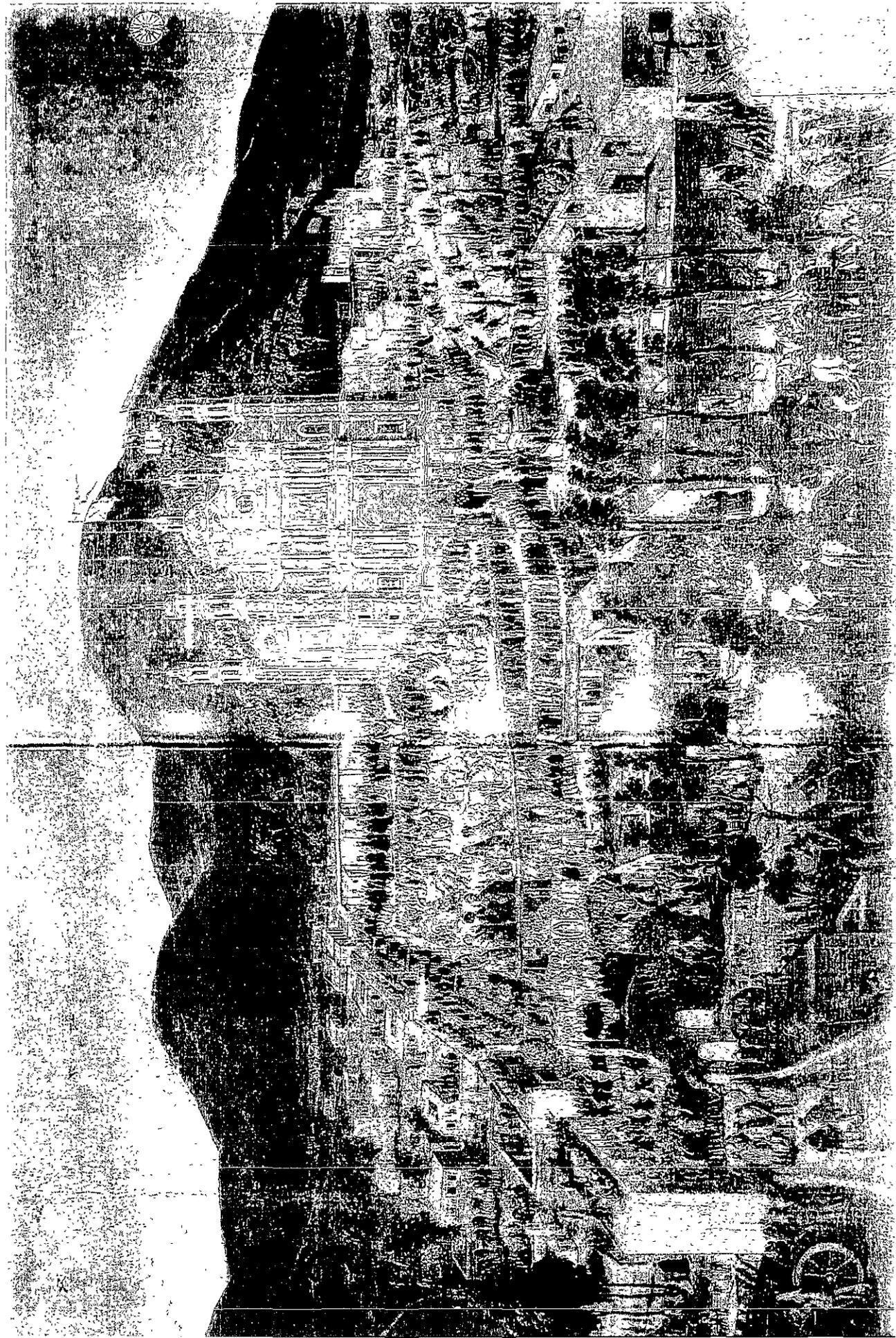
Fig. 14











SEPTENTRIO.

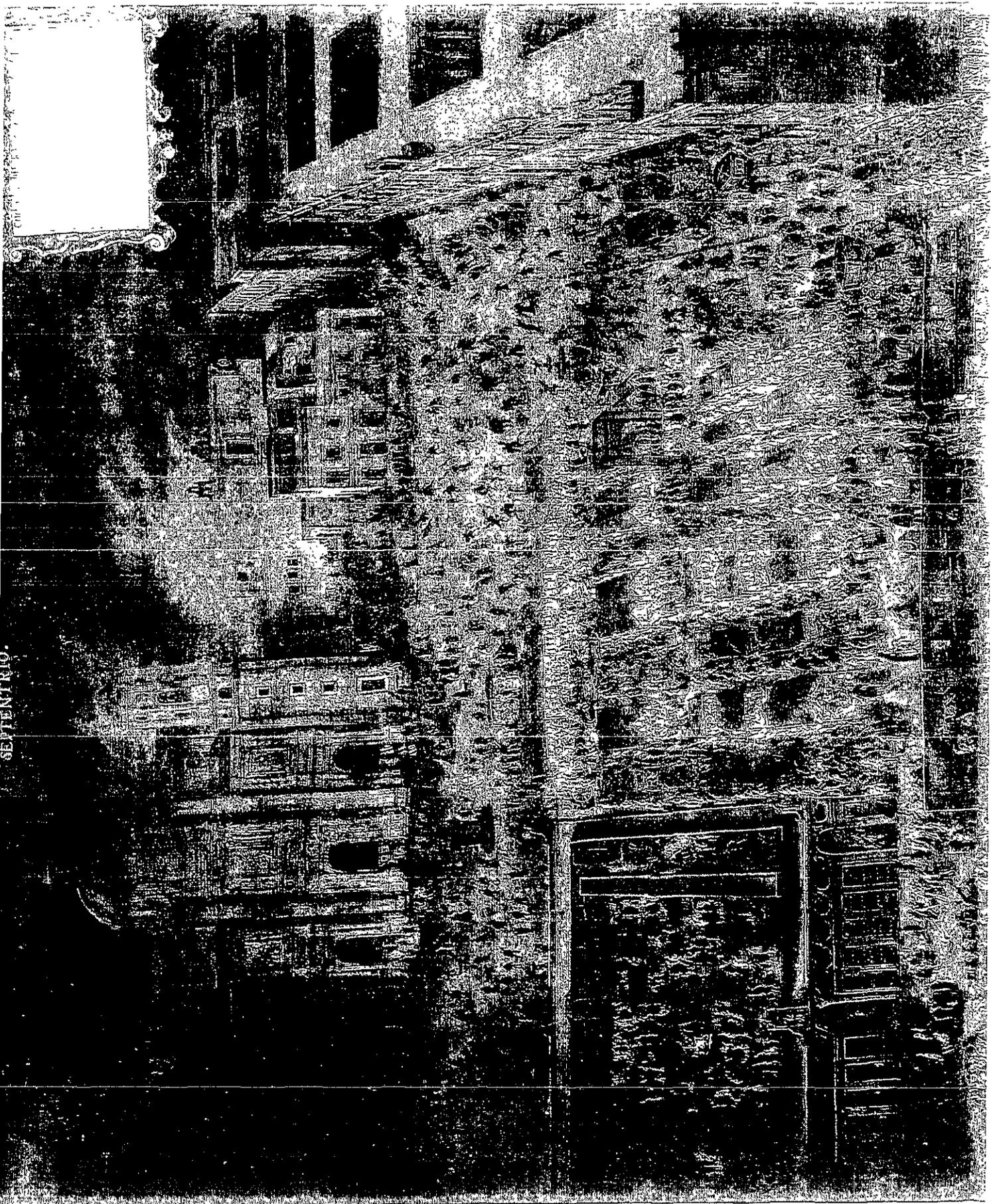
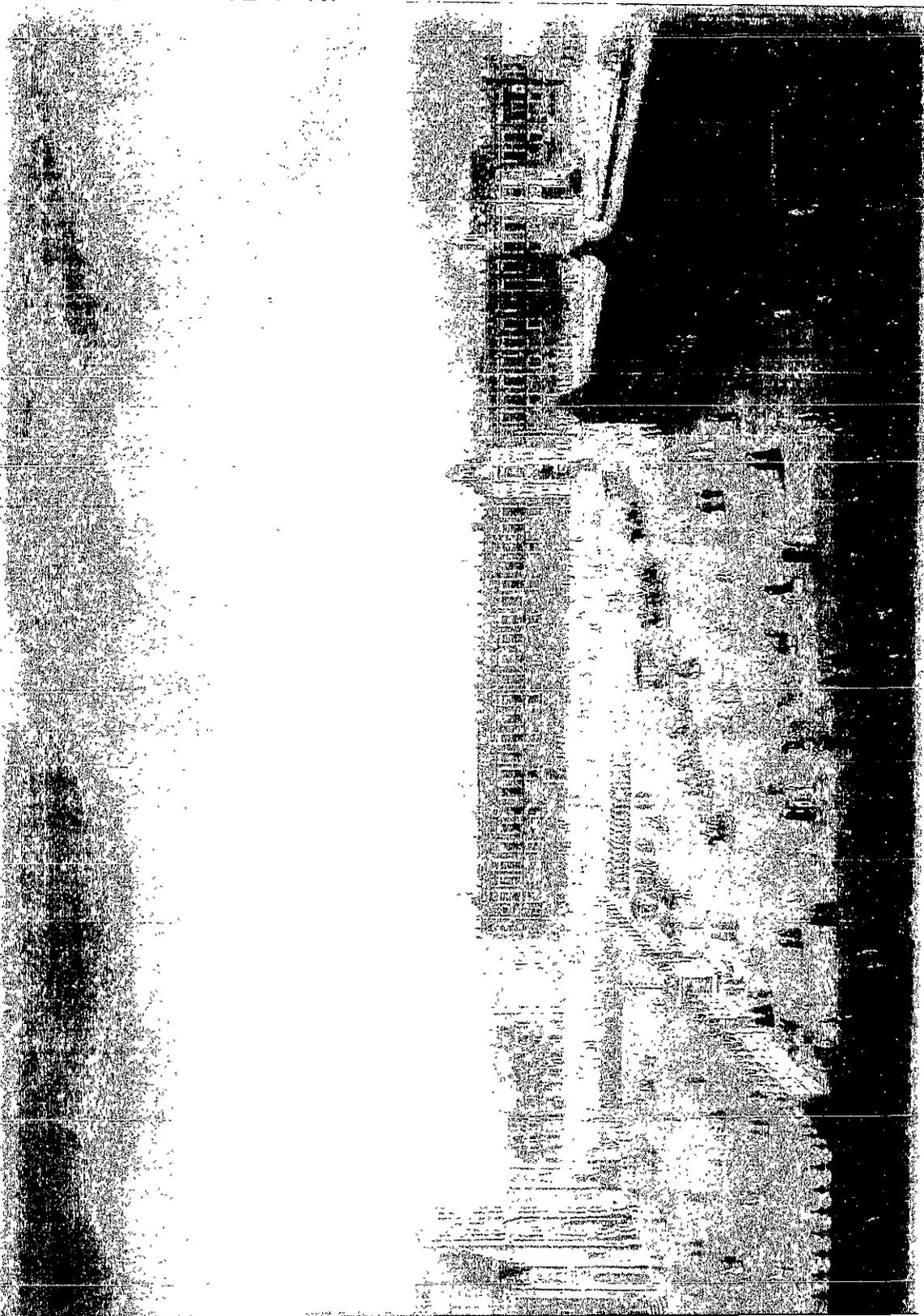




FIG. 22









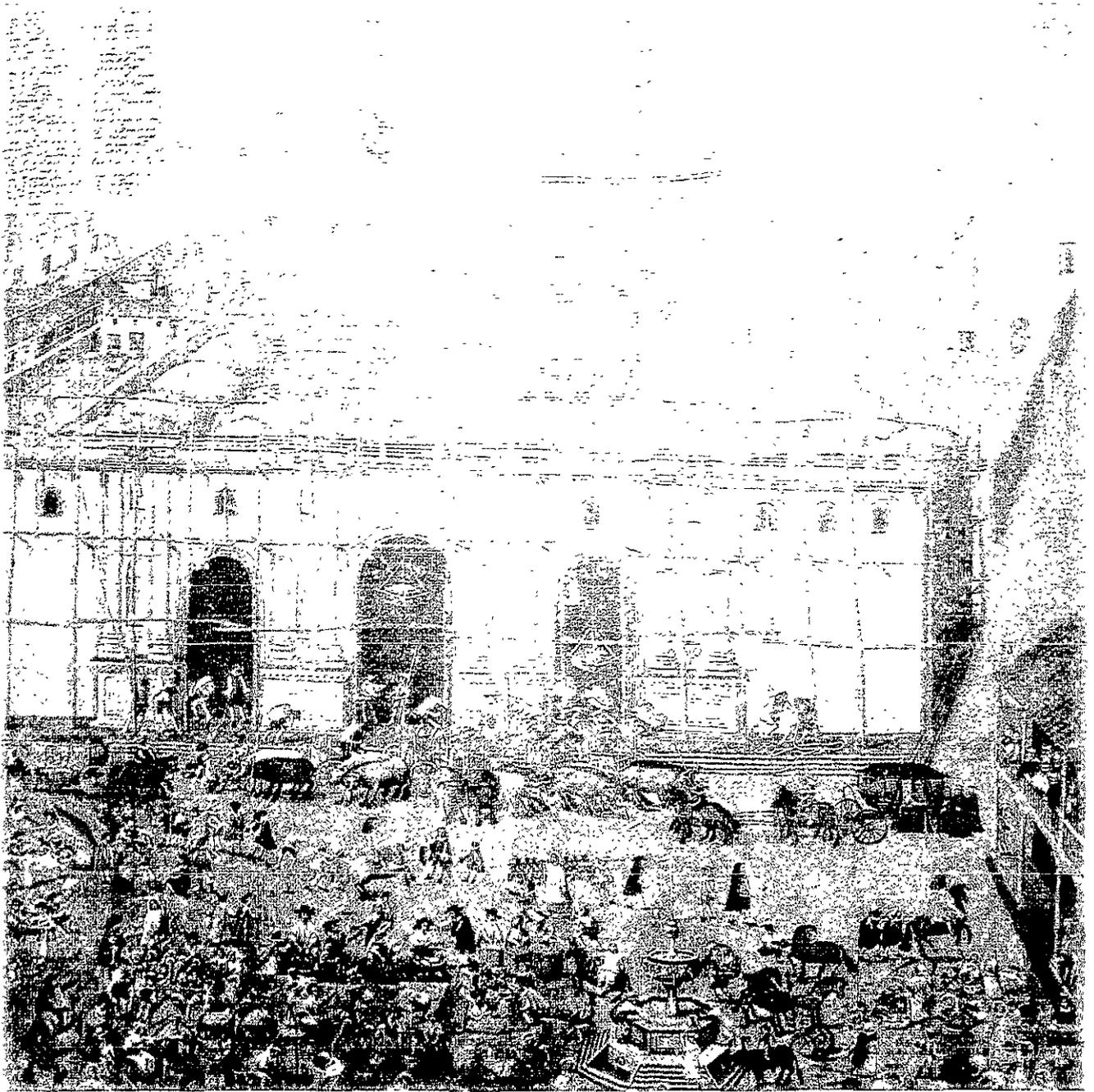
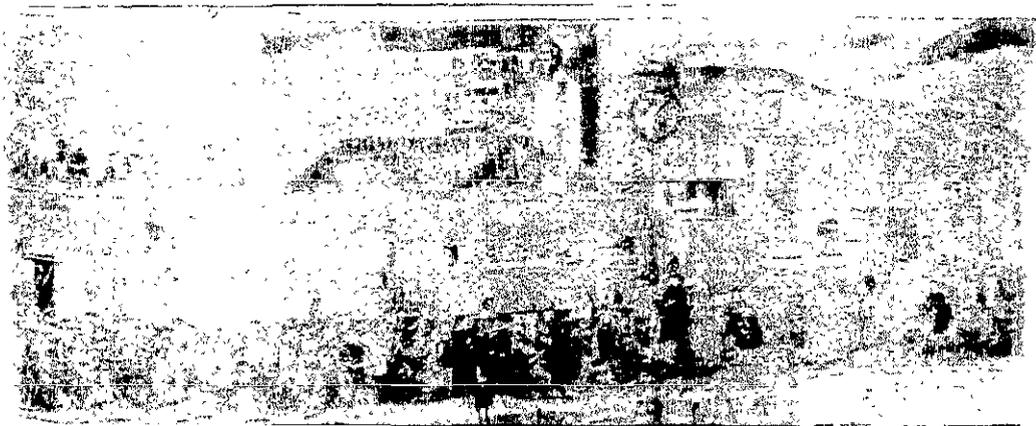


Fig. 26



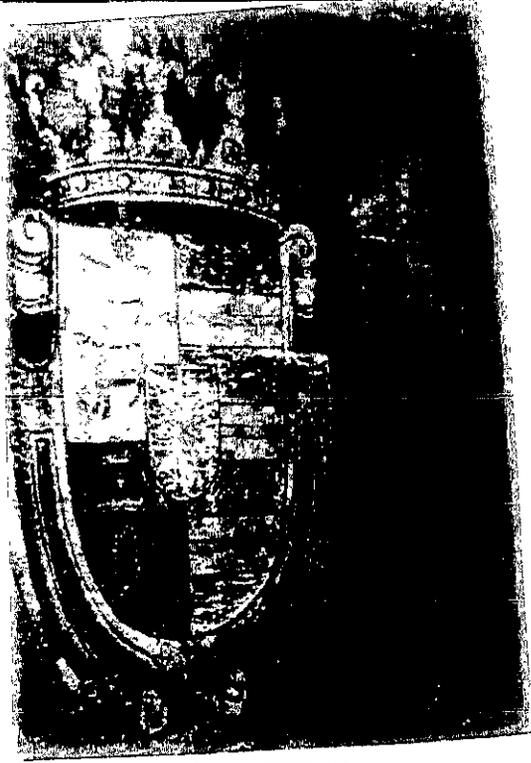
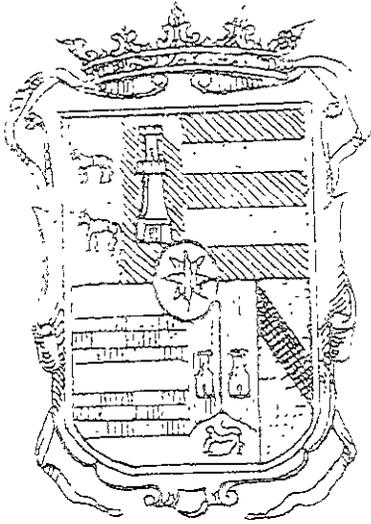


Fig.28

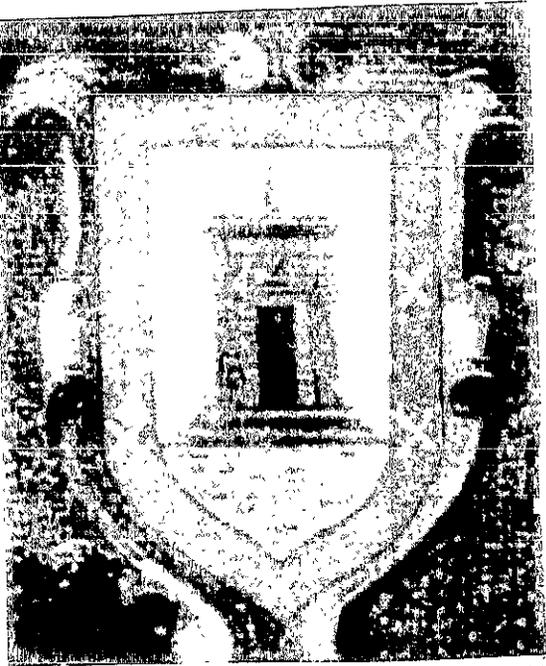


Fig.29

cuadro al óleo de una colección particular. Asarco. 1. La catedral de México con
su planta recibida el año de 1795. 2. El Sagrado. 3. Capilla de los Taboastros. 4. Ermita de
Santa Cecilia. 5. Capilla de San Juan. 6. Ermita llamada de los Indios. 7. El Arco
del Caracol, por el que se podía para las obras de la Catedral. 8. La casa del obispo
por la fecha del cuadro debe de ser el sucesor de don Juan de Palafox y Mendoza.