

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

El Biombo del Volador

*Una boda de indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas
encontradas*

Tesis que presenta Lic. Martha Inés Sandoval Villegas

Para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte

Directora Dra. Nelly Sigaut

México, Distrito Federal, abril de 2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Para poder realizar la maestría en Historia del Arte que ahora llega a feliz término, debí contar con la ayuda de no pocas personas quienes me tendieron su mano en distintos momentos. En primer lugar, mi familia en general, especialmente mis padres, que como siempre, me brindaron su confianza, apoyo moral y económico. Fueron clave también Adela Tolosa y Rafael Hernández, junto con los Hernández Águilar pues hicieron las veces de una familia verdadera en la Ciudad de México. Un recuerdo especial para Josefina y Rafi. También agradezco a Rocely Cervantes por haberme brindado su amistad y compañerismo ejemplar. Por otra parte, debo mencionar al antropólogo Carlos Zazueta Manjarrés, Director de Investigación y Documentación de El Colegio de Sinaloa, quien con el apoyo de su institución me permitieron continuar estudiando y desarrollándome académicamente. En las aulas tuve la suerte de tener a los mejores maestros, dentro de ellos a Gustavo Curiel, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini de quienes en su oportunidad, recibí gran apoyo. Mención aparte tiene Nelly Sigaut, pues aún sin haber sido nunca su alumna formal, me trató como si lo fuera y más aún, me recibió como parte del proyecto de la sillería de coro de la colegiata de Guadalupe, el cual llegó a feliz culminación.

Respecto al trabajo de tesis que ahora presento, no hubiera sido posible sin el apoyo conjunto de varias personas en las cuales me congratulo. En principio es necesario mencionar de nuevo a Nelly Sigaut, pues fue la gran guía de este proyecto, el cual se vio transformado luego de sus agudas observaciones y es a quien obedece, en gran parte, la estructura del mismo. Mi gratitud además, por cuestiones que van más allá del trabajo y que personalmente valoro muchísimo, su interés y su valiosa amistad. Entre mi comité tutorial tuve la suerte de contar con grandes especialistas, entre ellos Elena Isabel Estrada de Gerlero, quien con su sabiduría y gran conocimiento de la Nueva España del siglo XVI contribuyó en cuestiones importantes que escapaban a mis ojos. Rogelio Ruiz Gomar,

quien siendo un gran conocedor de la pintura novohispana, despejó más de una duda en cuanto a las obras de desposorios que incluí, además de sus finas observaciones entorno a la totalidad del trabajo. A Magdalena Vences muy en especial, pues accedió a leer mi trabajo con todo interés, luego de un reemplazo de lector repentino, aunque muy afortunado, pues su juicio y puntuales recomendaciones ayudaron en mucho a este ensayo. Finalmente, a Erik Velásquez García por las palabras de aliento, su asesoría ante las dudas de cada paso y las recomendaciones bibliográficas, especialmente las que se refieren al mundo prehispánico.

Hay otras personas a las que es necesario agradecer: a Norma Perez-Moreno, a Walda García, a Manuel Soto, a Martha Alcia Villegas, a Vicky Juan Quí, a Magui Sandoval y a la Dra. Leticia Villegas. Todos ellos cedieron parte de su tiempo vigilando a mi pequeño hijo, para que yo hiciera lo propio en la composición de este ensayo. Tampoco sin su ayuda lo hubiera podido terminar.

Finalmente dedico esta tesis a Martha Alicia y Bruno Octavio, mis padres, y a los miembros de mi pequeña familia mi esposo y mi hijo Erik y Dante Velásquez. A todos ellos mi amor, pues son mi inspiración para seguir adelante

Contenido

Introducción	5
Capítulo I. Historiografía	8
a) historiografía del biombo novohispano.....	9
b) historiografía del <i>Biombo del Volador</i>	16
Capítulo II. Los matrimonios católicos de los indios coloniales	22
Capítulo III. Desposorio de indios, una iconografía de la pintura virreinal	32
Capítulo IV. Los Motivos festivos de los naturales en el <i>Biombo del Volador</i>	80
a) El juego de pies o juego del palo.....	81
b) La danza del volador.....	86
c) El mitote: mucho más que un simple baile, una puesta en escena de origen prehispanico.....	95
d) Pulque: bebida nativa, bebida exótica, problema social.....	113
Capítulo V. Circunstancias que hacen que surja una obra como el Biombo del volador	122
Anexo 1. Comparación de la indumentaria de los españoles que aparecen en el <i>Biombo del Volador</i> con otras obras novohispanas para acercarlo a una datación más certera	138
Anexo 2. Análisis de la tipología de los biombos a través de los inventarios de bienes del periodo virreinal	140
Bibliografía	143

Introducción

Los biombos en Nueva España cobraron gran éxito debido, entre otras cosas, a que fueron objetos que daban estatus por su exotismo. Su popularidad se afianzó desde el siglo XVII y pervivió durante todo el periodo virreinal y el siglo XIX. Otra característica de su pronto arraigo se debió a que eran artefactos útiles y decorativos que se adaptaban a las necesidades de la vida cotidiana. Conformados por varios paneles unidos por los costados, eran objetos plegables y fáciles de transportar. Esta característica es en gran medida la base de su éxito pues permitía la fácil importación de Oriente, su transporte a Europa y asimismo, su uso variable dentro de las casas. De tal suerte, que un mismo biombo podía ser llevado por ejemplo de la asistencia a la recámara sin problemas. Su materialidad también fue diversa y en Nueva España se hicieron de pintura al óleo, tela y maque. La amplia superficie que se derivaba de la unión de varias hojas fue utilizada para plasmar pictóricamente la naciente pintura costumbrista del virreinato.

El biombo del Volador del Museo de América corresponde a dicha corriente y despliega en sus hojas aspectos de la vida social de los novohispanos en general y de los indios en particular. Parecería que esto último es el objetivo del biombo, pues la representación de una boda de naturales es la causa para la ejecución de otros motivos indígenas. Las bodas o desposorios de indios se llevaban a cabo en medio de un gran festejo y eran acontecimientos acompañados de danzas, juegos, discursos, ofrendas, pirotecnia y bebida. Todo lo cual está representado en el *Biombo del Volador*, por lo que hasta ahora es la obra que reúne más motivos festivos para dicha celebración. Por otra parte, pone de manifiesto a una Nueva España armoniosa, sin dejar de emitir el mensaje de una tensión social entre la esfera blanca dirigente que buscaba el control de los destinos de los indios, y con ello el logro de sus intereses y poder político.

Para realizar la investigación de esta representación fue indispensable recurrir a los cronistas, bibliografía del tema y a fuentes de archivo, para analizar el asentamiento del matrimonio católico en el virreinato, con la adaptación elementos de origen prehispánico. Otra cuestión importante que se pudo establecer fue las etapas que componen el rito, los juicios a la hora de elegir pareja y el aumento o disminución de la frecuencia del séptimo sacramento a lo largo del periodo virreinal. Por otra parte y muy importante, es la reunión y análisis mediante la información recabada de las obras coloniales conocidas que representan la unión de los indios. Con el reconocimiento de que existe una iconografía conformada de por lo menos siete obras en donde el desposorio generalmente es el tema central, de la comparación derivó el establecimiento de los elementos más comunes y los excepcionales. Asimismo, debido a que el biombo presenta varios ritos de origen prehispánico se procedió al estudio de cada uno de ellos para tratar de explicar su inclusión en el *Biombo del Volador*.^{Fig. 1}



Fig. 1. Anónimo, *Biombo del Volador*, c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

Capítulo I
Historiografía

a) *Historiografía del biombo novohispano*

El camino recorrido por los biombos en México puede seguirse desde el siglo XVII hasta el XIX, trayectoria que ha sido estudiada por conocedores que dedicaron algunas de sus publicaciones a temáticas específicas¹ o bien, a diversos problemas que presentan los biombos en general. Uno de estos primeros estudiosos fue Manuel Romero de Terreros, quien en 1951, al describir el salón del estrado de las casas virreinales menciona al biombo como parte importante de ese espacio y hace un recuento de los materiales que se usaron para su elaboración, como tela, laca o pintura sobre lienzo o madera. Además de señalar la presencia en México de biombos asiáticos. Observa también que la producción en Nueva España fue cuantiosa aunque no se detuvo a estudiar los temas de los cuales solamente dice que los había con “multitud de figuras”.²

En 1970 vio la luz el libro que puso a los biombos novohispanos en la discusión. Me refiero a *Biombos mexicanos*, escrito por Teresa Castelló y Marita Martínez del Río. En su momento el trabajo fue exhaustivo y propuso los tópicos más relevantes a estudiar, entre los cuales se incluye el origen chino de los biombos según las autoras del mencionado estudio, pues su literatura los registra desde el siglo II A.C. Sin embargo, se arraigaron en Japón y la composición de la palabra biombo así lo indica, pues los vocablos *byo* y *bo*, protección y viento respectivamente, son nipones.

El significado revela la función inicial que desempeñaron estos objetos: atajar el aire.

¹ Algunos magníficos trabajos sobre el tema fueron los realizados sobre los dos biombos conocidos del pintor novohispano Juan Correa (activo entre 1667 y 1717): *El encuentro de Cortés con Moctezuma y los cuatro continentes*, y *Los cuatro elementos y las artes liberales*. Asimismo sobre los distintos biombos de la conquista de México. *vid* por ejemplo: Elena Isabel Estrada de Gerlero “Pavana’ en un biombo de las Indias” y Huguette Joris de Zavala, “Un paravent peint en Nouvelle Espagne par Juan Correa d’ après Charles Le Brun”, ambos en *Juan Correa, su vida y su obra*, T. IV, *Repertorio pictórico*, segunda parte. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, el primero en las pp. 491-522 y el segundo en las páginas 523-537; Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación” en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750* [Cat. exp.]. México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 50-107 en especial pp. 66-78; María Josefa Martínez del Río de Redo, “Iconología humanista en un biombo del siglo XVII” en *Iconología y sociedad arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. pp. 125-138, (Estudios de Arte y Estéticas, 26) y María Josefa Martínez del Río de Redo, “Dos biombos con tema profano”, en *Juan Correa, su vida y su obra, op. cit.*, pp.453-490.

² Manuel Romero de Terreros, *El arte en México durante el virreinato*. México, Porrúa, 1951, p. 119.

Las mencionadas autoras explican una evolución de la estructura que proviene de Corea: de ser paneles con orificios unidos con cuerdas, se ingenió pegar el armazón de las hojas con papel, a manera de bisagras, encima se colocó el soporte -como tela- y se logró una superficie lisa.³

Castelló y Martínez del Río exponen que se debió al monopolio comercial entre Portugal y Japón a partir de 1543, que el resto del mundo conociera los biombos. Para el caso de Nueva España, estudian la Nao de China pues debido a esta relación comercial transpacífica proliferó el afán por lo “oriental” y entre la multiplicidad de objetos que formaban parte del intercambio se incluyen los biombos. La demanda de estos productos provocó que a mediados del siglo XVII se iniciara la elaboración de biombos para el comercio de exportación, así como por encargo. Las autoras cuya obra se reseña describen también la forma en que empezaron a producirse en Nueva España: como un remedo de los orientales al principio, cuyos autores habrían sido- citando a Ajofrín - japoneses que vivían en Puebla y que estaban dedicados a esa producción.⁴

Fue en esta obra de 1970 cuando se propuso una clasificación para los biombos mexicanos regida por la altura y con base en los biombos conservados y a los referidos en inventarios de la época⁵: biombos de cama ^{Fig. 2} y biombos de estrado ^{Fig. 3} también llamados de rodastrados o arrimadores. Los primeros de mayor altura, sirvieron para dar intimidad en las recamaras, los segundos más bajos y con más hojas, eran empleados para “rodear” el estrado en el salón del mismo nombre.

³ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 61, *apud* en Francisco de Ajofrín, *Diario que hizo a América en el siglo XVIII*. México, Imprenta de José Godoy, 1964, p. 44.

⁵ Para esto último, citan las investigaciones de Manuel Toussaint en testamentos coloniales.

Fig. 2. José de Paez (1727-?), *Exvoto con la virgen de los Dolores de Xaltocan* (Biombo de cama), 1751, óleo sobre lienzo, 210 X 205 cm., Parroquia de la Virgen de los Dolores de Xaltocan, Xochimilco. Foto en *Pintura y vida en México 1650-1950*, op. cit., pp.144-145.

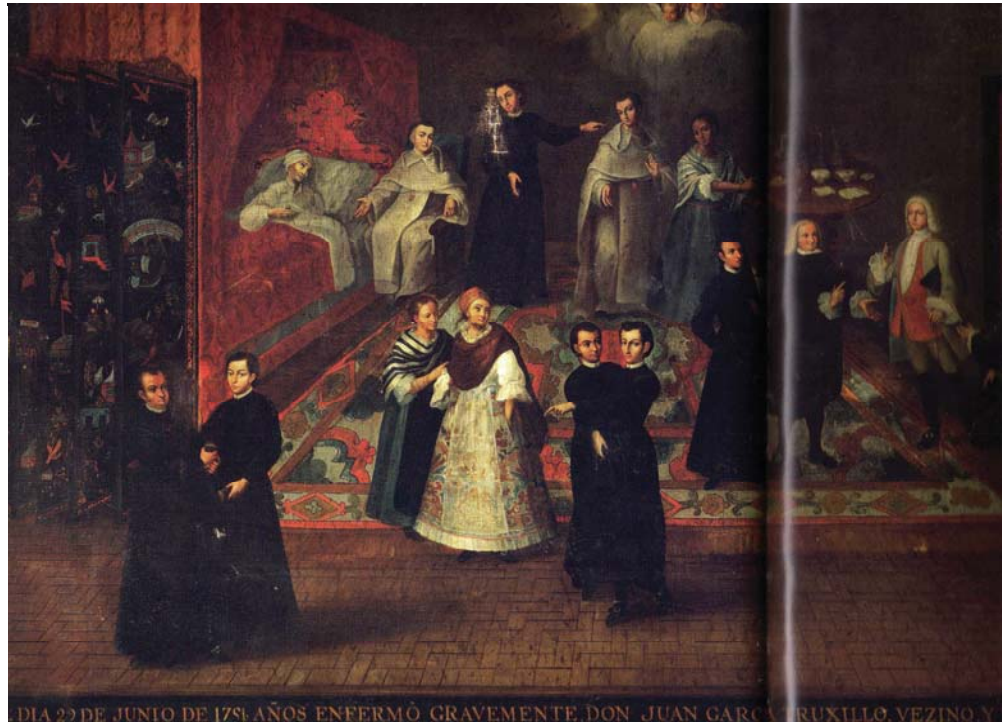


Fig. 3. Luis Berrueco (activo a fines del siglo XVII- XVIII), *San Juan de Dios muestra el camino de la salvación a cuatro prostitutas de la ciudad de Granada* (Biombo de estrado), 1743, óleo sobre lienzo, 251.5 X 256.5 cm., Pinacoteca del Hospital municipal de San Juan de Dios, Atlixco, Puebla. Foto en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, op. cit., p. 86.

Los materiales poseen gran importancia en la obra. En Nueva España los más comunes fueron los de cotense al óleo, muchas veces con un galón que simulaba cuero de cordobán⁶, laca o maque, bermellón o negro, y según las autoras también enconchados.

Por último, es importante señalar que el libro *Biombos mexicanos* está estructurado con base en los temas de los biombos: se agruparon los recurrentes y se analizaron por separado los temas únicos. Además de todas estas observaciones históricas y técnicas que se acaban de enumerar, uno de los principales aportes de este libro es que muchos de los biombos que se describen se publicaron por primera o única vez, al tiempo que se ensayó una interpretación. *Biombos mexicanos* aportó un primer *corpus* y sentó los precedentes en el estudio de estos enseres, motivo por el cual sigue siendo objeto de consulta cuando se pretende abordar el tema.

María Josefa Martínez del Río retomó el asunto cuando publicó en 1994 “Dos biombos con tema profano”, artículo donde analiza el biombos de dos haces de Juan Correa “Los cuatro elementos y las artes liberales”.⁷ Abordó la propagación del objeto en Occidente, pero esta vez puso énfasis en el carácter de regalo diplomático que tuvieron los biombos. Con este fin documentó puntualmente la embajada japonesa encabezada por Diego de Mezquita a la que atribuye la introducción de los primeros biombos a México, España y Roma, de los cuales presenta una descripción. Al puntualizar en este artículo que la forma de conocimiento de los biombos fue a través del regalo diplomático, la autora modifica la postura que estableciera en *Biombos mexicanos* en donde se plantea que la expansión del objeto fuera a través del comercio entre Europa y Japón. Martínez del Río registró cerca de cien biombos de manufactura local, de los cuales nueve corresponden al siglo XVII y el resto al siglo XVIII. De entre los primeros considera al *Biombo con vista del palacio del virrey en México* del Museo de América como el más antiguo ^{Fig. 4} y dice que el biombo de Juan Correa *Los cuatro elementos y las artes liberales* es “el único biombo novohispano firmado”.^{Fig. 5} Retoma el tema de la clasificación, a lo que agrega que los altos

⁶ Un ejemplo de cómo se elaboraba esta técnica se encuentra en Juan Pineda Santillán, “Byobu”, en *El viento detenido, mitología e historia en el arte del biombo*. México, Museo Soumaya, 2000, pp. 247-252.

⁷ Martínez del Río, *op.cit.*, 1994 a.

biombos de cama son los más abundantes, mientras que los bajitos “rodastrados” cumplían un fin decorativo como escenografía en los estrados. El texto es rico en información y considero que lo más interesante es el acercamiento que realiza a los biombos novohispanos, de los que denota gran conocimiento



Fig. 4. Anónimo, *Biombo con la plaza mayor y la alameda*, c. mediados del siglo XVII [¿?], óleo sobre lienzo, en conjunto 184 X 488, Museo de América, Madrid. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América*, op. cit., pp. 160-161.



Fig. 5 a. Juan Correa, *Biombo de dos hace Los cuatro elementos y las artes liberales (Las artes liberales)* c. 1670, óleo sobre lienzo, en conjunto, 242 X 324 cm., Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América*, op. cit., pp. 315-316.



Fig. 5 bis
Las artes liberales.

Gustavo Curiel incursionó en el estudio de los biombos novohispanos con un artículo del año 2002.⁸ Su fuente principal son los inventarios de bienes de la época gracias a los que el autor aporta y aclara muchos aspectos de estos enseres. Entre ellos se encuentra el de la tipología, pues a pesar de que sigue la clasificación de Castelló y Martínez del Río, advierte que hubo biombos dispuestos en otras partes de la casa como las asistencias. Respecto a los “de cama” dice que podían medir hasta tres varas (250 cm.), mientras que los biombos de estrado oscilaban entre vara, y vara y media de alto (de 83 a 125 cm.). De los inventarios también se desprende el conocimiento del número de hojas que los conformaron. Con frecuencia los biombos se componen de hojas pares, los más comunes tienen de diez y doce tablas, pero los hubo desde dos hasta cuarenta.

Según Curiel los biombos facturados en Nueva España fueron de tres tipos, los de pintura al óleo, los de telas y los de maque, clasificación que depende de los materiales, y aclara que, a pesar de haberse dicho que los hubo de cuero y con incrustaciones de concha nácar, éstos no aparecen en un amplio *corpus* de inventarios en el que basa su afirmación. También refiere que hubo

⁸ Gustavo Curiel Méndez, “Los biombos novohispanos: escenografías del poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *El viento detenido, op. cit.*, pp. 9-32.

aditamentos para ganar altura o engalanar más el artefacto, tales como zancos o soportes de madera y remates o copetes.

Con base en los biombos preservados y en algunas descripciones, Gustavo Curiel realizó un acercamiento a los temas representados: “escenas de historia, temas literarios, asuntos mitológicos, vistas urbanas, escenas geográficas, escenas de la vida diaria, temas cortesanos, protocolos de la vida de la elite, enseñanzas morales y de buen gobierno, escenas galantes, escenas de montería (caza), escenas de tiempos del año y sus faenas, entre otros asuntos”.⁹ Asimismo señala que no hubo temas exclusivos ni para los biombos de estrado, ni para los de cama, pues las escenas se plasmaron de manera indistinta.

Curiel fue el primer investigador en incursionar en el problema de los precios, asunto en el que concluyó que hubo biombos para todos los bolsillos: “proliferaron en los ajuares domésticos de primera línea y su presencia se dejó sentir en las casas de estratos sociales menos afortunados”, pues los hubo desde unos cuantos reales hasta quinientos pesos, ¡una fortuna de la época! Esto debido a que los biombos se convirtieron en “símbolos de poder y prestigio social entre los miembros de la elite novohispana ...”

Gustavo Curiel puso a disposición de los interesados en el tema, una “Relación de descripciones de biombos que aparecen en documentos notariales de los siglos XVII y XVIII”, por sí misma valiosa, pues luego de un análisis acucioso de la misma se pueden establecer aspectos que aún no quedan del todo claros en cuanto a estos muebles.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p.20.

¹⁰ Un análisis estadístico de esta Relación se presenta en el Anexo 2 al final de este trabajo, p. 140.

b) Historiografía del Biombo del Volador

En uno de esos muebles plegables se plasmaron las escenas que son objeto de este estudio. *El Volador* es un biombo pintado al óleo sobre lienzo hacia las décadas de 1680 y 1690.¹¹ Su superficie es de cinco metros de ancho por un metro con ochenta de alto (10 hojas de 50 X 180 cm. cada una). Por su altura y por estar terminado hasta el borde inferior no se trata de un rodastrado. Corresponde a la categoría de cama o bien, a esos otros biombos que podían disponerse al gusto del propietario en cualquier lugar de la casa.¹² El *Biombo del Volador* perteneció al Hospital de la Caridad de Sevilla hasta 1945, año en que fue adquirido por el Ministerio de Cultura de España y llevado al Museo de América de Madrid. Desde entonces, ha sido objeto de descripciones, comentarios y análisis de muchos autores que en conjunto han conformando la comprensión de este mueble. A continuación presento las posturas que componen su desarrollo historiográfico.

José Tudela de la Orden escribió en 1946 un artículo que tomaba como pretexto al biombo en cuestión para estudiar el juego del volador.¹³ De forma complementaria se extendió a otros asuntos del panel central, aunque como lo indica: “[no es su objetivo] un estudio detallado del biombo”. Los otros motivos que aborda son el juego de pies y la mención del contingente de los contrayentes -sin identificarlo- que desfila al son del tambor del indio vestido de morisco.

¹¹ Para concluir con estas fechas he hecho una revisión de la indumentaria de los españoles que aparecen en la obra y las he comparado con otros que aparecen en obras novohispanas de arreglo semejante. Por ejemplo respecto a la moda de las damas las comparé con el cuadro firmado de Villalpando *Bautizo de San Francisco* en donde la dama viste de forma semejante a las españolas del *Volador*. Lo mismo ocurre con la donante del cuadro firmado por Juan Correa, *La Virgen del Patrocinio o Nuestra Señora de los Zacatecos*. La primera obra no está fechada, pero se sabe que fue contratada en 1691 y respecto a la segunda, debemos conformarnos con las fechas de actividad del pintor entre 1674 y 1739. Aunque de acuerdo con la historia de la moda las tres obras corresponden al rango cronológico asentado. Respecto a la moda de los caballeros, encontré similitudes con la obra firmada de Villalpando, *San Ignacio Velando sus armas* y otra cercana al estilo de Villalpando *San Martín de Tour* del Denver Art Museum, Colorado, EUA. *vid* anexo I, p. 138 y para más detalles de la moda del biombo del Volador y del Biombo con Desposorio de indios y palo volador *vid* nota 49.

¹² Las posibilidades se reducen a estas dos porque los rodastrados, o son muy bajitos o su escena o superficie terminada inicia dejando el espacio inferior (aproximadamente los últimos 40 o 50 cm.). Un buen ejemplo es el biombo de dos haces de Juan Correa, *Los cuatro continentes y el encuentro de cortés con Moctezuma*. Ese espacio inferior no era necesario ser tratado mayormente, pues estaba destinado a ser cubierto por la tarima del estrado. *Vid.* Fig. 66.

¹³ José Tudela de la Orden, “El volador mejicano”, *Revista de Indias* del Consejo Superior de Investigación, Madrid, Año VII, enero- marzo de 1946, Núm. 23, pp. 71-88.

Considera que los ritos de origen prehispánico en general y el volador en particular, se habían transformado en fiesta cristiana o en mera diversión y espectáculo. Por otra parte, cree posible que el biombo sea pintura flamenca del siglo XVII y menciona como influencia al afamado “Jan Brueghel” (1568-1625) por el paisaje y las “escenas populares”, aunque creo que se refiere más bien al padre de éste Pieter Brueghel (1525-1569).¹⁴

Por su parte, *Biombos mexicanos* dedicó un apartado al *Biombo del Volador* clasificándolo entre los de paisaje. En este trabajo se menciona que el pintor bien pudo haber estado en Papantla, lugar de donde procede la danza del volador más popular y del cual deriva el nombre con que hoy se conoce en México: “Los voladores de Papantla”. Sin embargo, aunque no se afirma que la obra se ubique allí, más adelante mencionan que la danza que se ilustra quizá sea alguna de las que aún se bailan en la región. También se sugiere que pudiera tratarse de la fiesta de *Corpus Cristi* que reúne en esa comunidad a las danzas autóctonas y al volador. Por otra parte, interpretan que la totalidad de las escenas es una fiesta típica de pueblo a la que están llegando unos españoles importantes, quienes son recibidos por la comunidad indígena y sus autoridades con súchiles y con la música del trompetista ubicado arriba de la capillita adornada con follaje.

El Museo Franz Mayer junto con el Museo de Monterrey publicaron en 1990 el catálogo de la exposición: *Los palacios de Nueva España, sus tesoros interiores*.¹⁵ Las observaciones sobre el *Biombo del Volador*, no provienen del texto principal sino del catálogo de obras, de ahí su redacción de corte descriptivo. Se ubica a la escena en la periferia de un espacio urbano y se considera que el paisaje es ficticio, asimismo, que las actividades representadas son ejecutadas por indígenas y mestizos, en tanto que los españoles son espectadores. Es destacable que al grupo que

¹⁴ Tudela de la Orden se equivoca respecto al nombre del artista flamenco. Esta observación se la debo a la Maestra Estrada de Gerlero. Pieter posee una obra precisamente con el tema de un matrimonio llamada *Banquete de bodas*, en la cual aparecen elementos que componían la celebración en los países Bajos como los comensales, meseros, músicos y una serie de detalles acuciosos. Sin embargo hay otras obras, del propio pintor, que recuerdan tanto al *biombo del Volador* como el *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, tal es el caso de *Juego de niños*, pues las escenas se ubican también en un exterior y se desarrollan una serie de eventos lúdicos del contexto europeo. Vid. “El renacimiento europeo” en *Historia del arte Salvat*, Barcelona, 2000, tomo 18, pp. 62-67.

¹⁵ *Los palacios de la Nueva España, sus tesoros interiores*. Monterrey, Museo de Monterrey y Museo Franz Mayer, 1990, pp. 121-122.

transita detrás del volador, lo consideran una “personalísima interpretación del tema de moros y cristianos”, esto debido a que en la vanguardia se ve a un matachín. A pesar de la ausencia de una interpretación global, una observación acertada es el hecho que se relacione la presencia de “juegos de origen prehispánico”, tanto en crónicas como en representaciones reales o pictóricas, con el gusto europeo de conocerlos por “su belleza y espectacularidad”, y se ponga como iniciador de esta corriente a Cortés por haber llevado naturales a la metrópoli a ejecutar algunas de estas suertes.

En 1994 en el estudio dedicado al arte mexicano que se conserva en el extranjero, Marita Martínez del Río dirigió nuevos comentarios a la obra.¹⁶ En esta ocasión la autora postula que lo representado es una fiesta indígena típica de pueblo, donde los gobernantes son anunciados con trompetas desde la pequeña capilla adornada. Las autoridades son los hombres que salen de la casa decorada, que se encuentra en la última hoja del biombo. A pesar de esto, propone que el tema principal son los “juegos prehispánicos” e incluso titula así a la obra. Por otra parte, a los españoles los considera espectadores que gozan de lo que ocurre en la plaza. Como se observa, la autora modificó la interpretación de 1970 respecto al tema principal y al conjunto.

Tudela de la Orden se acercó por segunda ocasión al biombo en 1994, esta vez en una revisión somera del acervo del Museo de América.¹⁷ Por tal motivo no se trata de un análisis de la obra, sino de una descripción de la misma. Hace referencia a los motivos más destacables como la escena del pulque, el volador y la pareja de jinetes, sin llegar a una comprensión de la temática, por lo mismo, considera que falta unidad en las escenas.

¹⁶ María Josefá Martínez del Río, “Permanencias y ausencias de obispos y virreyes e indios” en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 2*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 1994 b; pp. 2-43.

¹⁷ José Tudela de la Orden, “El arte mexicano en el Museo de América”, *Artes de México*, año XVIII, Núm. 149, pp. 44-50.

En 1996 Emily Umberger¹⁸ analizó la obra minuciosamente y consideró que se trata de una ceremonia de conversión católica, llevada a cabo en un pueblo indígena con elementos paganos. Según esta interpretación, las prácticas gentílicas han cambiado sus significados originales por los católicos y son toleradas para propiciar el acercamiento de los indígenas. En este contexto menciona que los hombres vestidos de blanco de la extrema derecha deben ser los dirigentes religiosos de su comunidad, quizá miembros de una cofradía del Santísimo Sacramento. También comenta que la marcada división de los planos obedece a la necesidad de separar, al modo barroco, el “buen” comportamiento de la elite indígena (representado en el fondo) de la “mala” conducta de los indígenas plebeyos (ubicados en primer plano), quienes aprovechan la ocasión para embriagarse. La interpretación adolece del reconocimiento de la escena principal; sin embargo las observaciones minuciosas en torno a la cultura material indígena son valiosas y dignas de considerarse.

En 2004 Iлона Katzew publicó *La pintura de castas, representaciones raciales en el México del siglo XVIII*.¹⁹ En un apartado de este libro llamado “la pintura de castas, teatro de maravillas en el microcosmos textual”, presenta un documento inédito de gran valor etnográfico para la comprensión de usos y costumbres de los indios de la Nueva España.²⁰ Entre estos, se explica e ilustra la forma de efectuar los matrimonios indígenas, lo que propicia que relacione otras obras que representan el mismo asunto. Entre ellas incluye al biombo de Madrid que presenta a un grupo de naturales tras el volador como un desposorio de indios. El documento y estampa referidos se complementan para mostrar los pasos del festejo en el siglo XVIII. Apoyándose en esto, y en otras imágenes de desposorios que analiza, demuestra ampliamente que se trata de una boda indígena.

¹⁸ Emily Umberger, “The monarchía Indiana in seventeenth century New Spain”, en *Convergin Cultures, Art and Identity in Spanish America*. N.Y., H.N. Abrams, 1996, pp- 46-58.

¹⁹ Katzew, Iлона, *La pintura de castas representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid, TURNER, 2004, pp.172-180.

²⁰ Joaquín Antonio Basarás y Garaygorta, “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos” (1763), Hispanic Society of America, Nueva York, ms. hc. 363-940, I-2.

Aunque estoy de acuerdo con Katzew, pienso que su acercamiento obedece a la aclaración específica del tema como desposorio, lo cual define el motivo del festejo en el biombo, aspecto por demás relevante. Sin embargo, no existe un estudio pormenorizado hecho a partir de la nueva información que da luz al resto de los motivos. Creo entonces, que es tiempo de retomar la investigación, enriqueciendo la acertada aportación de Katzew con datos antiguos y nuevos que proceden del análisis pictórico y documental, a fin de brindar una mejor comprensión de la obra.

El Biombo del Volador representa una fiesta indígena debida a los desposorios que acaban de efectuarse en la pequeña capilla de la cuarta hoja. Los novios y su cortejo van en procesión y llevan en la vanguardia a dos personajes: el matachín y un indio que toca un tambor y una chirimía. En el trayecto que deben de recorrer hasta donde se efectuará el convite (en la última hoja), se suceden eventos debidos a dicha celebración. Así de izquierda a derecha se encuentra el juego de pies, el del volador, un castillo de fuegos, el mitote en círculo; después unos naturales presurosos al encuentro del cortejo, con súchiles y vasijas como ofrendas. Por último, una casa adornada como la capilla, en cuyo umbral están tres hombres de blanco con palmas y uno de ellos con un libro esperan a los desposados. Frente a ellos un trompetista y su acompañante anuncian la llegada de los novios. ^{Fig. 1}

En el primer plano se despliega un conjunto de escenas que en su totalidad ejemplifican las etapas del pulque. Aparece desde la extracción de su materia prima, el traslado en cueros de animal; la típica vendedora con huipil de plumaria; el alegre grupo de consumo; los borrachos en pleito y por último, un personaje vestido de blanco y de bastón con el rostro molesto que se apresura a controlar la riña. En el siguiente plano se encuentran dos grupos de españoles, destaca entre ellos, la pareja de jinetes elegantemente vestida, de entre los cuales el varón mira al espectador. ^{Fig. 6}



Fig. 6. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de escenas del pulque y españoles), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

El biombo del volador representa algunos de los ritos de origen prehispánico más comunes que se siguieron ejecutando durante el periodo virreinal, aunque no aparecen en el contexto de una celebración en el ámbito citadino, como era común, sino que son parte de la festividad que acompaña a una boda indígena. Este es el tema central del biombo y ahora podemos decir que no estuvo aislado. Tras haberse reconocido la escena en otras obras se puede hablar de una iconografía que se desarrolló en Nueva España. Por lo cual considero importante conocer las características del matrimonio indígena desde su asentamiento católico y el comportamiento seguido al elegir pareja.

Capítulo II

Los matrimonios católicos de los indios coloniales

En el año de 1743 se presentaron Juan Isidro y Josepha Joaquina en la Parroquia del pueblo de Mixcoac, en los alrededores de la Ciudad de México con el fin de iniciar los trámites para contraer nupcias. Él se declaraba indio cacique, de 20 años y ella mestiza con 16. Sus testigos fueron Juan de Rojas, indio cacique, alcalde de lo ordinario y Pascual Franco, mestizo, arriero con mulas propias.¹ Este matrimonio era de lo más común en su tiempo, los indios elegían pareja entre sus iguales, aunque eran libres de hacerlo con otras mezclas raciales, y los padrinos solían ser gente de algún respeto en su comunidad. Sin embargo, el establecimiento del matrimonio católico entre los naturales tuvo sus altibajos y se afianzaría en el transcurso de las centurias.

Al llegar los españoles encontraron paralelismos y disparidades entre el matrimonio y las uniones que los indios practicaban. Las concordancias fueron aprovechadas para la imposición canónica del sacramento, y las disparidades hubieron de enfrentarse mediante el poder del estado y la iglesia. El grueso de las uniones indígenas se concertaba entre un hombre y una sola mujer y podía durar toda la vida. La novia era pedida por los padres y la casamentera, y así se concertaba el compromiso para después efectuar la ceremonia de enlace. Estas eran las principales coincidencias entre el matrimonio de los recién llegados y los naturales; sin embargo, no pueden omitirse una serie de matices que preocupó a los evangelizadores.

Los indios nobles practicaban la poligamia, esto les propiciaba ocasión de alianzas políticas, ligas económicas, prestigio social y mayor descendencia.² El parentesco sanguíneo entre los contrayentes fue común, motivo de escándalo para los católicos a lo que se sumó el reciente implantado parentesco espiritual. Un testimonio pictórico franciscano plasma la forma didáctica en que se adoctrinó a los indios en el matrimonio. Allí se muestra a un grupo de naturales rodeando a

¹ AGN, *matrimonios*, Vol. 154, exp. 67, f.3.

² Pilar Gonzalbo, *Familia y orden colonial*. México, El Colegio de México, 1998, p 31. También encontramos en la elite la regulación del amancebamiento con mujeres del pueblo. Otros detalles sobre las relaciones afectivas de los nobles las encontramos en Pablo Escalante, “La cortesía, los afectos y la sexualidad”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo. T. I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España, coordinador Pablo Escalante. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 273-276. Un caso de la conveniencia económica del matrimonio con varias mujeres es la del cacique de Huaquechula, quien tenía varias esposas y cuando los frailes lo instaron a dejarlas y quedarse solamente con una ellas, se rehusaba, pues todas eran tejedoras.

un fraile que señala un árbol y las ramas del mismo, con lo cual pretende demostrar la inviabilidad de contraer nupcias entre miembros del mismo tronco.³ Fig. 7 Los naturales podían dejar a sus mujeres según las circunstancias, acción contrapuesta a la indisolubilidad del vínculo para la iglesia católica. Finalmente se planteó el problema de la libre voluntad para contraer nupcias, pues los acuerdos matrimoniales indígenas se concertaban entre los padres. Para solucionar dichos inconvenientes, hubo que establecer normas que se ajustaran a la realidad imperante en las Indias, mediante las leyes del derecho canónico que permitieran regularizar los matrimonios previos y sentar las bases para lo sucesivo.⁴



Fig. 7. Diego Valadés, *Exámen matrimonio*, grabado. Foto en Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera. Título original *Rhetorica Chritiana*. (1579). México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. [465].

³ Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera. Título original *Rhetorica Chritiana*. (1579). México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. [465]. La interpretación de la imagen con ese sentido es una importante sugerencia de Elena I. Estrada de Gerlero.

⁴ Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, pp. 30-32. Vid Carlos Seco Caro, “Derecho canónico, particular referente al matrimonio en Indias”, en *Anuario de Estudios Americanos*, T. XV, Sevilla, 1958, p. 16, y Bula *Altitudo*, firmada por Paulo II, junio de 1537, reproducida por Fortino Hipólito Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México, o sea, antigua y moderna legislación de la iglesia mexicana*. Amecameca, imprenta del Colegio Católico, 1887, Vol. II, pp. 222-232; también *vid* pp. 525-527.

En principio se resolvió que los matrimonios contraídos antes de la evangelización que fueran regulares y bien establecidos se reconocerían como de “derecho natural”. Ello significaba que eran válidos, pese a esto, los frailes optaron por casarlos de nuevo bajo el rito cristiano para promover y arraigar el sacramento.⁵ Fig. 8



Fig. 8. Diego Valadés, *Matrimonio*, grabado. grabado. Foto en Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera. Título original *Rhetorica Chritiana*.(1579). México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. [465].

Hacia 1530 los indios seguían reacios al matrimonio católico y sólo era eficaz para los jóvenes criados en los conventos. Fue hasta mediar el siglo en que se empieza a vencer la primigenia resistencia y muchas parejas optan por “legitimar” sus uniones. Luego de la implantación del séptimo sacramento, el único matrimonio reconocido era el monógamo e indisoluble (salvo condiciones de anulación fijadas por el derecho), contraído con libre voluntad y edad suficiente (los dos últimos requisitos especialmente dirigidos a las mujeres indias).⁶

Queda claro que para el siglo XVII las uniones cristianas entre los indios eran comunes. Así lo demuestra una investigación personal en los registros asentados en el ramo de matrimonios del Archivo General de la Nación (AGN), y en el estudio realizado por Pilar Gonzalbo entre las décadas de 1650 y 1670 en los libros de las parroquias de la Santa Veracruz y el Sagrario de la

⁵ *Ibid.*, p. 30-31, *apud* en Seco, p.16.

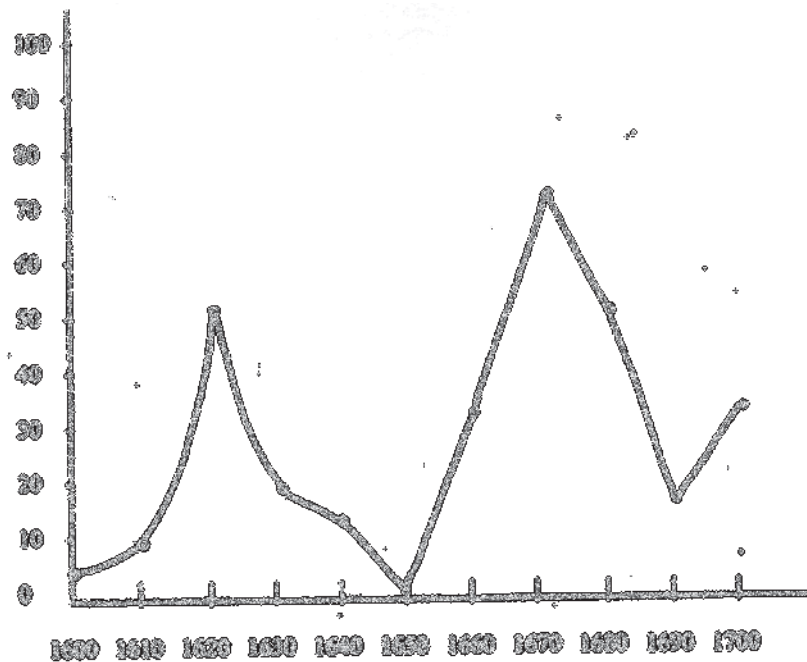
⁶ Lo anterior en Josefina Muriel, “La transmisión cultural en la familia criolla novohispana”, en *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX*, coordinación Pilar Gonzalbo Aispuru. México, Colegio de México, 1991. (Seminario de Historia de la familia, Centro de Estudios Históricos), pp.109-111.

Ciudad de México.⁷ De los registros del AGN se han obtenido las frecuencias matrimoniales de los indios.⁸ Los datos que se obtienen solamente dan una idea de las tendencias, pues no son registros sistemáticos como el de una parroquia o un pueblo particular.⁹ Los documentos son muy diversos, el más antiguo es de 1550 y el último de 1800. Todos pertenecen a la zona centro del país, en particular a la Ciudad de México y pueblos aledaños. Del siglo XVI sólo se cuenta con once registros, que corren de 1550 a 1599. Con tan pequeña muestra sólo se puede mencionar que el mayor número de matrimonios se efectuó en las décadas de 1580 y 1590. Para el siglo XVII, los registros se incrementan a doscientos setenta y tres. En dos ocasiones se ve incrementada la frecuencia, una es hacia 1620 y para 1630 disminuye drásticamente. El siguiente y más alto pico se presenta entre las décadas de 1660, 1670 –la cúspide- y 1680 y luego viene un descenso.^{Graf. 1} Para el siglo XVIII se cuenta con casi el doble de registros y es muy claro el aumento de la frecuencia matrimonial en la década de 1730, la que va aumentando hasta alcanzar el punto más alto hacia 1740 y 1750.

⁷ Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, 1998, *passim*.

⁸ Incluí en la base de datos cualquier matrimonio en el cual, alguno de los dos contrayentes fuera indio, ya que el matrimonio entre indios y otras castas es sumamente común.

⁹ La investigación que se efectuó en el AGN fue para comprender el comportamiento de los indios al contraer nupcias, pues no había estudios específicos –salvo el de Gonzalbo- que revelara las recurrencias para el periodo colonial. Reconozco que la diversidad de los documentos –principalmente por su distinta procedencia- es el principal problema de esta investigación. Por otra parte, es fundamental que los datos de la gráfica aquí presentada se compare con los movimientos poblacionales de los indígenas del valle de México. Éstos aunque en todos los casos son relativos es con lo que se cuenta para trabajar. Gibson menciona la siguiente conclusión al respecto: “una población inicial, en tiempos de la conquista, de alrededor de 1 millón 500 mil habitantes; una disminución a alrededor de 325 mil en 1570; otra disminución a alrededor 70 mil a mediados del siglo XVII; un incremento a alrededor de 120 mil en 1742; y otro aumento a alrededor de 275 mil en 1800”. Por lo pronto se puede mencionar que la dramática disminución que se observa en los matrimonios indios hacia mediados del siglo XVII, según lo que menciona Gibson, bien puede corresponder a la misma disminución en los matrimonios indígenas y su subsecuente recuperación, por lo que en lo que respecta al siglo XVII ambas tendencias coinciden. Vid. Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*, 15ª Ed. en español. México, Siglo XXI, 2003, p. 143-144. Por otra parte, una investigación que proporcione datos más contundentes está por realizarse concretamente en parroquias de indios. Asunto que escapa a los intereses de este estudio.

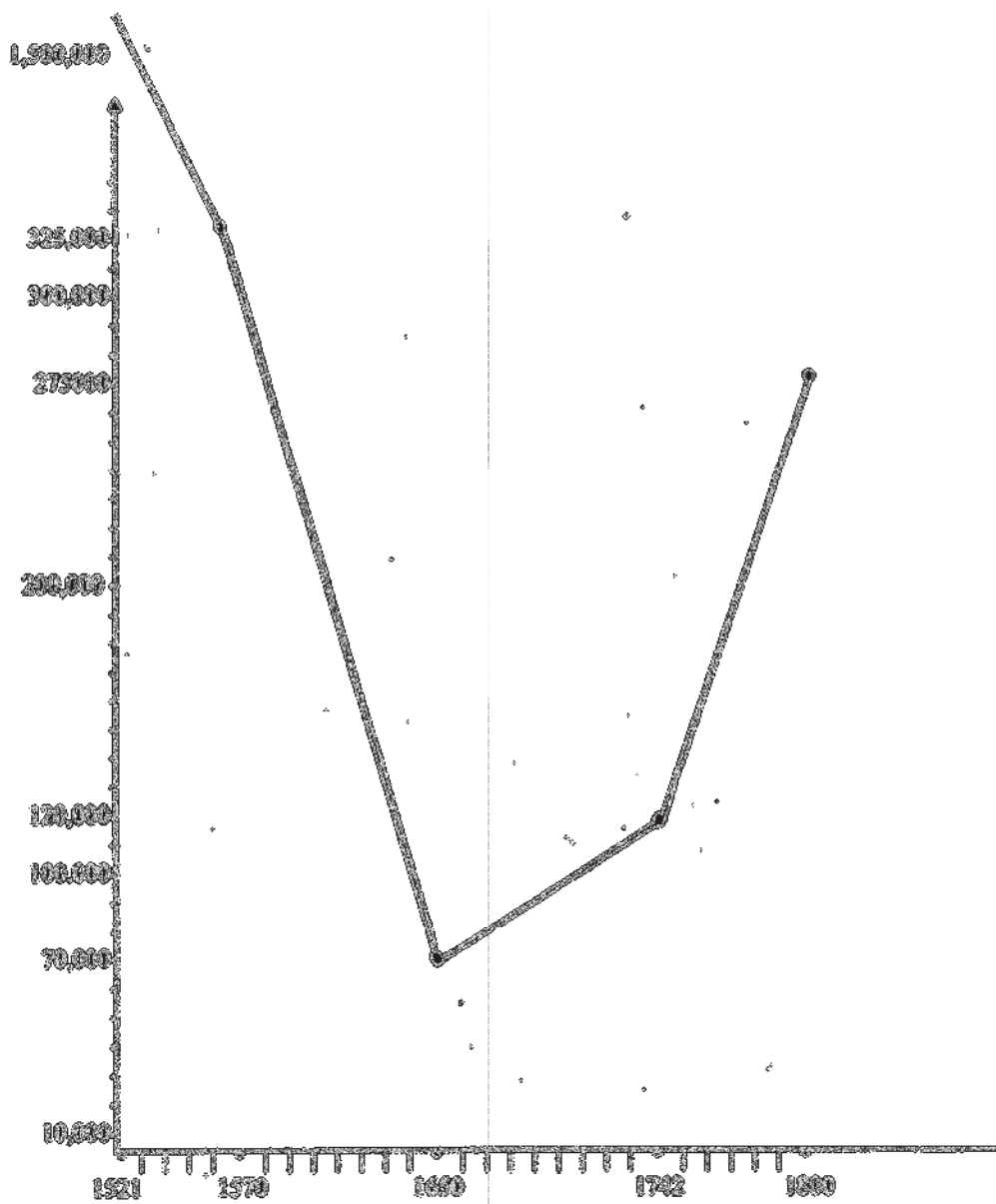


Gráfica 1. Frecuencia de matrimonios entre indios con otras castas. Ciudad de Mérida y alrededores, siglo XVII. Ramo Matrimonios. Archivo General de la Nación. Gráfica Martha Sandoval Villegas.

Lo anterior indica que los indios empezaron a concertar nupcias católicas hacia finales del siglo XVI, pero que de forma generalizada se logró hasta 1620. La disminución que se aprecia en la siguiente década quizá tenga que ver con la también disminución de la población a raíz de las inundaciones de la Ciudad en 1629 y que además coincide con una disminución generalizada de la población para mediados del siglo XVII según Gibson.¹⁰ Gráf. 2 El siguiente incremento me es especialmente importante porque ocurre hacia la década de 1670 y se mantiene para la siguiente, son fechas cercanas en las que aparece el primer ejemplo de iconografía de desposorios indígenas

¹⁰ *Loc. cit.*

en la pintura novohispana.¹¹ Es posible entonces, que tras el aumento y regularidad que se observa en los matrimonios de indios, los hispanos hayan puesto sus ojos en ese rito.



Creación de movimientos poblacionales indígenas del valle de México en el periodo vicereinal según Charles Gibson.

Grafica 2

¹¹ El biombo Desposorio de indios y palo volador de Los Angeles County Museum of Art es el primer ejemplo conocido de desposorio de indios y según Rogelio Ruiz Gomar bien puede fecharse hacia 1660-1670 e incluso adscribirlo al círculo de José Juárez y Antonio Rodríguez. Comunicación personal, marzo de 2007.

Respecto a los criterios para elegir pareja, Gonzalbo aclara que los indios tuvieron inclinación a casarse entre su propio grupo, pues su estudio arroja que de las dos parroquias, el 71% de las personas identificadas como indios se casaron con sus iguales, en tanto que el resto lo hizo sobre todo con mestizos y castizos. Además observa que los varones indios tuvieron ocasión de “mejorar” al casarse también con españolas y en ningún caso con negras o mulatas; en tanto que las indias sí se unieron con descendientes de africanos.¹² Conclusión semejante resulta de los registros del AGN, en donde los varones suelen casarse con mujeres de igual o “mejor” condición racial, mientras que las indias, aún “en hábito de españolas” podían contraer nupcias hasta con esclavos y por lo mismo asumir esa condición.¹³ Éstas son tendencias dominantes, pues existen documentos matrimoniales con cualquier combinación racial. Por otra parte, Gibson menciona que los caciques y principales siguieron casándose dentro de su propia clase para preservar su pureza de rango.¹⁴

Algo que me interesa especialmente es la preservación de los aspectos de enlace prehispánico en el rito indígena del virreinato y del cual aún hoy se conservan muchos elementos en algunas comunidades. Las palabras de Thomas Calvo parecen ajustarse a una respuesta, pues comenta que: “La iglesia no pretendía forzosamente librarse de los tambores y violines, ni tampoco de las demás obligaciones sociales y étnicas que acompañaron al matrimonio, pero sí, repetimos, hacerlo entrar dentro de la iglesia”.¹⁵ Los frailes no tuvieron inconveniente en permitir que los indios siguieran efectuando sus enlaces con su antigua parafernalia, además que como queda dicho, al encontrarse paridades con el enlace hispano hubo mayor facilidad para conservar los aspectos coincidentes. Danièle Dehouve los pone de manifiesto explícitamente y me interesa resaltar varios

¹² Pilar Gonzalbo, *op. cit.* 1998, pp. 243-244.

¹³ Dos ejemplos de condiciones semejantes se encuentran en AGN, *Matrimonios*, Vol. 36, exp. 30, f. 4 y AGN, *Matrimonios*, Vol. 12, exp., 21, p. 84-88. En el primer caso el enlace es entre un Negro, criollo, esclavo y una india ladina; y el otro es entre un mulato, esclavo y una india, en ambos casos los clérigos les preguntan a las mujeres si aceptan las obligaciones de esclavas.

¹⁴ Gibson, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵ Tomás Calvo, “Matrimonio, iglesia y sociedad en el occidente de México: Zamora (siglo XVII al XIX) en *Familias novohispanas*, *op. cit.*, p. 107.

aspectos de su estudio.¹⁶ En primer lugar aclara que los actos eclesiásticos de mayor importancia se verificaron sólo después del primer siglo de dominio español cuando se buscó sistemáticamente una coincidencia entre las etapas matrimoniales indígenas y católicas.¹⁷ “A los distintos ritos y costumbres del inicio de la vida común de los jóvenes indígenas, se les otorgó el nombre español de ‘esposales’ o ‘desposorios’”. Ambos matrimonios eran en realidad procedimientos largos y no sólo un acto limitado a un tiempo y espacio. Por lo que “los clérigos buscaron en este proceso los ritos que se asemejaban a los esposales [hispanos] precedentes al matrimonio propiamente dicho”. Un interesante documento sobre las etapas del matrimonio indio es *Farol indiano y guía de curas de indios* (1713). El autor es Manuel Pérez un fraile agustino de la Ciudad de México, catedrático de la lengua náhuatl, quien proporciona información valiosa.¹⁸ Según éste, dentro de lo que los frailes llamaban “esposales” o “desposorios” se encuentra la petición de la novia, la cual podía efectuarse según la costumbre del lugar. En la Ciudad de México lo más habitual era el llamado “regalo de pan”. Este se llevaba a cabo cuando los viejos llamados *huehuechihque* o casamenteros¹⁹, al ir a la casa del padre de la novia llevaban una fuente de “pasteles, viscochos y vino”, todo lo cual era repartido entre los parientes de ella con quienes se había concertado una cita. Sin embargo, también se estilaban otras formas como el “servicio de la novia” o el “rapto o robo”.²⁰ Según relata el autor

¹⁶ Danièle Dehouve, “El matrimonio indio frente al matrimonio español (siglo XVI al XVII)” en *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy, unas miradas antropológicas*. David Robichaux compilador. México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 75-94.

¹⁷ 1620 es una fecha que también se encontró como el primer aumento de frecuencia de matrimonios indios en los registros del AGN. El estudio de Dehouve aclara la estrategia de los clérigos para arraigar el matrimonio entre los indios. *Ibid*, p. 93.

¹⁸ P. Fr. Manuel Pérez del orden de N.P.S Agustín, *Farol indiano, y guía de curas de indios: summa de los cinco sacramentos que administran los ministros evangélicos en esta América: con todos los casos morales que suceden entre indios: deducidos de los más clásicos autores, y amoldados a las costumbres y privilegios de los naturales*. México, imprenta de Francisco de Rivera Calderón, la calle de San Agustín, 1713. Pp. [46], 192, [4].

¹⁹ A diferencia de otras fuentes en donde son mujeres ancianas –*cihuatlanque*- quienes piden a la novia, aquí son hombres viejos o *huehuechihque*.

²⁰ El llamado “servicio de la novia” consistía en que el futuro esposo sirviera en la casa de los suegro durante un tiempo concertado, que solía ser de un año y fue una costumbre arraigada en la zona de “tierra caliente”, desde la Ciudad de México y hasta el Pacífico –Puebla, Morelos y Guerrero-. El “rapto o robo” consistía como su nombre lo indica en robarse a la novia –generalmente de común acuerdo entre los contrayentes o entre sus padres-, llevarla a un depósito en casa de persona respetable de la comunidad para quedarse allí hasta llegado el día de presentarse ante el cura para iniciar los trámites de enlace. Las tres formas, según el autor son parte de los llamados esposales o desposorios. Dehouve, *op. cit.*, p. 86-87.

los frailes aprovechaban la petición para celebrar los ritos católicos de los desposorios. Este consistía en la “información de testigos” para averiguar que no hubiera impedimento de casamiento entre los novios. A continuación, se leían las “amonestaciones” en la misa mayor durante tres días festivos. Una vez hecho este proceso los novios debían recibir el sacramento en los dos meses siguientes.²¹

Al sacramento del matrimonio se le nombraba ‘bendiciones nupciales’ y se verificaba como sigue: después de confesarse, los novios se aceptaban mutuamente, recibían la bendición y hacían el intercambio de arras y anillos antes de escuchar misa. Es importante señalar que según Dehouve el acto de petición junto con la presentación en la iglesia era el verdadero acto fundador del matrimonio.²² De acuerdo con Pérez, los desposorios propiamente dichos eran los correspondientes a ese acto fundador. El fraile menciona que para ambos eventos los indios efectuaban celebración. En este caso, me encuentro en la disyuntiva de determinar si las imágenes que se conocen corresponden al llamado por Pérez “desposorio” o se trata del festejo por matrimonio. La respuesta a este asunto variará para cada imagen, por lo que deberá resolverse en cada caso.

²¹ Manuel Pérez, *op. cit.*, pp.128-147.

²² Dehouve, *op. cit.*, p. 87.

Capítulo III

Desposorios de indios, una iconografía de la pintura virreinal

Al conjunto de siete imágenes cuyo tema es el enlace de naturales, se les ha dado el nombre de desposorios de indios, porque dos de ellas llevan escrita esa indicación. En primer lugar me ocuparé del *Biombo del Volador*, cuya investigación primigenia inició en el año 2000 y que partió con el conocimiento de que una de sus escenas correspondía a la representación de una boda de naturales.¹ Consideré necesario consultar la información que al respecto proporcionan cronistas como Sahagún y Clavijero, lo que permitió relacionar otros elementos del biombo que giran en torno al enlace.

Iлона Katzew además de probar que se trataba de un matrimonio indio vinculó elementos festivos del *Volador* gracias a un valioso documento. Se trata de un escrito de Joaquín Antonio de Basarás, comerciante vasco que radicó durante algún tiempo en la ciudad de Santa Fe, hoy Guanajuato. La obra lleva por título *Origen, costumbre y estado presente de mexicanos y philipinos* (1763). De acuerdo con Katzew, este tratado consta de dos volúmenes, uno de texto y otro de estampas, el primero de los cuales está redactado con el formato de preguntas concretas y su respuesta.² Las imágenes representan a los habitantes y costumbres de Nueva España a lo que se suma su explicación lo que atesora un enorme caudal de información etnográfica. De tal suerte que la estampa de los desposorios, reforzada con una descripción, proporciona la explicación más completa que se conoce sobre ese rito.

En virtud de la importancia del texto que ayuda a explicar al *Biombo del Volador*, trasladaré aquí la reseña de Katzew sobre la crónica de Antonio de Basarás:

[...] una vez que los novios habían decidido casarse, de mutuo acuerdo o cumpliendo los deseos de sus padres, el novio robaba a la novia y la llevaba a la iglesia. El cura a su vez la depositaba en casa del fiscal de indios de su feligresía o en la de los padrinos de los novios, 'que regularmente eligen españoles u otras personas de razón'. Entre tanto, el novio disponía de lo preciso para la boda, que incluía obtener los costos para la iglesia y el certificado de matrimonio de su arzobispado. Paso inmediato, buscaba a la novia acompañado de un numeroso séquito en el que figuraban los padres de los novios, y la

¹ Agradezco al doctor Gustavo Curiel el haberme indicado que la imagen del contingente indígena que transita en este biombo constituye una boda de indios. Su sagaz y fina observación fue formulada en el año 2000, cuando formaba parte del seminario que dirige en la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

² Vid Katzew, 2004, *op. cit.*, p.163.

llevaba a su diócesis donde presentaban a sus testigos ante el provisor; de ahí la comitiva entera acudía a casa del novio a celebrar para posteriormente devolver a la novia a su depósito hasta el día señalado de la boda.

Hasta aquí correspondería, según lo señalado por Manuel Pérez y Dehouve con lo que los hispanos llamaban desposorios o esposales con una de las tres modalidades para ello, en este caso el rapto o robo.

Continúa el relato de Basarás:

Ese día, el novio acompañado de sus padres y padrinos se presentaba por la novia para llevarla a la casa de los padres de ésta a recibir la bendición y festejar con un almuerzo y chocolate de espuma. Luego iban a la iglesia a casarse, acompañados por un numeroso cortejo. Al salir de la iglesia, los novios recibían coronas y collares de cempasúchiles, y de camino a la casa del novio, a la pareja precedían un tambor, chirimías y un matachín 'vestido ridículamente, que les va danzando por delante al compás de una sonaja que lleva en la mano, y no cesa aunque se halle la casa del novio a donde van muy adelante.

Antes de entrar en la casa del novio, donde se celebraría el banquete, los nuevos esposos eran acogidos con gran regocijo, quemando una rueda de fuego y muchos cohetes voladores. Además se solían bailar mitotes ordinarios y se tocaban música de violín, vihuela y arpa. El banquete consistía en tamales, clemoles, así como otros platillos especiales. Una vez terminado el convite se levantaban los ancianos del pueblo para pronunciar discursos en honor a los novios. Finalizando este acto uno de los ancianos alababa al Santo Sacramento y se daba principio al brindis con varias bebidas, por lo regular pulque, aunque también podía haber tepache. El pulque se almacenaba para su traslado en cueros en abundancia, adornados como los cargadores con cadenas de rosarios de cempasúchiles y su tambor por delante.³

De acuerdo a lo anterior, lo que se representa en el *Volador* concuerda con el festejo por la recepción del sacramento, y como queda asentado en la descripción, los novios salen de la iglesia para dirigirse al lugar del convite y su comunidad participa de los múltiples elementos festivos. Fig.9

³ *Ibid.*, pp. 173-174, *apud* en Basarás *op.cit.*



Fig. 9. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de festejos por boda de indios), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

La casa del novio es la sede y se ubica en la última hoja, fácilmente reconocible porque está adornada con juncos y se encuentra preparada para recibir al cortejo. ^{Fig. 10} En el umbral los esperan tres hombres que traen varas largas en las manos y uno de ellos porta un libro. Al respecto se sabe que los *calpulhuehuetque* o ancianos del barrio presidían diferentes actos de la vida comunal entre ellos, de índole individual o familiar. Los hombres que allí se encuentran podrían ser esos personajes que entre otros, presidían nacimientos, matrimonios o muerte de los miembros del barrio con discursos.⁴ Estos se referían a las genealogías de las familias involucradas en tiempos gentiles, a lo que se sumó con el cristianismo las alabanzas al Santísimo Sacramento que refiere Basarás.

⁴ Alejandro Alcántara Gallegos, “Los barrios de Tenochtitlan. Topología, organización interna y tipología de sus predios”, en *Historia de la vida cotidiana en México, op. cit.*, Tomo I, p. 194.



Fig. 10. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de la casa de los padres del novio), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

No se puede dejar de mencionar de qué manera está compuesto el contingente que escolta a los novios, en este caso se trata de nueve personas.^{Fig. 11} De la descripción de Basarás se desprende que la pareja del centro es la de los novios y quienes los flanquean son los padrinos, que en esta ocasión son indígenas. El resto debe tratarse de parientes, de entre ellos, varones que señalan hacia el frente probablemente al matachín o al lugar donde se efectuará la fiesta. Alguna de las mujeres debe ser la anciana, que de acuerdo con la tradición eran indispensables. En la época prehispánica, como después en la tradición católica, los indígenas concertaban el contrato matrimonial por medio de solicitadoras o *cihuatlanque*, “que eran las más ancianas y autorizadas por la parentela del pretendiente”.⁵ En el biombo las ancianas deben ser las mujeres que van detrás de los novios.

⁵ Clavijero, *op. cit.*, pp. 180-186. *Cihuatlanque* era el plural de *cihuatlanqui*, término que fray Alonso de Molina describía hacia 1571 como “casamentero”, *vid* Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México, Editorial Porrúa, 1992; p. 22v. Por su parte, en 1885 encontramos todavía la palabra *cihuatlanqui* con el significado de “alcahuete, el o la que ayuda a que los matrimonios se realicen. Pl. *cihuatlanque*”, de *cihuatl*, “mujer” y *tlanqui*, “acabado / terminado”, *Vid* Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1992; p. 113.



Fig. 11. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de cortejo nupcial), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

Los individuos que están en la penúltima hoja y que se mueven presurosos con objetos como flores y vasijas, se ajustan a lo que Sahagún menciona como parte de la fiesta de nupcias, en la cual había personas que repartían ofrendas. ^{Fig. 12} He aquí su participación: "... [El día de la boda] había gran número de gente que comían y [otros que] servían dando comida y flores, y cañas de perfumes...".⁶ Como se ve en el biombo, estas personas portan *súchiles* y vasijas de barro y se encuentran en actitud de ofrendar y bien pueden ser las que menciona Sahagún. Por otra parte, es de llamar la atención que en la azotea de la capillita se encuentre un músico tocando un instrumento de metal, mientras que otro trompetista hace lo propio frente de la casa del novio y junto a éste otro parece tocar una especie de flauta. La música de estos instrumentos seguramente constituía la despedida y bienvenida de los recién casados. Esto produce la sensación de un ritual sonoro que se complementa con los fuegos pirotécnicos. Aunado a las trompetas tenemos el tambor, la chirimía y el pandero de los personajes que van a la vanguardia de la procesión, enriquecidos por la música del

⁶ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*. edición de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 1985, p. 364 (Sepan quantos, 300).

mitote, los instrumentos que se tocan en el juego del volador y la vihuela que acompaña al juego de pies. Fig. 9



Fig. 12. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de indios con ofrendas), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

Basarás menciona al pulque como la principal bebida para los matrimonios de indios. En el caso del *Biombo del Volador* el asunto se plasma en el primer plano. Sin embargo, parece pretender ilustrar más las diferentes etapas de la costumbre nativa que corresponder explícitamente al convite de la unión. La “tira” del pulque es por demás interesante y abajo se abordará con más cuidado. Fig.13

Fig. 13. Anónimo,
Biombo del Volador
(detalle de indios
empulcados, palo volador
y cortejo nupcial), c.
1690, óleo sobre lienzo,
en conjunto 180 X 500
cm. Museo de América,
Madrid. Foto en Teresa
Castelló y Marita
Martínez del Río, *op. cit.*,
1970, Lám. XVI, p. 131



La única obra anterior al *Volador* conocida sobre el tema es el *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, anónimo perteneciente a Los Angeles County Museum of Art, que data del último tercio del siglo XVII, su rango cronológico oscila entre 1660-1680.⁷ Para deducir la datación me baso de manera primordial en matices de la moda de los españoles que aparecen en estas obras, a pesar de que recientemente se haya postulado cronológicamente posterior al *Volador*.⁷

⁷ Elisa Vargaslugo, Pedro Ángeles y Jaime Morera, “Festejos en un desposorio de indios”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, Banamex, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 482-487. Estos estudiosos analizan el biombo de Los Angeles County Museum of Art y postulan que es posterior al de Madrid, e incluso indican que este último sirvió de inspiración al primero. Por mi parte sostengo que entre estas dos obras, la más antigua es la de Los Ángeles, pues al comparar a los españoles que aparecen en las pinturas, la indumentaria -aunque igualmente es del siglo XVII- denota un orden cronológico claro, especialmente cuando observamos el colorido del atuendo y los peinados. Los hombres hispanos del *Desposorio de indios y palo volador* llevan traje oscuro y cabello hasta los hombros, semejante al usado en las décadas de 1660 y 1670. Por otra parte, los españoles del *Biombo del Volador* visten con un colorido más vivo, el cual se empieza a presentar en la década de 1680. Y que decir de la peluca que usa el jinete de esa misma obra; éstas sólo iniciaron su uso hacia los últimos años del siglo XVII. Además, la mujer de la primera tabla del biombo de Los Ángeles lleva un verdugado muy rígido, el cual se usó en

Fig. 15 La obra de Los Ángeles, de mejor factura que la de Madrid, habla de un pintor novohispano de primera línea que, aunque en estos momentos no estoy en posición de atribuir, corresponde al espectro de pintores que trabajaron en el último tercio del siglo XVII, tales como Hipólito de Rioja⁸ o Antonio Rodríguez (1636-1691/1692).⁹

las décadas de 1660 a 1680, a diferencia de las faldas que usan las damas en el biombo del Museo de América, que son más vaporosas y obtienen su volumen simplemente con enaguas o probablemente con un emballado ligero. Una falda menos rígida, como la que se observa en el *Biombo del Volador*, es la que predominó en la moda cotidiana de la primera mitad del siglo XVIII. Esta serie de diferencias permite aseverar que el biombo de los Ángeles debe corresponder a las décadas que oscilan entre 1660 y 1680, mientras que el de Madrid se ubica entre los dos últimos decenio del siglo XVII. Vid Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*. México, INAH, 1959, pp.107-135; Isabel Cruz de Amenábar, *El traje, transformaciones de una segunda piel*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1996, pp. 44-48; James Laver, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1990, pp.105-127; y por último [Inventario de bienes de Teresa María de Guadalupe Retes y Paz, marquesa de San Jorge], 1697, Archivo General de la Nación, *Vínculos y Mayorazgos*, Vol. 170, exp.1, inventarios 2,3,5,6. Este es un inventario muy completo e interesante que permite asomarnos a las prendas en boga durante esa época.

⁸ Sobre Hipólito de Rioja no hay gran información, pero se puede consultar Agustín Velásquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México, Ed. Polis, 1939, p. 247. Enrique Marco Dorta, *Historia del arte hispanoamericano*, T. II, Barcelona, Salvat Editores, 1950, p. 424. Una de las mejores obras de Rioja es *El martirio de Santa Catalina* del Museo Nacional de Arte (MUNAL), publicado en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, arte colonial, T. I, México, Editorial Herrera, 1970, il. 179, p. 189 y en *Cristóbal de Villalpando, op. cit.*, p. 240.

⁹ A Antonio Rodríguez se le ha vinculado más por sus lazos de parentesco, tanto por ser el yerno de José Juárez, como el padre de Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Sin embargo, su obra muestra oficio y sin duda es uno de los mejores pintores de su tiempo. Algunas de sus obras importantes son *San Antonio*, parroquia de Coyoacán; *Santa Teresa en san Camilo* (1663); *Santo Tomás de Villanueva*, *San Agustín* y *Santo Tomás de Aquino*. Los tres últimos proceden de la Academia de San Carlos y ahora están depositadas en el MUNAL. Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*. Prologo de Octavio Paz. México, Fundación Cultural Banamex, 1995, T. III, p. 176-177. Por su parte el maestro Rogelio Ruiz Gomar considera que la obra bien puede ubicarse en las décadas de 1660 y 1670 y acercarse al círculo de José Juárez (1617-1661) y Antonio Rodríguez. Comunicación personal 9 de marzo de 2007. Sobre José Juárez puede verse Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*. México, Museo Nacional de Arte, Banco Nacional de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.



Fig. 14. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Ilona Katzew, *La pintura de castas representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid, TURNER, 2004, p. 176.



Fig.15. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle de españoles en el festejo por desposorio de indios), 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art, óleo sobre lienzo. Foto en Elisa Vargas Lugo et al., *op. cit.*, pp. 484-485.

El autor debió conocer algún grabado flamenco posiblemente con la ilustración de un matrimonio u otro evento propicio para eventos lúdicos, del que podrían proceder los personajes vestidos como aldeanos europeos que se observan en la primera hoja.¹⁰ El resto de las imágenes son escenas costumbristas del México virreinal, mostradas con extraordinario detalle que en casi todos los casos sólo podrían elaborarse con la observación directa, estos son: los rostros indígenas, cada

¹⁰ La obra de Pieter Brueghl parece corresponder a este tipo de corriente, *vid nota* 14.

detalle de su indumentaria, la ejecución de los juegos típicos y el mismo lago con sus trajineras.¹¹ Todo mostrado en un paisaje idealizado, de forma semejante a lo que ocurre en el *Biombo del Volador*. Los grabados flamencos son la fuente del paisaje de ambos biombos, pues proliferaron en México. Ejemplos de grabados con “países” se pueden observar en diferentes cuadros de castas, especialmente en *De albina y español, nace torna atrás*, catalogado hacia 1785-1790.^{Fig. 16} Además de ilustrar lo que indica el título, permite asomarnos al taller de un pintor en el que se muestran diferentes objetos de su oficio, y de entre ellos los referidos.



Fig. 16. Anónimo, *De albina y español, nace torna atrás*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62.6 X 83.2 cm., Colección particular. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 142-143.

En medio de un caserío indígena se celebra con fiesta un matrimonio indio. El enlace ha concluido y el párroco da la espalda luego de despedir a los novios y padrinos.^{Fig. 17} El reducido cortejo va ataviado con collares de flores y se disponen a hacer el recorrido que va desde el templo, ubicado en el extremo derecho, hasta la casa del novio, que se encuentra en la orilla izquierda. La procesión entonces, deberá transitar por todo lo ancho de la escena donde se desarrollan varios eventos que forman parte de la celebración. Frente al templo tiene lugar una danza o mitote, en la que interviene un personaje que representa a Moctezuma, al lado de los músicos que tocan arpa y

¹¹ Por esta característica Katzew ubica las escenas de esta obra en Santa Anita de Iztacalco. Vid, Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 175-176

vihuela. ^{Fig. 18} En la siguiente escena, de derecha a izquierda, se efectúa la danza del volador con los participantes vestidos con el atuendo español del siglo XVI y enmascarados. Frente a la casa en fiesta está un hombre que ejecuta las suertes del juego de pies con un tronco, al son de la vihuela que toca un natural con máscara. ^{Fig. 15} La mayoría de los personajes aparecen en las dos hojas de la izquierda y casi todos están entretenidos con las suertes que se ejecutan, aunque gana especial atención el volador, al que se dirigen sorprendidos.

Fig. 17. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle del cortejo nupcial), 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Elisa Vargas Lugo *et al.*, *op. cit.*, pp. 484-485.



Fig. 18. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle de mitote), 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Elisa Vargas Lugo *et al.*, *op. cit.*, pp. 484-485.

Algo digno de notar es la escena ubicada en la esquina inferior izquierda. Allí se encuentran dos hombres vestidos pobremente, uno de ellos jala un bulto y lleva un lienzo rojo atado al cuello y sujeta una vara en la boca. En mi opinión, esta escena representa a los cargadores de pulque que suelen estar presentes en los desposorios indígenas de la época. El hombre que se ve parcialmente parece arrastrar un odre que contiene la bebida.^{Fig.19} Lo que el otro individuo trae en la mano podría ser simplemente una sogá, pero también un rosario de cuentas, lo cual hace recordar que este objeto de devoción se estilaba colgar de los contenedores de pulque, como lo describió Basarás en el siglo XVIII.



Fig. 19. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle de indios mecapaleros), 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Elisa Vargas Lugo *et al.*, *op. cit.*, pp. 484-485.

En la esquina contraria a la escena de los mecapaleros¹² aparece un maguey armonizando con la única escena de pulque del biombo, aunque se debe decir que ésta debió insertarse con el interés

¹² Así se les llamaba a los cargadores de pulque.

de ilustrar las plantas “de la tierra”. Por otra parte, en el plano posterior, alrededor del canal, aparecen distintos personajes en una actitud de tránsito cotidiano. Fig. 14

Considero que en esta obra se representa el festejo por la ejecución del sacramento, porque reúne los elementos festivos que describiera Basarás para ese acto y también, porque al igual que en el biombo de Madrid se incluyen los juegos de pies y la danza del volador, lo que habla de una celebración mayor. Esta pudiera tratarse de práctica del siglo XVII o de mayor jerarquía de los contrayentes.¹³



Fig. 20. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle palo volador), 1660-1680, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 176.

¹³ Esta cuestión la abordaré en el apartado de mitote, pp. 107-112-113.



Fig. 21. Anónimo, *Bombo del Volador* (detalle de palo volador), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

En orden cronológico, como ya se dijo, corresponde el turno al *Bombo del Volador* al que ya me he referido, producido en las últimas décadas del siglo XVII. Ambas obras comparten elementos del ritual indígena, sin embargo, no se puede afirmar que una sirvió de modelo a la otra, salvo en el juego del volador, que sin duda procede de una misma referencia visual.^{Fig. 20 y Fig. 21} El hecho de que se haya dado a conocer una obra con este tema con fecha aproximada entre 1660-1680 establece que el interés por representar pictóricamente el rito de boda indígena se remonta a esas décadas, lo cual

se puede relacionar con el importante aumento del matrimonio indio ocurrido entre esas mismas décadas.¹⁴

Durante el siglo de las luces la iconografía del desposorio indígena fue más común, pues hasta la fecha se han localizado cinco obras que atestiguan la permanencia de este tema. En primer lugar, se cuenta con dos cuadros datados alrededor de 1715. Uno de ellos, firmado por Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)¹⁵ Fig. 22 y el otro atribuido por Katzew al mismo pintor.¹⁶ Este último, junto con un entierro de indio cierran el círculo de una serie de castas; ambos acompañados por la respectiva leyenda que describe las escenas. Fig. 23

El primero de los cuadros debido a Rodríguez Juárez es denominado *Desposorio de indios*, pertenece a una colección particular y fue dado a conocer en fechas recientes.¹⁷ En éste se representa un barrio o pueblo indígena tal como luciría en un día de fiesta, mostrando la plaza ubicada frente al templo. El barrio se vislumbra desde una colina donde se localiza en primer plano, la procesión nupcial. Gracias a este hábil recurso compositivo la escena del desposorio se destaca del resto de los ritos indígenas, que de forma panorámica se aprecian debajo. En este caso, el cortejo está conformado únicamente por los novios flanqueados por sus padrinos españoles. A semejanza de la obra descrita párrafos arriba, los personajes van ataviados con flores, tanto en coronas como en collares, y aun a manera de cetros. Enfrente de ellos se ubica el matachín, provisto con una vistosa capa roja, la acostumbrada máscara y un sombrero de ala con plumas. También se encuentra el hombre que toca el tambor y la chirimía, y detrás se advierte el cohetero ejecutando su oficio.

¹⁴ Vid. *Supra*, pp. 25-28.

¹⁵ Juan Rodríguez Juárez descende de una de las dinastías de pintores más importantes del periodo colonial que inició con su bisabuelo Luis Juárez (activo entre la primera década del siglo XVII y hasta 1635). Juan junto con otros pintores fundaron una academia de pintores que según Tovar y de Teresa pretendía emular a la Academia de dibujo que Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Herrera fundaron en Sevilla en 1660. Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 17, *apud* en Tovar y de Teresa, *Miguel Cabrera: pintor de Cámara de la Reina Celestial*. México, InverMéxico Grupo Financiero, 1995, p. 34.

¹⁶ Vid. Ilona Katzew, Sotheby's, 1997, pp. 14-31; también Ilona Katzew *op.cit.*, 2004, pp. 178-179, así como Curiel y Rubial, *op.cit.*, pp. 140-141.

¹⁷ Fue publicada por Ilona Katzew, 2004, *op.cit.*, pp. 176-178.

Fig. 22. Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 100 X 145 cm. Colección particular. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 178.



Fig. 23. Juan Rodríguez Juárez (atribuido), *Desposorio de indios que cierra el círculo de un serie de castas*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 101.6 X 144.8 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 80.



Abajo, en la plaza, destaca la iglesia con la cúpula de linternilla y su torre-campanario. En el techo de ésta permanecen apostados muchos curiosos, entre los que escasamente se ven dos

personajes que tocan una chirimía y una trompeta respectivamente. Así mismo, se ve a un aborigen que sostiene una vara, de la que a su vez pende lo que considero debe ser un “mundo” de forma circular con estrellas, ingeniosos artificios que los indígenas elaboraban para días de fiesta, muchas veces con figuras celestes y que al paso de la procesión se abrían y dejaban escapar muchos objetos, entre ellos flores o palomas.¹⁸ En la plaza frente al templo tienen lugar diversos eventos, seguramente debidos a una festividad distinta de la del matrimonio.^{Fig. 24} Muy cerca de la colina donde se ubican los novios, por un callejón, viene presuroso un grupo de naturales con estandartes y hoces en las manos. Entre ellos se aprecia un asno con una enorme carga. El bullicio que allí se efectúa tal vez obedece a que el animal soporta la tradicional tarasca.¹⁹ Otra ilustración de parafernalia semejante se encuentra en el cuadro de Manuel Arellano, *Procesión de la Virgen de Guadalupe y dedicación de su santuario* (1709), obra en la que se muestra a la tarasca siendo jalada por varios naturales.^{20 Fig. 25} Este elemento festivo era omnipresente en la fiesta de *Corpus Cristi* en

¹⁸ Una excelente descripción de estos objetos aparece en la crónica de la tercera visita de la Virgen de los Remedios a la Ciudad de México el 11 de junio de 1616: “Los mundos es otra invención propia de los Indios Mexicanos, pues en otros muchos lugares del Reyno en que he estado; no los he visto. Alegran sus funciones Sagradas con ellos y obsequian a sus santos en las procesiones. En la del recibimiento de la Santísima Virgen de Los Remedios de que vamos hablando, no faltó este graciosísima invención que llaman mundos, aunque unos representan al globo terráqueo, otros la esfera ó granada, o Pelicano, o Iglesia, o la Arca de Noé &: estas máquinas van llenas de flores, de obleas, de panes de oro y plata volantes, y algunas aves especialmente palomas, en el que representa la Arca de Noé, pero esta quando se abre la máquina jamás vuelve con el ramo de oliva, pues aturdida á la vocería, cae y muere, o queda cautiva en las garras del populacho. La más propia para verter las flores, es la que representa al dichoso Indio Juan Diego en el acto de desplegar a la vista la Imagen de Guadalupe, pues la lleva pintada la manta para representar con propiedad el portento de la aparición maravillosa de Guadalupe. Estos juguetillos que con gran destreza manejan los indios, haciéndolos ir y venir por un cordel de una acera a otra, con la mayor violencia por medio de una corrediza; al transitar la imagen, tira de otro cordel que suelta la abertura por la parte inferior, abrese esta y cae una lluvia de flores y demás que abarca la máquina, de modo que cubre la imagen o si lleva palio descarga sobre él”. Esta descripción está publicada en Ignacio Carrillo Pérez, *Lo máximo en lo mínimo, la portentosa imagen de nuestra señora de Los Remedios, conquistadora y patrona de la imperial ciudad de México*. Edición facsimilar de la de 1808. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, p. 111. Agradezco a la Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero por orientarme en lo concerniente a estos artefactos.

¹⁹ Tarasca se define como “Figura monstruosa, de serpiente o dragón, que se saca durante las procesión del Corpus”. *Diccionario Ilustrado de la lengua española Aristos*. Madrid, Ramón Sopera S.A, 1960, p. 579.

²⁰ Manuel Arellano estuvo activo entre 1692 y 1722, fue miembro de una familia de pintores que trabajó en la ciudad de México a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Otros miembros son Antonio Arellano, y acaso también alguno apodado “el mudo”. Además de algunos lazos estilísticos, especialmente en el desarrollo de la pintura de castas se conoce una cercana relación personal con Juan Rodríguez Juárez a quien nombra su albacea testamentario en 1722. *Vid* Katzew, 2004, p. 15-17. A Manuel se debe la *Coronación de la Virgen* del Museo de la Basílica de Guadalupe. Concepción García Sáiz, “El desarrollo artístico de la pintura de castas” en *New World Orders, Castas Painting and colonial Latin America*. Ilona Katzew, curator. New York, Americas Society Art Gallery, 1996, p. 119. *Apud* en Elisa

tiempos coloniales, y todo indica que permeó al resto de las grandes celebraciones de la ciudad.²¹ Robles consigna una para el *Corpus* del 25 y 26 de mayo de 1701: “Salió ayer tarde y hoy tarasca nueva de siete cabezas, y anduvo dentro de la catedral.”²² En el cuadro del desposorio las personas que acompañan a la tarasca forman parte de una procesión que inicia de izquierda a derecha del cuadro, bajo de los desposorios, se pierden en el puesto de comestibles de madera, y reaparecen en el extremo derecho de la obra, para caminar transversalmente en dirección al templo.

Fig. 24. Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios* (detalle del pueblo en fiesta), c. 1715, óleo sobre lienzo, 100 X 145 cm. Colección particular. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 178.



Vargas Lugo y Gustavo Curiel, eds; *Juan Correa: Su vida y su obra: Cuerpo de documentos*, Vol. 3. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

²¹ Esta idea le pertenece a Nelly Sigaut quien ha seguido de cerca la fiesta de *Corpus* tanto en España, como en México. Comunicación personal julio de 2006.

²² También dice que esa fue la última vez que se paseó la tarasca por dentro de catedral y menciona otro elemento de esa fiesta: “los gigantones salieron con muy buenas galas.” Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, Prólogo de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1946, (Colección de escritores mexicanos) Tomo III: 155.



Fig. 25. Manuel Arellano, *Procesión de la virgen de Guadalupe y dedicación de su santuario* (detalle de la tarasca), 1709, óleo sobre lienzo, 176 X 260 cm., Colección particular. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700, op. cit.*, p. 151.

Al centro de la plaza hay un personaje vestido como bufón que se sienta de cuclillas para chicotear entre las piernas de dos naturales que van por fuera de la procesión. Uno de estos parece llevar sobre la espalda un *teponaztlí*, mientras que el otro va detrás tocando el instrumento.²³ Fig. 24 Por otra parte, en una de las casas cercanas se aprecia un balcón donde unos personajes sentados observan lo que ocurre. Arriba del edificio se apostan cuatro individuos, uno de los cuales sacude otro “mundo”, pero esta vez se observa dejando escapar las palomas, flores y otros objetos de su interior. Cerca de allí se encuentra un estrado en el que hace acto de presencia un personaje que sostiene una especie de sombrilla de la que penden varios sombreros, otro que levanta una toca y un tercero que a los pies del anterior, juega a que les da una de esas a una multitud que extiende los brazos para alcanzarla. Todo parece indicar que se trata del antiguo juego español de los sombreros. En una escena poco perceptible, que se encuentra más al fondo, un hombre camina con el odre contenedor de pulque a través de un callejón, que probablemente se dirige hacia donde se efectuará la recepción de los novios.

En este caso el acto que se celebra deben ser los desposorios, pues Fr. Manuel Pérez comenta que la presentación de testigos debía hacerse en la misa mayor de día festivo.²⁴ Como se observa lo que se representa en la obra, además de un desposorio indígena, es un día festivo del catolicismo.

²³ El tema del bufón es tratado en las pp. 53-56. Respecto a los tatemes que llevan sobre la espalda un *teponaztlí* estos son el del cuadro de José Juárez, *Traslado de la Virgen de Guadalupe a su primera ermita y ejecución de su primer milagro* (1650) y Juan Correa, *Biombo con el encuentro de Cortés con Moctezuma*. En ambos casos la presencia de este personaje se debe a la ejecución de un mitote.

²⁴ Fr. Manuel Pérez, *op. cit.*, p 142.

Por último, aunque el paraje no es ninguno en especial, en el fondo se ve uno de los árboles que sólo crecen en los alrededores de la laguna. Para 1715 ésta sólo bordeaba la ciudad por el lado oriente, lo cual puede sugerir que se trata de algún pueblo de esa zona.

Por su parte, el cuadro atribuido a Rodríguez Juárez localiza su escena en las calles de una localidad, entre las que se alcanza a ver en el fondo, parte del paisaje. El cortejo nupcial camina frente a una esquina, donde se ubica una casa con ventana en el segundo nivel. ^{Fig. 24} El acto se ha verificado y la procesión va en camino. El cortejo está integrado por los recién casados y sus padrinos españoles. Ambas parejas visten elegantemente, de acuerdo con el lugar que ocupan en la sociedad. Todos llevan flores sobre la cabeza, las mujeres a manera de corona y los hombres en los sombreros; así mismo portan collares y ramos floridos. Probablemente éstos han sido colocados por las mujeres que van tras ellos, pues llevan flores en las manos. Una de ellas es anciana, por lo que debe tratarse de la *cihuatlanqui* o solicitadora mencionada en la obra de Clavijero. El padrino español apunta hacia delante con la mano extendida, probablemente señala a los personajes que llevan el ritmo y la gracia en la vanguardia del cortejo, aunque también podría indicar el lugar del festejo. Este gesto, se recordará, también lo efectúan los hombres del cortejo del *Biombo del Volador*. Adelante del acompañamiento aparece el característico matachín enmascarado; en este caso lleva un sombrero de ala decorado con una pluma vertical de forma semejante a su congéner en el cuadro anterior y contraponiéndose al representado en el biombo de Madrid. ^{Fig. 26} Asimismo, la sonaja que describe Basarás se sustituye aquí por una pandereta que lleva en la mano, instrumento que también agita un bufón, que adelantado, se encuentra de cuclillas con un látigo y vestido con gorro en forma de caperuza y traje a rayas. ²⁵

²⁵ Según Katzew Jaime Cuadriello identifica a este personaje como “bufón nahual” y refiere que éste aparece en las danzas del “torito” y del “jaguar” que aún se ejecutan en el centro de México. Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 179.

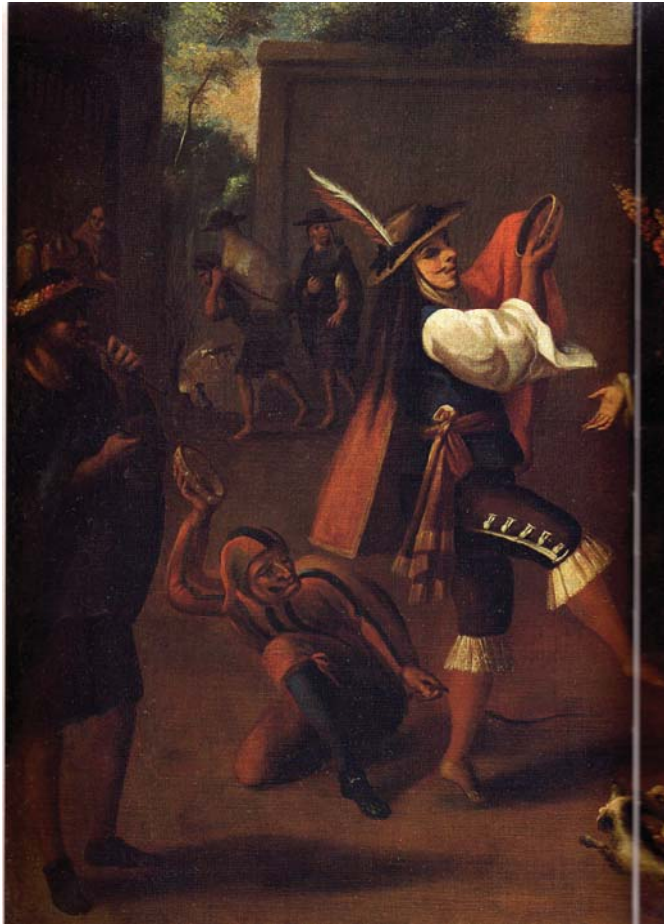


Fig. 26. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios que cierra el círculo de un serie de castas* (detalle de los personajes de la vanguardia del cortejo nupcial), c. 1715, óleo sobre lienzo, 101.6 X 144.8 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 80.

Este personaje, como se ha observado, no es único en el repertorio iconográfico del tema, pero no se describe en ninguna de las fuentes sobre desposorios consultadas. Por otra parte, en muchas de las danzas contemporáneas en México y Guatemala se incluyen uno o dos personajes destinados a hacer reír con ademanes, chistes o interrupciones burlonas a los versos que se cantan. Los nombres con los que es llamado actualmente son “locos”,²⁶ gracejos,²⁷ o micos,²⁸ y tienen en

²⁶ Este término es mencionado en la danza de los concheros en San Miguel Allende, *vid* Justino Fernández, *La danza de los concheros en San Miguel Allende*, Textos musicales Vicente Mendoza, estampas Antonio Rodríguez Luna. México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1941, p. 12.

²⁷ Se les llama así en las danzas de los negritos y en la danza de los toreadores, ambas ejecutadas en algunas comunidades del estado de Puebla. Cruz Suárez, “Las danzas indígenas de Puebla” en *Cinco siglos de investigación sobre la danza indígena*, coordinador Julio Herrera. México, Instituto Nacional Indigenista y pueblos indígenas, políticas públicas y reforma institucional, 2002. Vol. I, p. 110.

²⁸ En la danza cakchiquel de los toritos participan dos hombres que personifican a monos y su disfraz consiste en saquito y pantalón largos negros, franjas amarillas a los lados. Además de la máscara de mico, usa gorrita estilo moro, y en el pantalón tiene una cola como parte del disfraz. Un chicote y una alcancía complementan su traje”. *Vid* Carlos René

común ser personajes intrínsecos a estas danzas, presentarse al margen de la coreografía, y representar un papel cómico-irreverente.

En la danza de los concheros de San Miguel Allende, se relata que los “locos” espantan a la gente y para mantenerla a raya utilizan un chicote, artefacto que también forma parte del atuendo del mico en la danza de toritos cakchiquel²⁹ y que también porta el bufón de la vanguardia del desposorio que se analiza. Contrario a lo que en principio pudiera pensarse, las danzas referidas debieron articularse durante la colonia, pues posee diversos elementos desconocidos para el mundo prehispánico. Tal es el caso del carácter ganadero de varias de ellas y el hecho de incluir personajes de raza negra en sus coreografías, por lo que seguramente el bufón también fue introducido por influencia hispana. Por otra parte, es necesario decir que es de procedencia medieval, específicamente del carnaval, de donde se incorporó a la fiesta hispana de *Corpus Cristi*. Solía ir acompañando a la tarasca y asustando a la gente durante la procesión. Junto a este artefacto monstruoso aparece el personaje con un basto en una acuarela sevillana del siglo XVII llamada “la nave de los locos” en la cual, se representa una celebración de *Corpus*.³⁰ Fig. 27 Este personaje es llamado diablillo y en este caso el basto es utilizado para mantener a raya a los espectadores, artefacto que con el tiempo podía ser sustituido por un látigo.³¹ Su participación más conocida es justamente junto a la susodicha tarasca, y dentro de la plástica novohispana existe un ejemplo en la ya mencionada obra de Manuel Arellano. Fig.25 Como se advierte, el diablillo aparece también en una celebración distinta al matrimonio, debido a que está inscrito dentro de la fiesta en general y es por eso que puede aparecer también en un desposorio. Incluso me aventuro a decir que llegó a formar

García Escobar, *Detrás de la máscara. Estudio etnográfico. La danza de toritos cakchiquel en Guatemala. El caso de Mixco*. Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1989.

²⁹ *Loc cit.*

³⁰ Para el tema de la fiesta de Corpus Cristi *vid.*, George Very, *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia, 1962 y Javier Portús Pérez, *La antigua procesión de Corpus Christi en la villa de Madrid*, Comunidad de Madrid, 1993.

³¹ La noticia del bufón medieval o diablillo de *Corpus* y su incursión a la fiesta novohispana de *Corpus Cristi* y en general a la fiesta novohispana me la brindó generosamente la Dra. Nelly Sigaut en comunicación personal fruto de su rica investigación sobre la fiesta de *Corpus*. Junio de 2006.

parte de ese festejo. Solamente se conocen siete obras novohispanas con desposorios y en dos de ellas aparece el diablillo. Al respecto se puede decir que el papel de éste era ganar adeptos a su causa, por lo que en el contexto de un matrimonio es la contraparte de la virtud, que en este caso está representado por los contrayentes que vencen las tentaciones del pecado al acercarse al séptimo sacramento.



Fig. 27. *Procesión de corpus en Sevilla*, (detalle de “la nave de los locos” y diablillos), acuarela del siglo XVII. Foto otorgada por Nelly Sigaut

Por su parte, en el cuadro del desposorio, también se encuentra el personaje que toca la chirimía y el tambor quien al igual que el resto del cortejo usa un sombrero adornado con flores. Su explicación es mucho más simple, baste con decir que anuncia y lleva el ritmo de la procesión nupcial, por lo cual, suele aparecer en casi todas las obras del tema.³²

En el mismo cuadro se ve en un plano posterior, dos indígenas, uno dirige la mirada al cortejo y el otro carga con mecapal el pulque del convite. Un detalle curioso es el odre tocado, probablemente propiedad del mismo mecapalero que carga el cuero en sus espaldas y lleva la cabeza descubierta. En ese mismo plano, a la izquierda, se distinguen tres personas que parecen comentar lo que sucede. Es importante señalar que esta obra posee una función didáctica debido a la cartela que

³² A excepción del biombo de Los Ángeles donde, como queda dicho, omite totalmente el acompañamiento de los novios, salvo por los padrinos.

la identifica como *DESPOSORIO D INDIOS*. Estos señalamientos son típicos del género de pintura de castas. Por otra parte, la leyenda señala la etapa del matrimonio que se celebra, aunque los elementos festivos para ambos momentos son sumamente parecidos.



Fig. 28. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Mujer con rebozo*, c. 1720, óleo sobre lienzo, 83 X 62 cm., Museo Nacional de Historia, CONACULTA-INAH, México. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 179.



Fig. 29. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Mujer con rebozo* (detalle de caja de rapé con desposorio de indios), c. 1720, óleo sobre lienzo, 83 X 62 cm., Museo Nacional de Historia, CONACULTA-INAH, México. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 179.

1720 es la fecha en que se estima fue pintado el retrato de la *Mujer con rebozo* perteneciente al Museo Nacional de Historia.³³ Fig. 28. Igual que los cuadros anteriores ha sido atribuido a Juan Rodríguez Juárez y representa a un desposorio de indios a manera de veduta, pintado en la tapa interior de la caja de rapé que la mujer sostiene en la mano.³⁴ Fig. 29 La mujer del cuadro se encuentra vestida con un elegante atuendo cotidiano de las primeras décadas del siglo XVIII. En éste predomina el rebozo que le cubre el torso, pero debajo se advierte el rico damasco del que está hecho el ajustado jubón. Los holanes de encaje, tanto de las mangas como del cuello, hablan de la jerarquía social que debió poseer esta anónima dama.

La mujer del rebozo fue relacionada estilísticamente por Concepción García Sáiz a la española de *De castizo y española, español* (c. 1725) de una serie de castas que hoy se atribuye a José de Ibarra.³⁵ García Sáiz compara ambos rostros: "... el tratamiento del rostro es idéntico, incluso la inclinación de la cabeza es semejante, aunque del lado contrario, la semejanza alcanza a los diseños de la tela del tocado".³⁶ Fig. 30 En verdad son parecidas, por lo que es inevitable recordar que se ha vinculado a Ibarra como colega y discípulo de los hermanos Rodríguez Juárez e incluso se le reconoce como el continuador de la tradición pictórica de la dinastía de los Juárez.³⁷ Por eso no extraña que el modelo de española provenga de una serie también atribuida al menor de los Juárez,

³³ Por mucho tiempo este cuadro se pensó que era defines del siglo XVIII y se llegó a atribuir incluso a Tresguerras (.1759-1833). Dato proporcionado por Rogelio Ruiz Gomar, comunicación personal, marzo, 2007.

³⁴ Este es el término que emplea Julián Gallegos para los paisajes que se ven desde un interior a través de una ventana o un cuadro. Julián Gallegos, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Cátedra, 1978, p.153.

³⁵ José de Ibarra (1685-1756) es autor de los cuadros de los muros exteriores del coro de la catedral de Puebla: *La asunción, La invocación de María por Jesús niños, La adoración del Santísimo Sacramento y la Concepción*. Otros cuadros del autor son *Tobías y el Ángel* (capilla de la Purísima Concepción de la Catedral de México), *El Patrimonio de San José, La huida a Egipto y El Tránsito de San José* (las tres últimas de la capilla de San José en el antiguo seminario de Tepotzotlán). Fue miembro de la Academia fundada por los Rodríguez Juárez, y más adelante fue director y decano de la Academia de pintores en 1754. En Guillermo Tovar y de Teresa, *op. cit.*, T. II, p. 180.

³⁶ Concepción García Sáiz, *op. cit.*, 1996, p. 120, *apud* en María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII); Catálogo del Museo Nacional de Historia*, México, Instituto Nacional Antropología e Historia, 1994, p. 166. En este artículo García Sáiz proponía una vinculación de la serie de castas en cuestión con Juan Rodríguez Juárez, la cual ahora se atribuye a José de Ibarra. Esto último en Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 16-17, 82-89.

³⁷ Katzew, *op. cit.*, 2004, pp. 16-17.

catalogada hacia 1715. En ésta la dama lleva el paño, rebozo y una inclinación de la cabeza semejante, pero el detalle del rostro se aleja al de las damas arriba comentadas.³⁸ Fig. 32 y 33



Fig. 30. Atribuido a José de Ibarra, *De castizo y española, español* (detalle de la española con rebozo), c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 X 91 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 84.



Fig. 31. Louis Maria Boonet, *The Woman ta King Coffe*. Grabado. Foto en *Obras maestras de la gráfica europea, colección albertina de grabado*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p. 341.

³⁸ Creo prudente comentar en este momento que localicé un grabado francés, que aunque posterior a las obras que acabamos de citar hace recordar a la mujer con rebozo. Se trata de *La bebedora de café* de Louis Marin Bonnet, fechado hacia 1774. ^{Fig. 31} Varias cosas comparten las obras, la superficie oval; la escena interior con una mujer vestida ricamente y la disposición en tres cuartos con la mirada puesta en el objeto que traen en las manos. Respecto a esto último, es curioso que se trate en ambos casos de una afición muy personal y de moda para cada momento. Esta comparación simplemente es un planteamiento para un trabajo futuro. Vid. *Obras maestras de la gráfica europea, colección albertina de grabado*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 340-341.



Fig. 32. Atribuido a José de Ibarra, *De castizo y española, español*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 X 91 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 84.

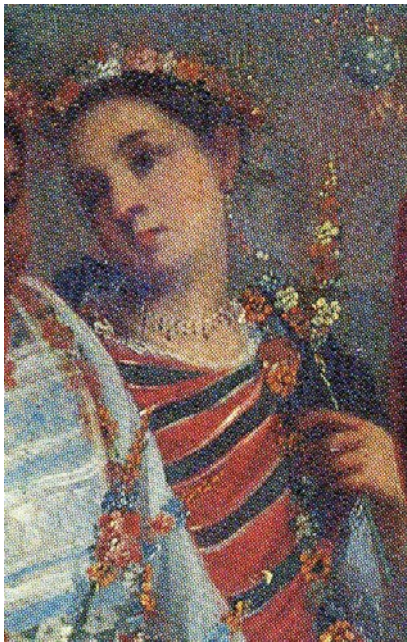


Fig. 33. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, español*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80.7 X 105.4 cm., Breamore House, Hampshire, Inglaterra. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 12.

Por otra parte, el rebozo es una prenda generalizada que en los cuadros de castas lucen algunas españolas y prácticamente todas las mezclas raciales; a excepción de las indias, quienes usan un paño parecido como herramienta de carga. Otro ejemplo de española con rebozo lo ofrece la madrina del desposorio del cuadro firmado por Rodríguez Juárez. Al igual que las anteriores la mujer presenta una inclinación de la cabeza y la misma disposición del rebozo o paño de pudor. ^{Fig. 34}

El retrato de la *Mujer con rebozo* es novedoso en cuanto a su planteamiento, una escena intimista que demuestra la afición de las mujeres elegantes por el tabaco en polvo. La costumbre de

provocar un estornudo mediante la aspiración del rapé provocó la proliferación de cajas para llevarlo consigo, desde las muy comunes hasta las muy finas y costosas.³⁹ La que en este cuadro se advierte parece estar hecha de oro o plata sobredorada, con una miniatura en la tapa fabricada en esmalte⁴⁰ o como propone Rogelio Ruiz Gomar también puede ser una pequeña lámina de cobre.



34. Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios* (detalle del rostro de la madrina), c. 1715, óleo sobre lienzo, 100 X 145 cm. Colección particular. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 178.
35. Manuel Arellano, *Diceño de mulato*, 1711, óleo sobre lienzo, En paradero desconocido. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.10.

³⁹ En un trabajo personal sobre las cajas y la práctica de aspirar rapé tengo registradas cajas con un valor hasta de 250 pesos en materiales preciosos. En cuanto a las obras que las ilustran, estos son principalmente cuadros de castas del primer cuarto del siglo XVIII en donde se representa al mulato y excepcionalmente al mestizo. Trabajo presentado en las Octavas jornadas de Etnohistoria. Mesa: *Representaciones simbólicas en la Nueva España. Ponencia: "El estornudo del rapé, una práctica de estatus en la Nueva España"* Por Martha Sandoval. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 24 de septiembre, 2002.

⁴⁰ Curiel y Rubial, *op.cit.*, p. 118. Así lo proponen estos autores. Dentro de mi *corpus* de cajas solamente cuento con tres en la que la descripción sugiere que tenía una imagen en el interior y probablemente una pintura: 1746. "Una caja de oro para polvos, con una madama dentro, y pesa veintiséis castellanos y medio, 90 pesos" y otras dos que fueron objeto de juicio inquisitorial: "Una caja de polvos con una pintura de hombre y mujer en acto carnal" y "Una caja de polvos de Carey semejante a las de Orihuela, cuyo fondo separado tenía la pintura de una mujer desnuda". Estos documentos están respectivamente en: "[Carta de dote de Gertrudis Gallo y Villavicencio otorgada a don. José Gómez de Parada]", Archivo General de Notarias de la Ciudad de México, Juan A. de Arroyo, Notaría 19, Vol. 143; [Denuncia de una caja de polvos], *Inquisición*, Vol. 1126, exp. 7, fs. 35-37; [Juicio contra Francisco Granados por llevar una caja de polvos lasciva], *Inquisición*, Vol., 1296, exp. 9, fs. 382-387; Las dos últimas en el Archivo General de la Nación.

El desposorio indígena de la caja de rapé en este caso se ha simplificado. En las calles de un pueblo desierto aparecen los novios al centro y sus padrinos en los flancos, que también son indígenas. La presentación o bendición ya se ha efectuado,⁴¹ pues el cortejo va en procesión al banquete. El matachín hace piruetas frente a los desposados, mientras que el chirimía tamborilero lleva el ritmo de los instrumentos al frente del cortejo.

Esta obra plantea lo que Gallegos llama “el cuadro dentro del cuadro” en este caso mostrando desde un interior una escena exterior –*veduta*-. Este recurso es utilizado de diversas formas. Una de ellas es como “un objeto más que puede caracterizar la vida de quienes lo poseen [...] al tiempo que sirve al pintor para romper la monotonía del espacio cerrado [...] para demostrar su pericia no sólo en las representación de interiores, sino también en las mitologías o paisajes”,⁴² este recurso señala en un solo tiempo “lo real” de “lo ilusorio”. Las anteriores palabras bien pueden adecuarse al cuadro en cuestión en donde la retratada muestra evidentemente un objeto personal que la caracteriza doblemente. Aunque Gallegos aclara que la *veduta* puede o no tener significado, también menciona que desde el siglo XVI es costumbre que el retratado muestre una efigie que lo identifica. Se desconoce el nombre de la dueña de la caja, pero podemos decir que es una española, y muy posiblemente una criolla, ya que a los descendientes de hispanos aún nacidos en Indias se les consideraba como tales.⁴³ De esta suerte, se trata de una española muy novohispana; con una vestimenta rica y propia de la “Tierra” que a su vez muestra una escena típica del terruño en un refinado objeto que pone de manifiesto una práctica muy en boga.⁴⁴ Por otra parte, las cajas de rapé

⁴¹ En este caso es muy difícil establecer que etapa del matrimonio se realiza por su condición de miniatura y falta de detalles. Si he de escoger una opto por los desposorios, pues con lo que llevamos establecido la fiesta por el sacramento se representa con muchos elementos festivos.

⁴² Gallegos, *op. cit.*, p. 141.

⁴³ De hecho, en Nueva España muchas personas buscaban ser consideradas españoles, aunque tuvieran alguna mezcla racial. En algunos casos bastaba “parecer” español mediante cierta blancura de tez y el traje del español.

⁴⁴ Aunque en pintura la única representación en donde es explícita la caja de rapé en mujeres es la aquí tratada, esto no quiere decir que la costumbre no haya sido propia de ese sexo. Está documentado por ejemplo que María Amelia de Sajonia, esposa de Carlos III era aficionada. Asimismo los inventarios tampoco dejan duda de esto pues se pueden encontrar ejemplos femeninos: “una cajita de polvo, de oro y esmalte de mujer”. Esta se encuentra en la memoria del

que se aprecian en la plástica virreinal proceden de las pinturas de castas asociadas a hombres, principalmente mulatos que repiten el modelo primigenio de Arellano.⁴⁵ Fig. 35 La excepción es un español de una serie muy posterior que sostiene una caja de rapé abierta.⁴⁶

Si el autor de las obras reseñadas arriba efectivamente fue el menor de los Juárez, se convierte en el artista que más veces pintó los desposorios y que conocía mejor sus convenciones. Lo más probable es que sus comitentes tuvieran un interés particular por un rito tan autóctono, pintoresco y singular como la boda de indios. Sin embargo, su gusto o encargos en donde ha de mostrar la tierra a través de parejas matrimoniales va más allá. Según Katzew posiblemente fue a Juan Rodríguez Juárez a quien se le ocurrió presentar las combinaciones raciales de la pintura de castas con unos esposos y su descendencia, pues la primera serie establecida de esta forma conocida es de él. Por otra parte, una de las series atribuidas al pintor, como ya se vio termina con un desposorio.⁴⁷ Es significativo para el artista -de demostrarse lo que establece Katzew- que la idea de mostrar a los indianos vinculados en matrimonio haya penetrado en todo el género de castas.

El recuento de las obras que contienen el tema aquí estudiado continúa con el *Biombo con paseo en el canal de la Viga*, del cual se conservan cinco hojas, de autoría anónima, datado a mediados del siglo XVIII y perteneciente a una colección particular.^{Fig. 36.} El biombo representa un día de recreo en el famoso canal de la Viga, que se extendía desde la zona de la Merced hasta Xochimilco; la mayoría de los paseantes, empero, solían arribar tan sólo al pueblo de Iztacalco o a Jamaica, donde acostumbraban bajar y ejercer alguna actividad de descanso como las que vemos en

Conde Bartolomé de Xala, perteneciente al último cuarto del siglo XVIII. Vid. *Una casa del siglo XVIII en México, la casa del conde san Bartolomé de Xala*, reseña, selección de documentos y notas de Manuel Romero de Terreros. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1957, p. 36 (Estudios y fuentes del arte en México, 8).

⁴⁵ Del modelo de Arellano deriva el mulato de la serie atribuida a Juan Rodríguez Juárez, en donde de estar de frente se le gira de perfil y se le acompaña con su pareja mestiza. Del modelo que resulta en la serie del menor de los Juárez se copia en dos series más, una anónima y otra atribuida a José de Ibarra. Estos se pueden ver en García Sáiz, *Las castas mexicanas, un género pictórico americano*. Milán, Olivetti, 1990, pp. 57,65 y Katzew, *op. cit.*, 2004, pp. 14, 86.

⁴⁶ Anónimo, *Mestiza y español, castiza*. (serie de la que se conserva un solo lienzo, primeros años del siglo XIX, 60 X 76 cm.) Este cuadro fue registrado por García Sáiz, *ibid*, p. 222.

⁴⁷ Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 81.

las imágenes. El centro del escenario está constituido por el propio canal, atravesado por dos puentes. La mayoría de los paseantes son españoles o criollos, salvo los remeros, que son indígenas y seguramente lugareños. También aparecen comerciantes de productos que en su mayoría son comestibles (helados, flores, pulque y otras bebidas). Entre ellos se encuentran españoles o miembros de otras castas vestidos humildemente. En la escena podemos distinguir a un individuo



Fig. 36. Anónimo, *Biombo con el paseo de la viga*, c. 1750, óleo sobre lienzo, 5 hojas, Colección particular. Foto en *México eterno, arte y permanencia*, cat. exp. México, CONACULTA-INBA, 1999, pp. 82-83.

vestido de color claro que viaja en una trajinera donde se aprecian un odre y otros recipientes. Una pareja indígena lleva patos, mientras que su hijo pequeño sostiene con la cabeza una batea que contiene algún producto –al parecer flores– que seguramente comerciará. La imagen de la mujer recuerda al modelo de *Albarasado e india, nace Barsino*, firmada por Andrés de Islas en 1774

(Museo de América de Madrid).⁴⁸ Fig. 37. También se observan lugareños que desempeñan actividades cotidianas, como la india que en una trajinera lleva un bebé envuelto en rebozo, recostado sobre la barca, mientras que en la popa conduce una carga de leña.



Fig. 37. Andrés de Islas, *De Albarasado e india, nace Barsino, 1774*, óleo sobre lienzo, 75 X 54 cm., Museo de América, Madrid. Foto en Concepción García Sáiz, *op. cit.*, 1990, p. 132.

Los españoles presentes disfrutaban del ambiente festivo. Unos caminan tranquilamente por el lugar, otros descansan sentados disfrutando del paisaje y hay quienes recorren el canal en trajinera o a caballo. No pueden faltar las escenas galantes y la música. Destaca un rejoneador que pica a una vaquilla junto al puente de la izquierda. En el fondo se ubica un pueblo indígena y dos templos, uno pequeño en la segunda hoja, del que distinguimos la torre con su campanario, y una iglesia más grande en la cuarta tabla. Esta tiene un techo de dos aguas, una cúpula con linternilla y una torre campanario, ubicada a un costado de la entrada del recinto, mismo que tiene adjunta otra construcción también de dos aguas, que probablemente sea un claustro. La edificación está rodeada

⁴⁸ Este modelo aparece en otras series de castas, por ejemplo en *De zambaigo e India; Cambuxo*, fechada hacia la década de 1770 y perteneciente a una colección particular de la Ciudad de México. El modelo se reproduce también en *De arvarrasado e India Barsino*, anónimo datado en el último cuarto del siglo XVIII, así como de *De albarasado [¿,?] e India nase Barsino*, perteneciente al Instituto de Cultura Puertorriqueña de San Juan (Puerto Rico). Estas series están publicadas en García Sáiz, *op. cit.*, 1990, pp. 123, 132, 150, 166.

por su respectivo atrio, resguardado por una barda que permite el acceso por un arco que se levanta en dirección de la puerta del templo.

Fig. 38.
Anónimo,
Biombo con el paseo de la viga
(detalle de desposorio de indios), c. 1750,
óleo sobre lienzo, 5 hojas,
Colección particular. Foto en *México eterno, arte y permanencia, op. cit.*, pp. 82-83.



Dentro de la vegetación que se aprecia al otro lado del canal, destacan los ahuexotes, que suelen nacer en los alrededores del lago. Entre éstos se representa un desposorio de indios. ^{Fig. 38} El cortejo nupcial, conformado por los novios indígenas y sus padrinos españoles, acaba de dejar el templo que se describió. Cada pareja ocupa un extremo de la procesión y al igual que en las otras obras, los miembros del contingente llevan las miradas sobre la novia, que en esta ocasión es vigilada tanto por el desposado como por sus padrinos, siguiendo la tradición. Los sigue inmediatamente un anciano indígena que forma parte del contingente, porque como los demás

miembros va con tocado y cetro florido. Este viejo pudiera ser la versión varonil de la casamentera o *huehuechiuhque* que se menciona en la relación de Fr. Manuel Pérez.⁴⁹ Delante del grupo un matachín ejecuta suertes con su típico atuendo, mientras un tamborilero toca además la chirimía. Inmediatamente va un indio mecapalero, quien carga la bebida de la recepción con su consabido rosario de flores. Al fondo se ve una pequeña casa en la que distinguimos cierta decoración de juncos en la puerta, de forma semejante a las que se ilustran en los biombos del *Volador* y de *Desposorios de indios con Volador*. Enfrente de dicha casa se encuentra el cohetero, quien ejerce su oficio, mientras que un poco más a la derecha vemos una mesa servida y un varón que porta una charola con la comida del banquete. En este lugar la escena queda interrumpida, probablemente porque al biombo le hace falta al menos una tabla.

En el mismo plano, atrás del cortejo, tres españoles observan el rito indígena. Dos de ellos van vestidos de negro con el cuello blanco, a la usanza del siglo XVII; cabe advertir que para el XVIII en Nueva España este atuendo se estandarizó como símbolo de médicos, ministros togados y otros curiales.⁵⁰ Quizá por ello, cada uno de estos individuos porta un libro en la mano. Frente a ellos, dando la espalda al espectador, se encuentra un personaje vestido con la moda del momento: calzón, casaca roja, calzas blancas, zapatos negros y capa azul, además una peluca blanca con rulos recogida con un moño negro –usada hacia 1760- y un tocado con sombrero tricornio.⁵¹ Dicho personaje es el que viste más elegantemente, a pesar de ser un día de campo. Seguramente se encuentra comentando los desposorios, porque los señala ante los hombres de negro. Otro personaje que llama la atención debido a su singularidad, es el hombre que está profusamente cargado con odres llenos de pulque, junto al puente que se ubica a la derecha, en el primer plano. Aunque en la

⁴⁹ *Vid supra*, p. 30, nota 39.

⁵⁰ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 118 y 156. *Vid también* Isabel Cruz de Amenábar, *op. cit.*, p. 73. Cruz habla que en el siglo XVIII, este traje correspondía al símbolo de severa probidad exigida a la administración de la justicia en todos los dominios del Rey español, y menciona a los Capitulares del cabildo, los oidores de la Real Audiencia y a los abogados. Esto para el caso chileno.

⁵¹ Iris Broken, *Dress and Undress, The restoration and eighteenth century*. London, Methuen & Co LTH, 1958, p. 96-97.

pintura virreinal el pulque fue ilustrado en todas las etapas de su producción, en ningún caso se conoce una escena semejante. Quizá este hombre indique el excesivo consumo de la bebida en las bodas siendo el encargado de proveerla, ya que al cruzar el puente que está frente a él quedaría muy cerca del lugar del convite.



Fig. 39. Joaquín Antonio de Basarás, *Desposorio de indios*, “Origen, costumbres y estado presente de los mexicanos y philipinos”, 1763, acuarela, Hispanic Society of America, Nueva York. Foto en Itona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.174.

Por último, la obra con desposorio más tardía que se conoce por ahora es la estampa que acompaña al texto del cronista Basarás. Se trata de una acuarela de 1763 que ilustra un caserío indígena en el momento previo a la fiesta de bodas. ^{Fig. 39} La composición se organiza en dos partes divididas horizontalmente por un riachuelo que cruza por en medio. En la parte inferior se ubica el acompañamiento nupcial, que en este caso está compuesto por numerosas personas. En primer lugar se encuentran los novios resguardados por sus padrinos -ambas parejas van ataviadas con flores-. Estos son acompañados por cuatro personas, dos mujeres y dos hombres, quienes pueden ser

parientes de los novios -más específicamente de la muchacha-. Entre las mujeres podría encontrarse la tradicional *cihuatlanqui*. Frente a los dos hombres, novio y padrino, hay una pareja de naturales que da la impresión de recibir el cortejo- muy probablemente los padres del contrayente. El padrino parece estar a punto de estrechar la mano de la indígena. Justo al pie del indio se observa una pandereta asida por una misteriosa mano; creo que podría tratarse de la mano del bufón que se advierte en otras representaciones, pero al que por alguna razón cubrieron con una mancha verde que se extiende tras el indio. Delante de la procesión se distingue el tamborilero que se dispone a cruzar un pequeño puente de tablones para llegar a la casa donde se desarrollará la celebración.

En el segundo plano está la casa de los padres del novio, reconocida por la cartela que así lo indica y porque allí se está preparando la recepción. En la cocina se ven cuatro mujeres ocupadas en elaborar los platillos que se repartirán. Allí se ven colgados un pavo y una porción de carne roja, mientras una de las mujeres muele en el metate. Por otro vano se aprecian dos enormes ollas en las que se cocina algo. En la pieza contigua se miran tres hombres sentados que podrían ser los músicos, pues uno de ellos sostiene un violín. Arribando al lugar de la recepción se encuentra el cortejo del pulque, precedido por dos niños con follaje en las manos. Después viene el tamborilero con flores en el tocado y dos hombres que cargan la bebida ataviados con rosarios floridos. Más atrás le siguen una mujer, un niño y un hombre que sostiene sobre la cabeza una enorme canasta de tamales. Esta estampa, más que cualquier otra, muestra de forma didáctica los asuntos peculiares de la tierra; en este caso una boda de indios, pero también detalles como los nombres de las aves que ahí se encuentran y el producto que muele la mujer del metate. Por su parte, las cartelas indican distintos elementos de la boda, como el acompañamiento, la colgadura de juncos, el tambor que anuncia la llegada del pulque, los pulqueros y el tamalero.

Luego de revisar las siete obras que hasta ahora se conocen con el tema del desposorio de indios, es necesario enumerar los elementos iconográficos que intervienen en estas composiciones.

Del análisis detenido de las escenas se desprende que existen ciertas recurrencias cuya información no se encuentra en los textos de las crónicas, pero que formaban parte del rito y por ello también de su iconografía. En primer lugar, debo decir que los desposorios indígenas suelen ubicarse en un pueblo o barrio de indios en el momento en que los novios han salido de la iglesia, después de la presentación, o bien después de haber recibido la bendición nupcial. Es significativo que en dos de las obras se vea explícitamente canales y trajineras que recuerdan a Iztacalco, pueblo del oriente de la ciudad, aún lacustre para esas fechas.^{Fig. 14 y 36} También debe tomarse en cuenta que en el cuadro firmado por Juan Rodríguez Juárez se ven en el fondo los típicos ahuehotes que crecen en los bordes de la laguna, y por su parte, la presencia de un riachuelo en la estampa de Basarás.^{Fig. 22 y 39} Esto concuerda con que la mayoría de las comunidades de esa zona eran indígenas. A pesar de que el *Volador* no muestra señales contundentes de una relación tal, se deben mencionar las plantas de nopal y magueyes que allí aparecen y que hacen referencia a un lugar en el centro de México, donde son típicas dichas plantas.^{Fig.6}

En cuanto a los templos, cuando aparecen se ilustran adornados con juncos, al que se le pueden sumar unas varas de follaje de pie bordeando la puerta. A lo largo de la procesión nupcial, los novios son acompañados por sus padrinos, que pueden ser españoles u otros indígenas aunque, como diría Basarás, debían ser “personas de razón”. Por su parte Pilar Gonzalbo dice que tras la profunda trascendencia y las circunstancias económicas, sociales y aspiracionales del matrimonio, la elección del padrino generalmente era algo que se hacía con cuidado.⁵² En la investigación documental referida sobre matrimonio indígena, se encuentran testigos de diversa condición, desde los esclavos, que casi siempre acompañan a sus iguales, hasta gente de lo más connotada como plateros y administradores de gobierno con altos cargos. Pero el grueso de los indios presentan testigos con oficios manuales en el orden que sigue: sastres, zapateros, tejedores, sombrereros y

⁵² Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, 1998, p. 174.

guanteros. Otro grupo numeroso es el de los arrieros y el de los comerciantes, entre los que se encuentran dueños de tienda o puesto y tratantes. A pesar de que en ocasiones no se nombra la actividad de los testigos, casi siempre se trata de personas de oficio y escasamente declaran no tener ocupación.

En el cortejo pueden ir, además, la o las ancianas que hacían el papel de casamenteras, pero también puede aparecer un anciano o *huehuechihque*, así como los parientes de la novia. Por otra parte, en algunas procesiones todos los integrantes van ataviados con coronas, collares y cetros de flores, aunque en ocasiones solamente los novios y padrinos. Un detalle casi omnipresente es que los miembros del cortejo suelen mantener la mirada fija en la novia, mientras ésta baja la cabeza. El gesto es mencionado por Sahagún: "...los parientes de la moza iba en torno de ella en tropel, y todos llevaban los ojos puestos en ella".⁵³ Una observación de Pablo Escalante respecto al cuidado de la honra de las doncellas nahuas en el periodo posclásico nos aclara el origen del gesto: "debían permanecer con la mirada baja, y la que se atrevía a levantar la mirada o volver la vista atrás, las viejas guardianas las flagelaban..."⁵⁴ Esta costumbre habla de la importancia de la virginidad para esta cultura, además Escalante aclara que esta actitud era cuidada principalmente por las nobles.

Los personajes que van en la vanguardia de la procesión son importantes para la iconografía. El más completo en este aspecto es el desposorio de indios que cierra la serie de castas, pues en él se observan a tres personajes, el matachín, el músico y el bufón.^{Fig.26} Las obras más parcas en esto son el biombo de Los Ángeles que no presenta a nadie y la estampa de Basarás que registra sólo al músico – a pesar de que en la descripción nombra al matachín y al chirimía tamborilero-.^{Fig.14 y 39} Dos de los personajes ya fueron tratados y solo resta analizar al matachín, el cual suele representarse con un turbante o un sombrero de ala con pluma, una máscara y una gran capa y suele ir bailando, sin dar la espalda a los novios, mientras agita una sonaja o una pandereta. El caso del *Volador* es el

⁵³ Sahagún, *op. cit.*, p. 365.

⁵⁴ Pablo Escalante, *op. cit.*, T.I, p. 272.

único en que aparece el matachín vestido con el típico turbante que identifica a Oriente.⁵⁵ Fig.11 y 40 La estudiosa de la danza Maya Ramos dice sobre este danzante: “en su forma cortesana, la morisca⁵⁶ consistía generalmente en uno solo, ejecutado por un joven maquillado de moro, exóticamente vestido y con cascabeles en los tobillos”.⁵⁷ Esta descripción concuerda con los diferentes matachines o moriscos en las cinco representaciones en donde aparecen, con la salvedad de que ninguno porta cascabeles. El papel de moro tiene la carga simbólica del infiel, el alejado de Dios. Maya Ramos continúa hablando de la danza de moros y cristianos, ahora en la versión popular y numerosa: “La conquista y evangelización del Nuevo Mundo vinieron a representar en la imaginación española una prolongación de las cruzadas y la reconquista. La ejecución de las danzas de moros y cristianos por indígenas vencidos –quienes al principio representaban siempre el papel de los infieles- venía a ser el reconocimiento, siempre renovado, de la superioridad del imperio español”.⁵⁸ Creo que la incorporación del moro al cortejo nupcial obedece a un símbolo, igual que en la danza numerosa, del triunfo de la iglesia a través del matrimonio católico de los indios, una vez vencida su gentilidad.

Fig. 40.
Guillaume de
Geyn, *Asia*,
calcografía,
Biblioteca
Nacional de
París. Foto en
*El viento
detenido,
mitología e
historia en el
arte del
biombo, op.
cit., p. 181.*



⁵⁵ El biombo de Juan Correa, “Las cuatro partes del mundo” es un buen ejemplo novohispano de la representación estandarizada de Asia. Según se ha comprobado el modelo proviene de Charles Le Brun y grabados por Guillaume de Gueyn, de los cuales, se indica, fueron usados en el Biombo de Correa. Los grabados fueron identificados por Huguette Joris de Zavala, *op. cit.*, pp. 523-537. Después fue publicado también por Mónica López Velarde Estrada, “Las cuatro partes del mundo” en *El viento detenido, op. cit.*, p. 180-181,188.

⁵⁶ Así designa la autora a la danza de moros y cristianos.

⁵⁷ Maya Ramos Smith, *La danza colonia en México*. La Habana, Casa de las Américas , 1979, p. 23.

⁵⁸ *Loc cit.*

Dentro de los elementos festivos se encuentran los fuegos artificiales o cohetes, que aparecen en el Biombo del Museo de América, en el cuadro firmado de Juan Rodríguez Juárez y en el Biombo con el paseo de la Viga.^{Fig. 41, 22 y 38} En este último sólo se aprecia una pequeña figura en el árbol de fuego, mientras que en la obra del menor de los Juárez son cohetes. En donde se observa un castillo mejor estructurado es en el *Volador*. Allí se representa la figura de las armas de la ciudad de México, que para esas fechas ya representaba a la Nueva España. Sobre éstas, se observa una custodia del Santísimo Sacramento.⁵⁹ La incorporación de figuras profanas o religiosas a estos artefactos era parte del despliegue de la fiesta novohispana.⁶⁰



Fig. 41. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de fuegos pirotécnicos con conjunto tunal), c. 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 175.

⁵⁹ Observación que hizo Emily Umberger, *op. cit.*, p. 49

⁶⁰ Una genial inventiva en estos aparatos se observó en la celebración de la Confirmación del patronato de la Virgen de Guadalupe en el año de 1756 en la ciudad de México: “Pero lo más admirable de una de estas máquinas de fuegos artificiales consistía que en medio de ellas aparecía de repente la imagen de la soberana patrona, rodeada ora de estrellas resplandecientes, ora de arco iris imitando admirablemente, ora de pequeños glóbulos que abriéndose imitaban las rosas, claveles, lirios, azucenas, jazmines y otras flores.” en Martha Sandoval *et.al.* “Guadalupe: púlpito de los campos y cátedra de los valles. Las figuras emblemáticas en los sermones de la confirmación del Patronato”, en *Memoria del V Coloquio de emblemática Filipo Piccinelli*. Zamora, El Colegio de Michoacán e Instituto de Investigaciones Estéticas (En prensa), apud en Lauro González Beltrán, *Patronatos Guadalupanos*, Tom. VI, México, Tradiciones, 1982, p. 54.

Por otra parte, tampoco la superposición de figuras religiosas en el escudo de armas mexicana es exclusivo. Se conocen al menos siete ejemplos más de ello en la pintura virreinal. De las cuales, cuatro son con la Virgen de Guadalupe, ^{Fig. 42-45} una con San Hipólito ^{Fig.46.} y una más con San Felipe de Jesús, ^{Fig. 47} esto en cuanto a figuras marianas o hagiográficas. Mientras que las otras dos son símbolos que representan a Cristo, como la cruz ^{Fig. 48.} o el Santísimo Sacramento del *Volador*. ^{Fig. 41} Considero que la inclusión de estas dos últimas figuras obedece a la representación simbólica de la adopción y arraigo del catolicismo en estas tierras; mientras que el resto de las figuras contiene una fuerte carga de identidad.⁶¹ Al respecto Jaime Cuadriello explica que: “... una jurisdicción como una corporación, se reconocía culturalmente en una figura mariana o hagiográfica y más aún cuando el reino o la ciudad había sido el origen o la cuna del patronato invocado”⁶²

En el recuento de las recurrencias iconográficas debo mencionar los elementos que sólo aparecen en los Biombos del siglo XVII. Estos son: el mitote común en que participa un personaje como Moctezuma, el juego de pies y el del palo volador. Dichos elementos como tales, no se han encontrado en las crónicas para matrimonios. Quizá se trate de ritos que para el siglo XVIII cayeron en desuso en dicha celebración, pero además es posible considerar que esas obras ofrecen una visión más amplia de la fiesta, entre otras cosas porque el espacio pictórico también es mayor y adecuado para incluir más elementos. Lo anterior es posible, pero se le puede sumar la condición de las familias involucradas. Es significativo que los indios de los cortejos vistieran con la elegante indumentaria indígena del periodo colonial, estandarizada y propia de los días de fiesta de los

⁶¹ San Hipólito como el patrono de la Ciudad de México, bajo cuya protección entraron en su día las tropas triunfantes de Cortés. Huelga mencionar la carga simbólica del prodigio guadalupano, y el despliegue devocional, casi patriótico que propició a raíz de su jura tras la epidemia en 1737. En Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado” en *Los pinceles de la historia, De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México, CONACULTA-INBA, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, Banamex, 2000, p. 34. Por último, Felipe de Jesús, mártir del Japón nacido en México y cuya causa se promovió desde el conocimiento de su muerte.

⁶² *Loc cit.*

Fig. 44. José de Alcibar, *Virgen de Guadalupe sobre el águila y acompañada de san Juan y Juan Diego*, 1784 (¿?), óleo sobre lienzo, Parroquia del Sagrado Corazón, Luis Moya, Zacatecas. Foto en Clara Bargellini, *op. cit.*, p. 137.

Fig. 45. Santuario de Guadalupe, Orizaba, Veracruz, relieve, portada con la virgen de Guadalupe sobre el águila y acompañada de san Juan y Juan Diego, ca. 1785. Foto en Bargellini, *op. cit.*, p. 138.



Fig. 46. Anónimo, *San Hipólito y las armas de México*, 1764, óleo sobre lienzo. Foto en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, *op. cit.*, 1999; pp. 98.



Fig. 47. José María Montes de Oca, *Nombra la afortunada México por patrón principal al bienacido Felipe de Jesús, a quien le dio la cuna ...*, 1802, 22.6 X 15.5, grabado, Museo Nacional de Arte. Foto en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860, op. cit., 2000, p. 85.*



Fig. 48. Anónimo, *Águila mexicana que sostiene una cruz*, escultura, colección privada Antonio Saldívar. Foto en Solange Alberro, *El águila y la cruz, orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII.* México, Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 1999, portada.

En medio de la algarabía y luego del recorrido que hacía el acompañamiento, la procesión llegaba a la casa de los padres del novio que, al igual que el templo, se adornaba con juncos colgados del umbral de la puerta. Solamente en la estampa de Basarás se advierte lo que pasa adentro de ella. Allí se aprecian los preparativos de la fiesta, especialmente los del banquete. Un elemento muy importante en casi todas las obras son los cargadores que llevan el pulque al convite. En ocasiones van precedidos por un estruendoso acompañamiento de tambor que les abre el paso, pero suelen andar por un camino distinto al de los novios.^{Fig. 39}. Dentro de las cosas que se ofrecían en el festejo se destaca el pulque, pero también los tamales y los ramos floridos. Esto es lo que se aprecia en el

Biombo del Volador, donde vemos a unos naturales repartiendo flores y comida, mientras que los tamales, transportados en una canasta, aparecen en la acuarela de Basarás. Por su parte en el *Biombo con paseo en el canal de la Viga* el banquete consiste en aves pequeñas listas para ser degustadas. Por último, los viejos dirigentes del barrio quienes decían discursos y honras al santo sacramento sólo se pueden apreciar en el *Biombo del Volador*.

Por otra parte, se pueden encontrar dos formas de representar a los desposorios de indios. Una con obras dedicadas a mostrar solamente a los protagonistas del rito acompañados por los elementos más básicos. Entre ellas está la obra que cierra el círculo de cuadros de castas atribuido a Rodríguez Juárez, así como la que aparece en la tapa de la caja de rapé de la *Mujer con rebozo*. En la segunda categoría se encuentran las obras que, además de mostrar el desposorio indígena, también proporcionan el ambiente festivo cargado de elementos etnográficos. En este caso se encuentran los tres biombos estudiados, el cuadro firmado de Rodríguez Juárez y la acuarela de Basarás.

Hasta aquí se han establecido aspectos de forma y recurrencia de los matrimonios indios durante el virreinato. Cabe preguntar si los elementos que se han descrito eran generalizados o corresponde a un sector de la población india. Las crónicas no marcan ninguna diferenciación, y autores como Sahagún, Clavijero y Basarás hablan del tema como si fuera práctica generalizada. Esto es posible, más aún si se hace la comparación con lo que ocurre actualmente en las bodas de algunas comunidades, en donde los contrayentes y sus familiares, aún de escasos recursos, hacen derroche en la parafernalia del evento y lo efectúan con todo lo que la tradición marca. Por su parte las fuentes pictóricas aquí tratadas aclaran el asunto. En ellas se observa a indios de alto e inferior estamento llevando a cabo las celebraciones con elementos similares y las mayores diferencias obedecen más bien a asuntos compositivos. Sin embargo hay detalles en los motivos festivos, que se han venido señalando para el caso de los biombos del siglo XVII. La presencia del volador, el juego de pies y el mitote con Moctezuma refieren junto con factores de indumentaria a familias de alta

posición indígena. Esto se extiende a los novios de los cuadros de Rodríguez Juárez.⁶⁴ Por otro lado se encuentran los matrimonios en donde es evidente que las familias son del vulgo por sus trajes e ir descalzos. Es el caso del *Biombo con paseo en el canal de la Viga* y la acuarela de Basarás, que, además, son las obras más tardías. Por lo tanto, en la plástica se representan en especial los enlaces de los indios nobles, aunque en definitiva fueran más abundantes los de la gente común, como lo demuestran los documentos.

⁶⁴ Con excepción de la escena de la caja de rapé en donde no es posible determinar detalles de estatus.

Capítulo IV

Los Motivos festivos de los naturales en el *Biombo del*

Volador

a) *El juego de pies o juego de palo*

Como ya sugerí, el juego de pies probablemente formó parte de la celebración del rito nupcial indígena, pues aparece en dos biombos con desposorios. No obstante, debo señalar que no se ha comprobado documentalmente su relación con la ceremonia de bodas. Sin embargo, creo que está incluida como un elemento festivo más, pues en ellas se observa el despliegue de grandes celebraciones. Las crónicas lo registran desde el siglo XVI y a los jugadores se les denomina: volteadores o jugadores de palo y parece que este género de suertes abarca diferentes actos de malabares. El primer cronista en mencionarlo es Bernal Díaz (1496-1584), quien sólo dice que Moctezuma tenía muchos “bailadores y danzadores, y otros que traen un palo con los pies [...] y éstos eran para darle placer”¹ Fray Francisco Cervantes de Salazar (1514 ¿?-1575 ¿?) brinda la primera descripción explícita sobre el asunto:

Hacen otro baile que llaman del palo, en el cual son muy pocos los diestros. Es uno el que hacen, echando de espaldas en el suelo; levantan los pies, y con las plantas y dedos trae un palo rollizo del grueso de una pierna, y sin caérsele, lo arroja en el aire y lo torna a rescebir, dando tantas vueltas con él, en tantas maneras, unas veces con el pie y otras con ambos, que es cosa bien de ver ...²

Con función de divertimento los refiere Sahagún (1499/1500-1590), mencionándolo como parte del entretenimiento de los señores: “... el juego del palo, jugaban delante de ellos por darles recreación”.³ Es por eso que en el *Códice florentino* que ilustra a un jugador de pies aparece junto con dos músicos, dos jorobados y un enano, personajes que también eran entretenedores. ^{Fig.49}

¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México, Porrúa, 1986, p. 170.

² Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*. Prólogo de Juan Miralles Ostos. México, Porrúa, 1985., pp. 39-40.

³ Fray Bernardino de Sahagún, Libro VII, capítulo X, p. 460.



Fig. 49. *Entretencimientos de los señores mexicanos*, lámina del *Códice Florentino* (juego de pies). Foto en José Tudela de la Orden, *op. cit.*, 1946, Lám. VIII.

Fray Joseph de Acosta (1590) alaba los juegos y danzas originarios de Nueva España. De entre ellos menciona el juego que se viene refiriendo. De su crónica se desprende principalmente la admiración de la destreza de los ejecutantes: “[...] con la planta de los pies, y con las corvas menean y echan en alto, y revuelven un tronco pesadísimo, que no parece cosa creíble si no es viéndolo [...]”⁴ Por otra parte, Acosta es partidario de permitir a los indios lo que considera un sano esparcimiento con sus juegos y danzas. Antes de prohibirlos considera que se deben encaminar a Dios.⁵

Torquemada por su parte, habla del juego relacionándolo también con las distracciones del *tlatoani*.⁶ Pero además lo menciona como parte de las grandes fiestas y lo describe como sigue:

“hechábase uno de espaldas y levantados los pies en alto, toma un palo rollizo, tan largo como tres varas, y puesto en las palmas de los pies, lo vuelven y revuelven lanzándolo en alto y cogiéndole otra vez con los mismos pies y tan presto que apenas se ve; y otros, que con el mismo palo enhestándolo en el suelo, saltaban con ambos pies encima; y otro, tomando por lo bajo el palo, levantado al que estaba encima, andan haciendo mil monerías.”⁷

⁴ Fray Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las indias* (1590), edición Edmundo O’ Gorman. México, Fondo de Cultura Económica, 1962, Libro sexto, p. 317.

⁵ *Ibid.*, pp. 316-318.

⁶ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, libro II, capítulo LXXXIX, Vol. I, p. 315.

⁷ *Ibid.*, Libro XIV, capítulo XII, Vol., IV, p. 344.

También comenta que el juego era muy entretenido porque siempre sorprendía con ejecuciones distintas, pero que había caído en desuso: "... ya no se usa, y si lo hay es en pocas partes, y entonces era muy común ..." ⁸ Esto significa que muy pronto ya era cosa rara, pues el fraile escribió sus crónicas entre 1605 y 1612. Por otra parte, señala la sorprendente habilidad que tenían estos hombres y la atribuye al fuerte entrenamiento que tenían para ello. Finalmente termina comparándolo con el español "juego de manos".

Por otra parte, Durán proporciona datos distintos a los que se vienen citando. Refiere que muchos españoles se impresionaron de tal manera con este juego que llegaron a creerlo cosa del demonio. También indica que lo observó en una escuela del barrio de San Pablo, a la que asistían indios de muchas provincias. Asimismo señala que debido a la impresión demoníaca que dejaba en los hispanos, decayó el uso de este "baile". De parte de Vetancurt (1698) proviene una descripción detallada de la forma de ejecución del juego, aunque parece estar siguiendo a Torquemada. Describe la forma base de ejecución y la variante del palo sostenido por los hombros de dos jugadores, mientras que un tercero hace piruetas sobre éste. ⁹ Clavijero sigue muy de cerca las descripciones de Torquemada y Vetancurt, aunque procura que el asunto quede más claro en cuanto al señalamiento de la ejecución y agrega que esta suerte fue representada ante el papa Clemente VII y que causó mucho placer en ese lugar. ¹⁰

Respecto a las imágenes, la primera es la ya mencionada del *Códice florentino* en la que se representa a un natural en el piso recostado boca arriba, y con las piernas levantadas agita un gran tronco. ^{Fig. 49} Los pies del jugador están profusamente sombreados, lo que en principio hace pensar en un enrojecimiento o sangrado. Al lado del malabarista se encuentran dos músicos que seguramente son sus acompañantes, pues están vestidos de la misma manera y usan cascabeles en los tobillos

⁸ *Loc cit.*

⁹ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias* (1698) México, Editorial Porrúa, 1982, Parte Segunda, Tratado Primero, capítulo XXII, p. 48.

¹⁰ Clavijero, *op. cit.*, p. 310.

(*coyolme*¹¹) y porque los tres parecen estar cantando pues llevan sus bocas abiertas. Los otros personajes tienen características distintas, además de las físicas, las de indumentaria y la de actitud. Aquí se les relaciona porque juntos formaban parte del entretenimiento de la corte.

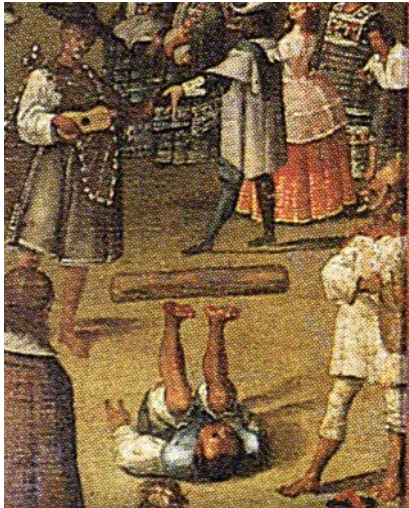


Fig. 50. Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador* (detalle de juego de pies), último tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 X 305 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto en Elisa Vargas Lugo *et al.*, *op. cit.*, pp. 484-485.



Fig. 51. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de juego de pies), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

El siguiente jugador de pies se encuentra en el biombo *Desposorio de Indios con palo volador*.^{Fig. 50} Allí se aprecia al jugador de la manera ya descrita, pero en esta ocasión está tocado con turbante, acompañado por un anciano que toca una vihuela y un personaje muy interesante vestido de blanco con máscara, barbuquejo y *copilli*, que quizá represente a un señor noble, pues el juego era propio de esa clase. De forma semejante al anterior, los pies del jugador presentan una pigmentación rojiza en sus plantas. La segunda representación del siglo XVII es la del *Biombo del Volador*, en la que hay una diferencia en cuanto a la ejecución de las suertes, que quizá no sea tal.^{Fig. 51} El jugador sostiene el tronco con un solo pie y probablemente se trate de uno de los tiempos de la ejecución en la cual el jugador cambia

¹¹ Plural de *coyolli*, “casacabel.”

de ritmo y sirve también para demostrar mayor destreza del ejecutante. Algo que no se ha tocado es el madero, en el presente caso, este es el único que parece estar pulido y decorado. Por otra parte, aunque en las crónicas se menciona que éste medía tres varas (aprox. 255 cm.), los que se observan en las distintas ilustraciones no alcanzan esa dimensión. Esto quizá ocurre en el grabado que ilustra la obra de Clavijero, en donde vemos una ejecución más complicada. El jugador se ilustra de espaldas sosteniendo el largo madero, pero sobre éste están montados dos hombres, uno en cada extremo. Fig. 52.

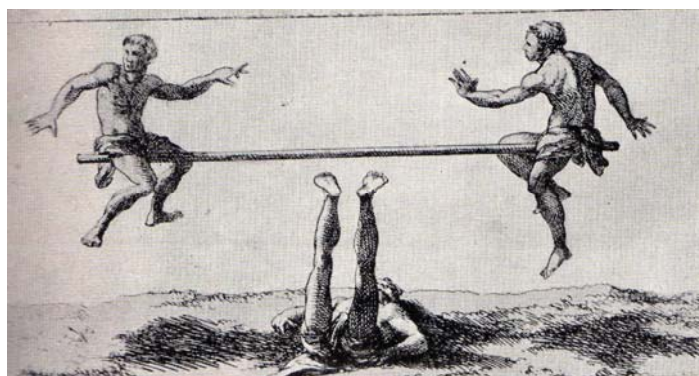


Fig. 52. *Juego de pies* (incluido en Clavijero, *Historia Antigua de México*), grabado. Foto en José Tudela de la Orden, *op. cit.*, 1946, Núm. 23, Lám. IX.

Un grabado citado por José Tudela de la Orden, que no pude localizar da continuidad a la representación del motivo en el siglo de las luces: “... [un] grabado del siglo XVIII de la plaza de Méjico, aparece, en primer término, a la izquierda, en medio de la majestuosa soledad de la gran plaza, un jugador de palo, ejecutando sus pedestres malabarismos”.¹²

De lo anterior se puede concretar, que el juego de pies era un divertimento, en primera instancia de señores, y después adscrito a la gran fiesta. Era ejecutado de espaldas para hacer malabarismos con los plantas y al ritmo de música. El hecho de que se ilustre con los pies sombreados o rojizos, puede estar refiriendo el esfuerzo del ejecutante. Por otra parte, a la disminución del uso que se advierte desde las primeras décadas del siglo XVII se puede atribuir que

¹² José Tudela de la Orden, *op. cit.*, 1946, p. 86-87. El grabado al que se refiere fue publicado por la Revista *América*, Núm. 1, París, 1945.

el juego sólo aparezca en los desposorios más tempranos. Una razón más puede ser el estatus de las familias involucradas en el enlace, pues el juego caracterizaba en principio al alto estamento.

b) *La danza del “volador”*

Me parece oportuno reflexionar sobre esta danza por el rito por sí y como elemento destacable en el biombo. La danza del volador tiene una tradición de al menos diez siglos, a lo largo de los cuales ha cambiado en la forma de ejecutarse y en los significados que conlleva.¹³ En las láminas 6 y 10 del *Códice Fernández Leal* se le encuentra como parte de un conjunto de ritos, en el que también se encontraba el sacrificio por flechamiento que buscaba la fertilidad de la tierra.¹⁴ Fig. 53 En la actualidad el catolicismo está fundido con estas tradiciones, pero aún conserva una fuerte carga simbólica en zonas como la sierra de Puebla, la Huasteca y algunos pueblos otomíes. Prueba de ello es la previa abstinencia sexual y los ritos tradicionales de culto al mundo que realizan los participantes, con saludos y ofrendas a las esquinas del cosmos. En todos los casos se involucra la figura de Cristo a quien se identifica con el Sol, aunque los mitos varían de una región a otra. Por ejemplo, en Ozomatlán, municipio de Huauchinango, Puebla, se cree que “los primeros voladores habían acompañado y ayudado a Cristo-Sol en su primera ascensión al cielo”.¹⁵ El simbolismo solar de esta danza se enfatiza por el hecho de que durante la época de contacto los voladores solían ir vestidos como águilas, guacamayas o monos, animales que simbolizaban al Astro Rey y que, al

¹³ Guy Stresser-Péan. El volador. “Datos históricos y simbolismo de la danza”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIII, Núm. 75, septiembre-octubre de 2005 a, pp. 20-27. *Vid* también Guy Stresser-Péan, *The sun-god and Christ. Christianization of the indians of Mexico* (en prensa), el cual es una traducción de la versión francesa: *Le soleil-dieu et le Christ. La christianisation des indiens du Mexique, vue de la sierra de Puebla*. París, L’Harmattan, 2005. Agradezco al Dr. Alfredo López Austin el haberme facilitado la versión en inglés de este interesante artículo.

¹⁴ Sebastián van Daesburg, *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y Fernández Leal*. Edición facsimilar, contexto histórico e interpretación. México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001, Vol. 1, pp. 172-177. Deseo agradecer a Saeko Yanagisawa por facilitarme este libro.

¹⁵ Esta parte está basada en el artículo de Guy Stresser Péan, *op.cit.*, 2005 a, p. 24.

completar trece giros en el aire, cierran por las cuatro esquinas solsticiales el ciclo indígena de cincuenta y dos años ($13 \times 4 = 52$).¹⁶ No obstante, para los europeos del periodo virreinal sólo era una forma de espectáculo entretenido.



Fig. 53. Ceremonia del volador del Códice Fernández Leal. Foto en Sebastián van Daesburg, *op. cit.*, Lámina 6.



Fig. 54. Bautizo con el rito del volador del Códice Azcatitlan. Foto en Guy Stresser-Péan, “El volador. Datos históricos y simbolismo de la danza”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIII, Núm. 75, septiembre-octubre de 2005, p. 20.

Díaz del Castillo proporciona el primer registro de su ejecución ante hispanos cuando refiere que Moctezuma tenía algunos danzantes que “vuelan cuando bailan por lo alto”.¹⁷ La inclusión de la danza del volador en las ceremonias católicas fue muy temprana, pues se encuentra ilustrada en la lámina 27 del *Códice Azcatitlán*, en que se registra un bautizo de indios -al parecer de Colhuacan- hacia 1530.^{Fig. 54} Al menos desde 1565, el rito fue utilizado con carácter cívico, como lo atestigua un documento de la época.¹⁸ Tiempo después fue prohibido, pues se vio en él una práctica con carga idolátrica. Torquemada declara su papel en esta prohibición, como también los motivos por los que

¹⁶ Alfonso Caso Andrade, *El pueblo del Sol*. 6ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 105-106.

¹⁷ Guy Stresser Péan, *op. cit.*, 2005 a, p., 22.

¹⁸ Así lo indica Solange Alberro, *El águila y la cruz, orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*. México, Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 1999, p. 73 (serie ensayos). Apud en Ángel María Garibay, “Un cuadro real de infiltración del hispanismo en el alma india en el llamado ‘códice de Juan Bautista’”. *Filosofía y letras*. Núm. 18, México, UNAM, 1945, p. 224.

se restableció: “... muertos los primeros idólatras que recibieron la fe, y olvidados los hijos que los siguieron de la idolatría que representaba, volvieron al vuelo y lo han usado en muchas ocasiones; y como gente que sólo se aprovecha de el *juego* y no de la intención que sus pasados tuvieron”.¹⁹ En esta cita el fraile indica –con una seguridad que quizá habría que reconsiderar– que lo que anteriormente se veía como un rito, a partir de esa generación era tomado ya como un entretenimiento. Otra cuestión destacable es el cambio de vocabulario al referirse al volador. Los cronistas anteriores a Torquemada lo llaman danza o rito, en tanto que éste lo declara juego en el tiempo que es restablecido. Quizá este cambio de visión tiene que ver con una especie de condicionante para retomarlo principalmente en la fiesta pública, pues a los españoles convenía su empleo por dos razones: para atraer a los indios a sus festejos y para dar espectacularidad a los mismos con bajo presupuesto. Tres ejemplos de dichos eventos los consigna el propio Torquemada. El primero, efectuado en la plazuela que por mucho tiempo fue llamada “del volador”, al costado sur del Palacio Virreinal, es descrito como “de excesiva grandeza”. El segundo tuvo lugar en 1571, en la fiesta de conmemoración de los cincuenta años de la conquista, ocasión en que se restableció “el juego” luego de haber sido prohibido.²⁰ El tercero fue celebrado en 1611, en el barrio de Santiago Tlatelolco.

En la década de 1630, el jesuita Andrés Pérez de Ribas menciona la presencia del *mitote* y del volador en las festividades del colegio indígena de San Gregorio:

Y no puede dejar de ser gustoso a los Fieles Católicos el ver rendida la antigua Gentilidad Mexicana a los pies de su Redentor, a quien antes no conocían, y ahora lo adoran y reconocen, con todas las demostraciones de alegría que pueden. A que añade un género de volantines, que vienen volando por el aire. Y al tiempo de llegar las andas del Santísimo Sacramento en la plaza, bajan volando con modo particular, afianzados en unas cuerdas de un alto mástil, como

¹⁹ Torquemada, *op. cit.*, t. 3, p. 436. Las cursivas son mías.

²⁰ Solange Alberro, *op.cit.*, p. 49, *apud* en Padre Andrés Cavo, *Los tres siglos de México durante el gobierno español hasta la entrada del ejército trigarante*, con notas y suplemento de Carlos María de Bustamante, México, Imprenta de J.R. Navarro, 1852, Libro V, p. 60.

de navío, y alguno de ellos tocando sonajas, ó otros instrumentos. Pero dejando estos entretenimientos, que aunque lo son, no dejan de ayudar al bien y devoción de los indios...²¹

Como se observa en primera instancia Pérez de Ribas menciona al volador como uno más de los entretenimientos, otorgándole así la categoría impuesta a partir de Torquemada de “juego”. Por otra parte, desea resaltar que los jesuitas han propiciado una gran participación de los naturales en la vida católica. Intrínsecamente también se señala el método que se empleó para conseguirlo: la utilización de los ritos propios de los indígenas mediante la sustitución de la carga simbólica pagana por la cristiana. En la cita se menciona que el volador del Colegio de san Gregorio se ejecutó justo cuando el Santísimo Sacramento llegaba a la plaza. Como se señaló arriba, los pueblos de la actualidad que aún ejecutan la danza de manera ritual, lo hacen con el trasfondo de algún mito relacionado con la figura de Cristo-Sol, por lo que no sería extraño que en la primera mitad del XVII se efectuara con un simbolismo semejante, más si se considera su relación con la presencia del Santísimo Sacramento, elemento que motivaba su ejecución. Pérez de Ribas, sin embargo, considera que el *mitote* y el volador son entretenimientos tanto de los españoles y de los indios, pero para el caso de estos últimos además, sirven de motivadores de la devoción católica, por la cual supone, han olvidado su antigua religión.²²

En el siglo XVIII Clavijero explica el simbolismo y forma de ejecución del volador, sobre lo último dice que ya no existe un número determinado de giros ni de participantes, como los hubo en antaño. El jesuita había reunido fuentes antiguas y las comparaba con su experiencia y reflexiona sobre la ejecución sin normas que observa en su tiempo. Esto parece confirmar que en el siglo XVIII, al menos en las celebraciones para españoles, el volador no era un elemento más festivo más

²¹ Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gente la más bárbaras, y fieras del nuevo orbe*, (Faecsimil de la edición de Madrid, 1645), introducción, notas y apéndices de Ignacio Guzmán Betancurt. México, Siglo XXI, DIFOCUR, 1992, pp. 740-741 (Los once ríos). Para esta ocasión se ha modernizado la ortografía del jesuita.

²² *Ibid.*, p. 740

—un juego—, cosa que está lejos de poderse afirmar en el caso de las ejecuciones en el ámbito indígena. En el biombo que es objeto de este estudio encontramos seis voladores, pero si sumamos el resto de los participantes, la cifra se eleva hasta diez. De acuerdo con la versión de Clavijero, la danza se encontraría en su fase final, pues el jesuita refiere que cuando los voladores estaban muy cerca de llegar a tierra, los demás se arrojaban por las cuerdas tocando algún instrumento.^{Fig. 55} En la imagen se encuentran dos participantes a medio deslizarse por las cuerdas, uno porta un tambor y el otro una pandereta, esta última sin duda de procedencia europea. Los dos participantes que están al pie del mástil probablemente se disponen a subir y ejecutar las mismas suertes que los que se deslizan, pues también llevan instrumentos. Algo que llama la atención en relación con éstos últimos es que ostentan máscaras. El que está un poco más arriba lleva una blanca y el otro una negra. La única referencia que se localizó sobre el uso de máscaras en el volador, al menos hasta la década de 1930, procede de algunos pueblos quichés del altiplano guatemalteco, donde son usadas para personificar monos, animales que se consideran casi aéreos por vivir en las ramas de los árboles,²³ así como por ser símbolos del Sol.²⁴ Sin embargo, no existe ningún elemento para afirmar que esa sea la razón del uso de máscaras en esta obra. Puede relacionarse más, quizá, con las fiestas europeas tanto profana como religiosas, pues el accesorio que aquí aparece más que prehispánico es del tipo europeo. Su uso en carnavales es muy conocido, pero además se emplearon en las fiestas de *Corpus*, aunque no fueran bien vistas por las autoridades religiosas quienes trataron de prohibirlas sin éxito.

²³ *Loc cit.* Es probable también que los voladores quichés que personifican monos evoquen el conocido mito del *Popol Vuh*, según el cual Hun Badz (Uno Mono Aullador) y Hun Chouen (Uno Artista) subieron a un árbol que creció mientras estaban arriba, y fueron convertidos en monos por sus medios hermanos Hunahpu y Xbalanque; en esta narración Hun Badz y Hun Chouen, ya convertidos en monos, bailan al son de los cantos e instrumentos musicales que tañen sus hermanastros, *vid* Allen J. Christenson, *Popol Vuh. The Sacred Book of the Maya*. Winchester, Nueva York, Books, 2003; pp. 145-147. Algunas variantes de este mito se conservan entre los cakchiqueles de Palopó y los kanhobales de San Miguel Acatlán, *vid* J. Eric S. Thompson, *Historia y religión de los mayas*. 10ª. ed. en español. México, Siglo XXI Editores, 1997; pp. 431-432.

²⁴ Esto particularmente en el Centro de México, donde el dios solar Xochipilli, que era señor del día Ozomatli (mono), era también patrono de las artes, canto, música y entretenimiento, mientras que una de sus guisas era el mono. Una relación simbólica semejante entre el dios solar, el mono, las artes y la sexualidad puede también encontrarse entre los mayas, *vid* J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*. Norman, University of Oklahoma Press, 1960; p. 143.

La pérdida de identidad y adopción de una distinta que proporciona la máscara puede llevar al terreno de lo conceptual. En este caso se observan dos tipos de máscaras: la negra del danzante al pie del mástil y la blanca que usan el resto de los participantes. Ello puede simbolizar cargas opuestas como el bien y el mal, vicios y virtudes, etc.²⁵ Por otro lado, es necesario decir que la representación de este volador debió formar parte de una tradición plástica vigente, ya que la danza representada en el biombo de Los Ángeles es prácticamente la misma.²⁶ Quizá haya existido algún grabado que sirvió de inspiración para ambas obras, o tal vez se dio el fenómeno que refiere Nelly Sigaut, donde una pintura se convirtió en fuente de otra. Fig. 20 y 21

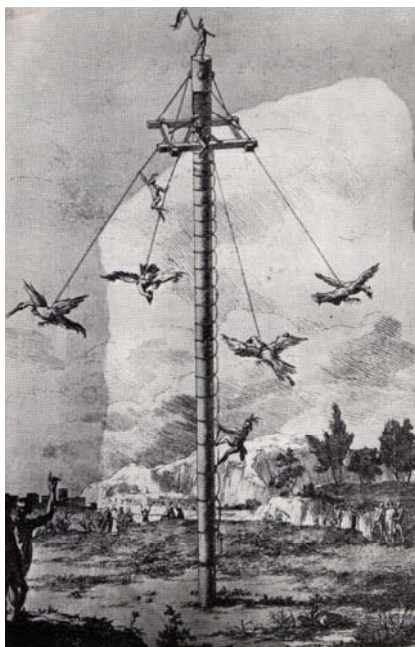


Fig. 55. *Danza del volador*, grabado. Foto en Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*. 4v. México, Porrúa, 1945 (Colección de escritos mexicanos, 7).

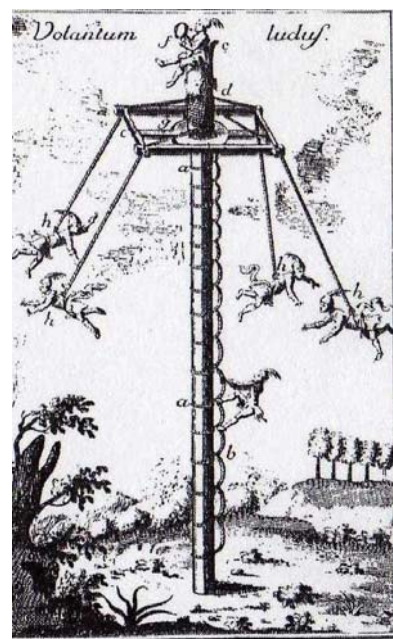


Fig. 56. *Danza del volador*, grabado. Foto incluida en Rafael Landívar [1731] *Rusticatio Mexicana, por los campos de México*. Prólogo, versión y notas de Octaviano Valdez. México, Editorial Jus, 1965.379p. (Clásicos universales “Jus”, 8), P. 354, ilustración 200.

Un aspecto que me parece necesario abordar es el hecho de que los “voladores” están vestidos a la usanza de los españoles del siglo XVI. Umberger sugiere que este hecho seguramente

²⁵ La idea de la probable procedencia europea de la máscara en el volador me la sugirió Nelly Sigaut. Comunicación personal enero de 2007.

²⁶ Solamente varía por un ejecutante que se desliza, ubicado casi en la punta del mástil.

se refiere a que personifican a los europeos recién llegados, que a su vez simbolizan la nueva era, bajo Cristo.²⁷ Aunque pudiera haber algo de razón en lo que esta autora propone, creo más probable que una de las normas del Concilio Primero (1555), titulada *De cómo han de hacer los indios los areitos y bailes...*, pudo haber propiciado la sustitución del vestuario de la danza. Allí se manifiesta el temor de las autoridades respecto a que los naturales estén mezclando resabios idolátricos, por lo que afirman: “estatuimos y ordenamos que los dichos indios, al tiempo que bailaren no usen de insignias, ni máscaras antiguas que puedan causar alguna sospecha...”²⁸ Aunque no se habla específicamente del rito del volador, como arriba mencioné, éste estuvo prohibido durante algún tiempo por temor a la idolatría.²⁹ No sería extraño entonces, que al entrar en la categoría de sospechoso se le haya desprovisto del vestuario original, sustituyéndolo por el traje común de los españoles del momento, condición necesaria para restaurarlo y que en lo sucesivo sirviera de código para confirmar el despegue a la gentilidad y adopción del catolicismo.

Por otra parte, se conocen pocas representaciones del volador anteriores a los biombos que se han citado. Solamente se localizó de la región cuicateca el *Códice Fernández Leal* (siglo XVI), que en sus láminas 6 y 10 contiene imágenes de la danza del volador asociadas con un ritual de flechamiento; en ambas páginas los ejecutantes son cuatro, usan yelmos de águila y portan plumas en las manos.³⁰ También se cuenta con la ilustración del *Códice Azcatitlán* (1530) en donde los voladores son cuatro y sólo portan taparrabos, así como las alas referidas en las fuentes antiguas que consultó Clavijero. Por otra parte, se conocen dos grupos de graffitis que autores anónimos grabaron en los muros de diferentes templos católicos. Uno de ellos es el que se encuentra en el convento de

²⁷ Emily Umberger, *op. cit.*, pp. 52-53.

²⁸ Solange Alberro, *op. cit.*, p. 47, *Apud* en Francisco Antonio de Lorenzana, *Concilios provinciales primero y segundo*, México, José Porrúa, 1981. edición facsimilar de 1769, pp.146-147.

²⁹ Fue prohibido en una junta presidida por Zumárraga el 27 de abril de 1539. *Vid* Nelly Sigaut, “Corpus Christi: la construcción de la ciudad simbólica”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas del III simposio Internacional de emblemática hispánica. Edición de Víctor Mínguez. Castelló de la Plana, Universitat Jaume, BANCAIXA, 2000, pp.44-45.

³⁰ *Ibid*, Láminas 6 y 10.

Tepoztlán, Morelos, en donde se observa un bosquejo muy sencillo de la danza.³¹ Fig. 57 El otro es más bien un conjunto de grafos en los muros interiores de las torres de la iglesia de Zempoala, Hidalgo. Se trata de tres ilustraciones del juego, dos de ellas parecen ser bocetos, mientras que la tercera pudiera ser el dibujo definitivo. En éste se muestra el mástil con la escalera que formaban con una soga, la plataforma que corona la parte superior del palo donde se localiza un danzante, así como el bastidor de donde se sujetaban las cuerdas que sostienen a los cuatro voladores. Éstos ejecutan sus danzas y todo está representado con gran detalle. El graffiti parece haber sido hecho por un espectador, que desde la propia torre dibujó lo que pasaba en la plaza.³² Algo digno de resaltar es que estas ilustraciones, al igual que en los biombos, los voladores están vestido a la usanza de los españoles del siglo XVI con jubones y calzones acuchillados, gorgueras y sombreros decorados con plumas.³³ Debido a esto, los grafos ha sido datados en el siglo XVI y aunque no estoy en posición de descartar o confirmar las fechas, existen otras representaciones del tema de los siglos XVII y XVIII en donde lucen la misma moda. Se puede deducir entonces, que para el caso de los voladores la moda no es un factor confiable de fechamiento. Por ejemplo el “volador” que se ilustra en la obra del jesuita Rafael Landívar (1781) confirma la atemporalidad del traje a usanza del siglo de la Conquista. La obra está plenamente fechada y por si fuera poco el autor aclara que su crónica del “juego”, y por lo mismo la imagen que la acompaña, están apegadas a su realidad contemporánea: “Lo describo como lo vi, no según solían hacerlo en otro tiempo los mexicanos”.³⁴ Esto permite deducir la pervivencia del antiguo vestuario en el siglo XVIII. Por otra parte, lo anterior sugiere que

³¹ Alessandra Russo, “Lenguaje de sus figuras y su entendimiento, preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XX, Núm. 73, otoño de 1998. México, UNAM, IIE, 1998, pp. 187-192.

³² Este graffiti se puede ver en Daniel Schávelzon, “El juego del volador en Zempoala, Hidalgo”, en *Material de lectura UNAM: Departamento de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural* (Las Artes en México, 10).

³³ Mencionado por Alexandra Russo en ponencia al respecto de ese graffiti en las jornadas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el otoño del 2002.

³⁴ Rafael Landívar [N. Guatemala, 1731] *Rusticatio Mexicana, por los campos de México*. Prólogo, versión y notas de Octaviano Valdéz. México, Editorial Jus, 1965 (Clásicos universales “Jus”, 8), p. 362. Este jesuita hace esta aclaración, pues conoció el trabajo de Clavijero que se basa principalmente en fuentes antiguas.

el traje de los voladores pudo haberse sustituido y fijado en la segunda mitad del siglo XVI y que lo que vemos es un atuendo fosilizado por la tradición.

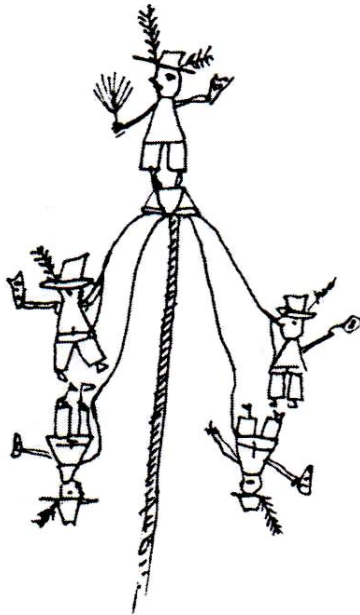


Fig. 57. *Danza del volador*, graffiti en Tepoztlán, Morelos. Foto en Alexandra Russo, *op. cit.*, p. 189.



Fig. 58. *Voladores de Papantla*, fotografía de Papantla, Veracruz. Foto en José Tudela de la Orden, *op. cit.*, Lám.VI.

Aunque para los españoles el volador representó un motivo de entretenimiento, no se sabe hasta qué punto los indígenas habían asumido la nueva religión o permanecían en sus antiguas creencias, amalgamadas con el catolicismo. Stresser-Péan formula su propia hipótesis sobre el simbolismo de la danza. Aunque su explicación es amplia y controvertida, se basa en el mito mesoamericano de la hierogamia cósmica, según el cual toda fecundidad depende de la unión sexual del cielo y de la tierra, quienes son considerados respectivamente como una entidad masculina y femenina. De este modo los voladores, y especialmente el que danza en la cima (que parece evocar al dios Urano), podrían representar mensajeros de la deidad celeste, vivamente encarnada en los

rayos solares que al descender motivan la fertilidad de la tierra.³⁵ Si la hipótesis de este estudioso es acertada, no sería extraño encontrar un rito de fecundidad con apariencia ingenuamente lúdica en el contexto de un desposorio de indios, una práctica que pudo haber sido corriente durante la época y que el autor de nuestro biombo representó como parte de fiesta.

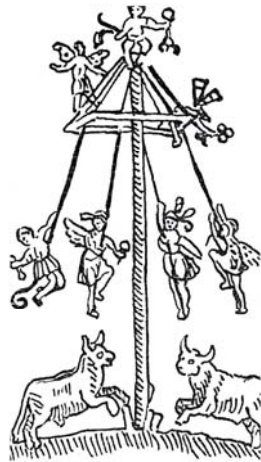


Fig. 59. *Rito del volador, ¿1583?, grabado, del Archivo General de Indias de Sevilla. Foto en Emily Umberger, op. cit., p. 50*

c) *El mitote: mucho más que un simple baile, una puesta en escena de origen prehispánico*

Entre las prácticas prehispánicas que sobrevivieron a la conquista se encuentra el *mitote* o areito. Los primeros frailes lo utilizaron como medio de evangelización ante la necesidad de tender puentes de entendimiento con los naturales. Fray Pedro de Gante, por ejemplo, menciona que empezó a darse cuenta de que “toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ellos”; agrega también que lo hacían casi para cualquier acto de su vida, por lo que de manera perspicaz optó por utilizar ese rasgo cultural a favor de la conversión. El método consistió en componer versos para sus cantos con los temas de la vida de Cristo y de la ley de Dios, así como de instarlos a adecuar las mantas conforme a sus cánticos y bailes, ya que Gante percibió que sus atavíos iban conforme a

³⁵ Stressen-Péan, *op.cit.*, 2005 a, pp. 26-27

éstos.³⁶ Como elemento sincrético, el *mitote* dio buen resultado; sin embargo, es muy difícil definir hasta qué grado los indígenas asumieron la nueva religión tan sólo mediante la sustitución de motivos.

Muy temprano, en 1525, se celebró la instauración del Santísimo Sacramento en la iglesia de San Francisco de México. Tal acto requirió de elementos hispanos y precortesianos entre los que se encontraban los atavíos, ornamentos, música y danza.³⁷ La rápida inclusión de los bailes indígenas en las fiestas de la ciudad parece contraponerse con la prohibición de los *mitotes* llamados “idolátricos”; sin embargo, los clérigos carecían de los conocimientos necesarios para distinguir las representaciones prohibidas, por lo que los indios, en general, continuaron la tradición de cantar y bailar en todas las celebraciones del calendario festivo y del ciclo de la vida cotidiana.³⁸ La primera prohibición de que se tiene noticia no sólo para los mitotes, sino para prácticamente todas las demostraciones festivas de los indios fue en 1539 en la junta presidida por Zumárraga para definir el desarrollo de la iglesia en Nueva España.³⁹ Con la sospecha de que los naturales no habían dejado su antigua religión, Durán señala que frente a los ojos de todos “idolatran y no los entendemos, en los mitotes [...] y en los cantares que cantan [...] en todo se halla superstición y idolatría”. Entre los ritos que según él conservaban elementos paganos menciona los nacimientos, casamientos, entierros y baños en los ríos.⁴⁰ Desgraciadamente Durán no especifica cuáles son los aspectos idolátricos que encuentra en los ritos matrimoniales, mismos que podrían servir para comprender mejor esta ceremonia en el *Biombo del Volador*.

³⁶ Solage Alberro, *op. cit.*, p. 45.

³⁷ Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. México, Ediciones Chávez Hayhoe, 1945, libro II, cap. XVIII, p. 65.

³⁸ Solange Alberro, *op. cit.*, pp. 42-47.

³⁹ Nelly Sigaut, *op. cit.*, 2000, p. 44-45, apud en García Icazbalceta, *Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, edición de Rafael Aguayo Spencer y Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1947, T. 1, p. 166-173 y T. III, Doc. N° 37, p. 149-183.

⁴⁰ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Editorial Nacional, 1951, 2 vols., tomo II, cap. LXXVIII, pp. 71-72. *Vid* también, tomo II, cap. XC, p.169.

Ya en el siglo XVIII, Clavijero distinguía dos tipos de bailes: las danzas menores y las mayores. De acuerdo con él las primeras se ejecutaban en palacios para deleite de los señores, en templos, como actos de devoción particular, o bien en las casas, para celebrar alguna boda o regocijo doméstico. Las danzas mayores son las grandes representaciones públicas que se efectuaban en los atrios y plazas. En tiempos gentílicos el número de danzantes podría oscilar de mil a tres mil.⁴¹ Durante la danza, los ejecutantes se agrupaban en diversas formaciones y diseños que desplegaban en el espacio. Las formas más recurrentes consistían en hileras paralelas de danzantes, así como en círculos elaborados por los bailarines. Entre las primeras se encuentra la llamada danza de Moctezuma, de la cual existen testimonios escritos y pictóricos,⁴² mientras que el segundo tipo de formación puede ejemplificarse en el llamado *tocotín*, que según Thomas Gage consistía “en andar y dar vueltas e inclinar despacio el cuerpo.”⁴³ De acuerdo con esta tipología de las danzas, la que podemos apreciar en el *Biombo del Volador*^{Fig. 60} es una danza menor, bailada en una ceremonia doméstica de índole matrimonial y ejecutada en formación de círculo.

⁴¹ Clavijero, *op. cit.*, p. 244. El número de danzantes a nuestros ojos resulta exagerado, pero los cronistas que hablan del tema coinciden en señalar que eran entre mil y tres mil los ejecutantes de los conocidos mitotes. Por ejemplo Motolinía dice: “[...] alleguen a ser cerca de mill, y otras veces más, según los pueblos y las fiestas. Antes de las guerras, cuando celebra[ba]n sus fiestas con libertad, en los grandes pueblos se ayunta[ba]n tres mill y cuatro mill y más a bailar. Después de la conquista, la mitad, hasta que se fue disminuyendo y apoca[ndo] el número”. Vid Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1971, capítulo 26, pp. 383-384.

⁴² Andrés Pérez de Ribas, *op.cit.*, pp.638- 641. Dos descripciones de la danza de Moctezuma del siglo XVIII están en *Discurso sobre los yndios de la Nueva España* y “Origen, costumbres y estado presente de los mexicanos y philipinos” de Joaquín Antonio de Basarás quien también aporta una acuarela de esta representación. Las descripciones y la estampa en Iona Katzew, *op. cit.*, 2004, pp. 170-172. Por otra parte, pictóricamente se conoce el cuadro al óleo con carácter didáctico llamado *demonstración de la danza de los indios* C. 1780 que se puede ver también en Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 173 y en Jaime Cuadriello, *op. cit.*, 1999, p. 62

⁴³ Una descripción más detallada es la que da el propio Gage citado en *La danza en México, visiones de cinco siglos*, dirigida por Maya Ramos y Patricia Cardona. México, CONACULTA, 2002, pp. 83-85, *apud* en Tomas Gage, *A new survey of the West-indies or The American his Travail by Sea and Land*, Londres, 1655, pp. 154-156, citado en Havey Leroy Johnson, *Revista Iberoamericana* (noviembre de 1944), pp. 8-11.



Fig. 60. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de mitote bélico), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 175.

Las danzas mesoamericanas eran en realidad mucho más de lo que su nombre sugiere. Se trata de un género complejo cercano al arte dramático. Durante el siglo XVI el médico Francisco Hernández observó que los naturales “...no sólo se ejercitaban en el canto y en el baile, sino que representaban a manera de comedia o tragedia alguna imagen de sus hazañas. De lo que resulta que había muchas clases de bailes...” De este modo, los indígenas ejercían verdaderas puestas en escena que incluían música, canto, danza, vestuario y en ocasiones montajes con parlamentos dialogados.⁴⁴ Los versos de sus cantos constituían piezas de poesía épica o religiosa, pero también existían composiciones de otra índole, por ejemplo, “cuando habían habido alguna victoria en guerra, o levantaban nuevo señor, o se casaba con señora principal, o por otra novedad alguna, los maestros

⁴⁴ Francisco Hernández, *Antigüedades de la Nueva España*. México, Editorial Pedro Robledo, 1945, p. 94. Para una comprensión de los textos de los cantos *vid* Ángel María Garibay *Historia de la literatura náhuatl*, traducción del latín y notas de Joaquín García Pimentel. México, Porrúa, 1987, Tomo I, capítulo III. Por otra parte, el mejor ejemplo de una obra dramática prehispánica completa es el Rabinal Achí, en *Teatro indígena prehispánico* (Rabinal Achí), Pról. de Francisco Monterde. México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1995 (Biblioteca del estudiante, 71). Publicado también en *Rabinal Achí, un drama dinástico maya del siglo XV*, Edición facsimilar del Manuscrito Pérez, introducción, transcrito, traducido del K'iche' y comentado por Alain Breton. México-Guatemala, Centro Francés de Estudios Mexicanos y centroamericanos, 1999.

componían nuevo cantar”.⁴⁵ Mucho más importantes que este tipo de referencias de los cronistas son los propios cantos, cuyo texto en verso logró conservarse hasta nuestros días gracias al alfabeto latino. Un manuscrito maya del siglo XVIII, conocido como *El libro de los cantares de Dzitbalche*, deja claro que había un amplio repertorio de temas.⁴⁶ Pero esto no ocurría solamente en la península de Yucatán, ya que Hernández consigna una serie de poemas líricos que se estilaban en el Centro de México.⁴⁷ En ambas regiones se registran versos específicos que se entonaban en las fiestas de bodas cuyo contenido no era semejante entre los mayas y nahuas. Mientras que para estos últimos conocemos el llamado *cococuicatl* o “canto de la tórtola”, en el que se alababa a los que contraían matrimonio, los mayas del norte de Campeche entonaban el *coox h c kam niicte* o “vamos al recibimiento de la flor”, mismo que aborda el tema de la pureza de las doncellas que se desposan.

No considero, sin embargo, que los personajes del *Biombo del Volador* estén ejecutando alguno de estos poemas lírico-dramáticos, pues el atuendo de los danzantes no parece coincidir con los temas abordados en el *cococuicatl* o en el *coox h c niicte*, aunque esto no anula la existencia de cantos específicos que se bailaban en las bodas. Mucho más cercano a lo que se observa en el biombo parecen las palabras que, de acuerdo con Sahagún, dirigía la suegra a su nuevo yerno el día de la celebración matrimonial: “aquí estáis, hijo mío, que sois nuestro tigre y nuestra águila y nuestra pluma rica y nuestra piedra preciosa, ya sois nuestro hijo muy tiernamente amado”.⁴⁸ Aunque no se menciona explícitamente que se trate de un poema, el uso de metáforas, paralelismos⁴⁹ y otras figuras retóricas confirma que estamos ante una arenga con enormes recursos

⁴⁵ Maya Ramos y Patricia Cardona, *op. cit.*, pp. 29-31, *Apud* en Motolinía, “Baile danza y canto” en *op. cit.*, capítulo 26 pp. 382-385.

⁴⁶ Alfredo Barrera Vázquez, *El libro de los cantares de Dzitbalche*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965 (Investigaciones, 9), 89 pp.

⁴⁷ Francisco Hernández, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴⁸ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 366.

⁴⁹ Alfonso Lacadena, quien ha estudiado las figuras retóricas de la literatura prehispánica, describe la *metáfora* como un recurso de equivalencia semántica que consiste en el uso de expresiones “cuyo significado último que pretenden transmitir no es el sentido primario que transmiten las acciones descritas” (ejemplos: “tigre” / “águila” / “pluma rica” / “piedra preciosa”); por su parte, el *paralelismo* es una figura de equivalencia sintáctica que consta de dos cláusulas en composición sencilla, mismas que comienzan con un elemento constante y terminan con uno variable, aunque ambos

literarios. Sahagún no menciona en ninguna parte que se trate del canto para los novios, pero es destacable que esté incluido en el libro sexto que trata “De la retórica y filosofía moral y teológica de la gente mexicana, donde hay cosas muy curiosas, tocantes a los primores de su lengua, y cosas muy delicadas tocante a las virtudes morales”.

A pesar de lo anterior, creo que el pintor no representó ni las danzas específicas de bodas, ni alguna que ponga en escena el poema que consigna Sahagún. La danza que se aprecia en el biombo era una de las dos más comunes que se ejecutaba en Nueva España, a saber: el mitote bélico que conmemoraba la victoria mexicana frente a los chichimecas, y el cortesano, que exalta la majestad de Moctezuma. Ambos podían ejecutarse en torno al bastonero con las armas fundantes de la laguna.⁵⁰

Estas tipologías fueron registradas en distintas obras pictóricas novohispanas. La más antigua conocida es la que aparece en el cuadro atribuido a José Juárez, *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y representación del primer milagro*, de 1653.⁵¹ Fig. 61 Allí se representa la festividad en medio de la cual se llevó “el sagrado original” a la que sería su casa. Según cuenta la historia, en ese evento la Señora del Tepeyac obró su primer milagro al devolverle la vida a un natural muerto por flecha en medio de la batalla simulada. Esta obra, además de representar un evento importante para la validación del prodigio guadalupano a través de los indígenas, es una muestra de las tradiciones festivas del Tepeyac en particular y de la fiesta novohispana en general. El mitote es indispensable en estas fiestas y José Juárez tuvo a bien representarlo con gran acierto.

elementos variables se ligan morfológica y/o semánticamente (ejemplos: “nuestro tigre y nuestra águila” / “nuestra pluma rica y nuestra piedra preciosa”). El uso deliberado de estos recursos poéticos produce una clara subversión del lenguaje “normal” y, por lo tanto, literatura; Vid Alfonso Lacadena García-Gallo, “Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua”, para ser publicado en *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el estudio de la literatura maya yucateca*. Editado por A. Gunsenheimer, Ts. Okoshi Harada y J. F. Chuchiak. Bonn, BAS, s/f (Estudios Mesoamericanistas de la Universidad de Bonn).

⁵⁰ Vid Jaime Cuadriello, “Tierra de prodigios, la ventura como destino”, en *op. cit.*, 1999, p. 195

⁵¹ La atribución es de Nelly Sigaut, 2002; pp. 213-214.



Fig. 61. Atribuido a José Juárez, *Traslado de la Virgen de Guadalupe a su nueva ermita y primer milagro*, (detalle de mitote bélico), óleo sobre lienzo, Museo de la Basílica de Guadalupe, México. Foto en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, op. cit., 1999 p. 197.

La danza es del tipo bélico. Se ejecuta en círculo y tiene al centro al “coro”, que en esta ocasión está conformado por tres cantantes y dos ancianos. Estos últimos solían ser reputados personajes en su comunidad, y en este caso uno de ellos ha sido reconocido como el señor de Azcapotzalco, Francisco Plácido. Aquí tañe el *tlapanhuehuetl*, mientras que el otro toca el *teponaztli*, que en esta ocasión es cargado por un joven sobre la espalda. Todos ellos van calzados, visten de blanco con capa o *tilmatli*, a excepción del cargador que tiene el torso desnudo con un collar, del cual penden piedras y dos pequeños cráneos. Los ancianos además llevan coronas de flores y largos collares. Todos ellos interpretan “el cantar del atabal”, el cual consigna la historia de las apariciones.

Los danzantes se desplazan en la parte exterior de la ermita guadalupana, en medio de la multitud asistente. Son once los que se distinguen, que con los cinco cantores y el cargador, conforman un grupo de diecisiete participantes. Van vestidos con trajes militares de alta jerarquía, a la usanza del mundo mexica. ^{Fig.62} Se distinguen algunos capitanes guerreros, de los cuales dos son jaguares (*ocelopetlatl*) y dos águilas (*cuauhtlpetlatl*). De entre los demás observamos en primer plano a un guerrero vestido con un traje entero hecho de plumería llamado *tlauiztli*.⁵² Complementa su traje el taparrabo anudado a la cintura (*maxtlatl*) y en las manos lleva un escudo de plumería (*chimalli*) y una espada de filos dentados (*macquauitl*). En el pecho se destaca el pectoral y como tocado porta las *quetzalpiloni* o borlas a modo de ínfulas que penden del pelo con que se vestían los guerreros premiados por su empresa.



Fig. 62. Atribuido a José Juárez, *Traslado de la Virgen de Guadalupe a su nueva ermita y primer milagro*, óleo sobre lienzo, Museo de la Basílica de Guadalupe, México. Foto en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, op. cit., 1999, p. 197.

⁵² Patricia Rieff Anawalt, *Indian Clothing Before Cortés*. Norman, University of Oklahoma Press, 1981, pp. 55-58. La autora llama así a todos los trajes completos que cubren el tronco y las extremidades, incluyendo el atuendo de los caballeros, jaguar, águila y otros. Sin embargo, la palabra *tlauiztli* quiere decir, según Alonso de Molina “armas o insignias”. Molina, op. cit., 145.



Fig. 63. Guerrero vestido con *ehuatl*, Códice Matritense de la Real Academia de la Historia, Fol. 73r.. Foto en Patricia Rieff Anawalt, *op. cit.*, p. 52.

Detrás de este guerrero viene otro vestido con un *ehuatl* o túnica de costura cerrada hecha de plumería, la cual se asemeja a una falda corta, hecha con varios colores y tipos de plumas, con las cuales se indica el rango.⁵³ Fig. 63 La prenda fue utilizada por capitanes, señores y gobernantes en un contexto militar. El guerrero danzante lleva en la mano un *chimalli* y en la cabeza un tocado de plumas. Es destacable el medallón de jade que pende de su cuello y el bezote que lo distingue como noble. La misma prenda (*ehuatl*), parece utilizar el danzante-guerrero que escasamente se ve delante de uno de los “caballero águila” y detrás del “coro”, aunque no lleva insignias en la cabeza. El resto de los participantes se ven parcialmente, pero se alcanza a observar que algunos llevan las insignias militares o *quetzalpiloni* y otros llevan penachos en la cabeza y en las manos. Además se debe mencionar que todos portan calzado. La indumentaria y el uso de *cactin*⁵⁴ hablan de la jerarquía de los guerreros representados.

La siguiente obra en la que se representa un mitote es el biombo llamado *Vista del palacio del virrey en México* que formara parte de la colección del anticuario Rodrigo Rivero Lake.^{Fig. 64} En éste aparece la danza de los naturales en una escena que corresponden a la Plaza Mayor, que se encuentra

⁵³ Vid Patricia Rieff Anawalt, *op. cit.*, p.50-52.

⁵⁴ *Cactin* es plural de *cactli*.

en actividad cotidiana y no parece que se trate de un festejo de la ciudad. Lo único extraordinario además del mitote es la comitiva del virrey que sale de su palacio. La danza por su parte, está compuesta por once naturales vestidos ricamente, quienes representan a señores nobles y se encuentran ejecutando el llamado mitote cortesano. El empleo de rica indumentaria y de los llamados *copilli*⁵⁵ así lo indica. Además los danzantes vienen formados en dos hileras tal y como se describen en las fuentes. Lo que varía en este caso, es la presencia de una india que viste huipil, quien viene hasta el final al lado de otro personaje. En las crónicas nunca se dice que el baile estuviera restringido a los hombres; sin embargo, para el caso concreto de las referencias sobre el mitote de Moctezuma no he localizado ninguna mención sobre la participación femenina.⁵⁶ Donde sí aparece una mujer a manera de personaje es en la descripción del Tocatín en la loa para el auto sacramental de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. En la puesta en escena se menciona lo siguiente: “Sale el OCCIDENTE, Indio galán, con corona y la América, a su lado, de India Bizarra: con mantas y cupiles, al modo que cantan el tocotín ...”⁵⁷ Continúa el relato con la descripción del baile, que bien podría corresponder a lo que se observa en la escena en cuestión. Aunque existe la posibilidad de que la india represente a la figura de América, también podrían considerarse otras opciones, como que pudiera tratarse de la representación de Nueva España, aunque se debe recordar que si bien suele representarse como una cacica, no se ilustra acompañada como en esta ocasión.⁵⁸ Lo que parece adecuarse más a esta danza es el imaginario en el cual la Malinche toma el papel de la esposa de Moctezuma, como se le considerará en la literatura indígena o bien en otras puestas en escena. Es el caso del dialogo imaginario entre el

⁵⁵ *Copilli* es la corona o tocado en forma de media luna que distinguía a los señores mexicas.

⁵⁶ A pesar de que en las crónicas no se menciona mujer alguna, hay un cuadro de castas en que sí aparecen. Se trata de la obra anónima *Demostración de la danza de los indios*, c. 1780. Allí bailan cuatro parejas, donde los hombres claramente representan a “príncipes” indios. En medio de ellos baila Moctezuma, por lo que evidentemente se trata de la danza que lo recuerda, aunque el título de la obra no lo consigne así.

⁵⁷ Sor Juana Inés de la Cruz. El Tocatín en la loa para el auto sacramental de El divino Narciso, citado por Maya Ramos y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁸ De las primeras representaciones de Nueva España como india cacica se encuentran en el lienzo de Tlaxcala, reino al cual le venía bien que la nueva nación tomara figura femenina. Esto permitía hacer a un lado a Moctezuma el *tlatoani* enemigo. La india Nueva España suele estar representada con huipil estampado y nahuas tejidas en forma de rombos. Vid Jiame Cuadriello, 1999 *op. cit.*, pp. 53-54.

conquistador de Querétaro, Nicolás de San Luis Montañez y la Malinche en el cual ella se afirma esposa del *tlatoani*.⁵⁹ Esta última opción me parece más viable en el sentido de la identificación de la india como doña Marina, pues la danza parece corresponder a la de Moctezuma, y en ese caso la pareja que se observa al final de la procesión bien podría estar representando al matrimonio “noble” de los naturales.



Fig. 64. Anónimo, *Biombo con la Plaza Mayor, la Alameda e Iztacalco*, c. 1660 [¿?], 238 X 300 cm., óleo sobre lienzo, Rivero Lake antigüedades. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700. op. cit.*, p. 158-159.

⁵⁹ El parlamento de Malinche en esta representación es el siguiente: “Digo yo Malinzi, corto en todo la lengua castellana, notadora de la Nueva España de la Real Audiencia onde estaba una Aguila Real con su pico de oro, un palacio real de este Rey mi marido, que es Motesuma de la Nueva España soy notorio de él [...] Digo yo doña Malinzi congregadora, y pobladora, conquistadora principal de los principales, soy testigo como se ha fundado el primer fundación dque dice San Juan del Río”. *Loc. cit.*, apud en Olivier Debrouse, “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Ixmiquilpan”, en *Arte, historia e identidad en América. Visiones compartidas*, XVIII coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de investigaciones Estéticas (IIE), UNAM, 1994, T.I, p. 71.



Fig. 65. Anónimo, *Biombo con la Plaza Mayor, la Alameda e Iztacalco* (detalle de mitote cortesano), c. 1660 [¿?], 238 X 300 cm., óleo sobre lienzo, Rivero Lake antigüedades. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700. op. cit.*, p. 158-159.

Otra danza cortesana se aprecia en el biombo de la colección de Los Angeles County Museum of Art que ya hemos mencionado y que dedica sus escenas a la festividad de un desposorio.^{Fig.18} La danza se ejecuta en las afueras del templo que los desposados acaban de dejar, en donde doce naturales participan de la puesta en escena. Dos de ellos son los músicos que en esta ocasión tocan el arpa y la vihuela. Otro de ellos es un niño que sostiene el mosqueador que hace sombra al personaje que interpreta a Moctezuma, de la manera como lo refiere Pérez de Ribas.⁶⁰ El resto de los participantes son ocho, todos llevan máscara y se encuentran ejecutando la danza con fuertes movimientos. Es importante mencionar que en las manos llevan ramos de plumas o bien sonajas llamadas *ayacachtli* y no espadas dentadas como en el cuadro guadalupano. Esta arma está restringida a quien representa a Moctezuma, aunque por otra parte, todos los danzantes llevan la corona o *copilli* que distinguía a los gobernantes prehispánicos y que el Emperador también lleva, aunque en su caso se trata de una mezcla de ésta y de la corona real europea.

El vestuario, como se observa, es uniforme entre los danzantes y se apega en gran parte a la descripción que hiciera el jesuita Andrés Pérez de Ribas:

Las mantas o mantos son doblados de dos telas, la una transparente, y que descubre las labores, y flores hermosas del interior; y estos llevan pendientes de los ombros, al modo de los Emperadores Romanos, enlazadas las puntas al ombro derecho, donde hazen una rosa vistosa. Las cabeças ciñen unas diademas, que les levantan sobre la frente con proporción, a modo de pirámide, que causa hermosura, y está adornada de las más ricas piedras, y oro que alcanzaban. Y esta era la forma de las coronas de los Emperadores Mexicanos. En el juego del brazo izquierdo un rico bracelete, sobre que carga un penacho levantado de la plumería más vistosa de

⁶⁰ Andrés Pérez de Ribas, *op. cit.*, p. 739 (en el libro dice 639).

plumas verdes, que ellos usavan y oy mucho aprecian. Y en esta mano otro penacho, que juegan, y tremolan al compás de la danza. En la mano derecha llevan un instrumento que llaman Ayacaztli, de unas sonagitas, que usan de calabacitas doradas, con su cabo, con unas chinitas dentro, que meneadas también a son y compas, lo hazen gracioso. Lo demás de adorno del cuerpo son jubones, y camisas muy labradas, y calzón largo y doblado, de dos telas, como el manto, y en los pies sandalias, en que también echavan su riqueza y galantería.⁶¹

Esta danza pertenece a la categoría de mitote cortesano, o más concretamente danza de Moctezuma. De acuerdo con las crónicas, era ejecutado sólo por nobles caracterizados como tales por el *copilli* y la rica indumentaria civil. Así mismo, por el “Emperador”, quien vestía de manera similar a los demás, pero con más riqueza. Entre sus distintivos, se observan el bezote, la corona imperial y el gran *chimalli* de plumas que le hace sombra a manera de palio, y que sostiene un natural, niño o adulto que siempre lo acompaña en las representaciones de danza. Esta iniciaba con los pasos de los “príncipes” que agitaban ramos de plumas y *ayacachtin* o sonajas. Mientras esto ocurría Moctezuma guardaba su majestad en un trono dispuesto para ello, o como ocurre en el caso de este biombo, permanecía de pie de forma arrogante. El último acto lo ejecutaba Moctezuma danzando a través de la hilera que formaban los príncipes, quienes se postraban de manera reverencial y haciendo valla con los penachos de sus manos.⁶²

Los bailes en los desposorios indígenas no son cosa extraña, se mencionan desde las crónicas tempranas. Sin embargo, en la plástica aparecen sólo en los biombos del tema del siglo XVII y en cada caso son distintos. La que se ejecuta en el *Biombo con desposorios de indios y palo volador* corresponde a la célebre danza de Moctezuma y, como ya se dijo, las familias involucradas en el enlace probablemente tengan algún linaje: por la indumentaria que portan, el despliegue festivo y los escudos de armas que se ven parcialmente en la parte alta de las hojas centrales –no

⁶¹ *Ibid.*, p. 739

⁶² Tres crónicas coloniales de la danza de Moctezuma las ofrecen: Andrés Pérez de Ribas, *op. cit.*, p. 739-740 [la página dice 639 y 640]; Joaquín Antonio de Basarás, *op. cit.* y *Discurso sobre los yndios de la Nueva España*. Las dos últimas se pueden ver en Ilona Katzew, *op. cit.*, pp. 170-172.

identificados.⁶³ Por lo tanto, no es extraño encontrar en un evento de familias de linaje un mitote cortesano que exalta la majestad del *tlatoani*. Recuérdese que según Pérez de Ribas concretamente esta danza era ejecutada solamente por indígenas nobles.⁶⁴



Fig. 66. Juan Correa, *Biombo de dos haces con las cuatro partes del mundo y El encuentro de Cortés con Moctezuma*, fines del siglo XVII, principios del siglo XVIII, 250 X 600 cm., óleo sobre lienzo, Banco Nacional de México, México. Foto en *El viento detenido, mitología e historia en el arte del biombo*, *op. cit.*, p. 189.

La siguiente obra donde se ejecuta un mitote es el biombo de dos haces de Juan Correa (fines del siglo XVII) con “Los cuatro continentes” y “El encuentro de Cortés con Moctezuma”.^{Fig. 66} En el anverso de la obra, las comitivas española y mexicana se aprestan al encuentro, el aparato diplomático del *tlatoani* se adelanta y a la vanguardia va el mitote. En esta ocasión está compuesto por seis personas entre las que se observan cuatro danzantes, un tañedor de *teponaztli*, mismo que carga un *tameme*. Detrás de ellos vienen unos señores *mexicas* colocando las mantas para que pase el trono del Emperador, que a su vez es cargado por otros miembros de la comitiva, también señores.

⁶³ Hace falta un estudio cuidadoso de este biombo, especialmente en lo concerniente al asunto de los escudos que allí aparecen. Seguramente éstos pertenecen al comitente de la obra y primer poseedor; y también puede ser que las propias familias involucradas en el desposorio hayan sido representadas en esta obra, de la misma forma que sus insignias nobiliarias.

⁶⁴ Pérez de Ribas, *op. cit.*, p. 739 (dice 639).

En esta ocasión el contexto de la danza es muy claro, se trata del dispositivo de corte del Emperador y a pesar de que se le puede clasificar como mitote cortesano, esto va mucho más allá. Según pretende la imagen lo que se muestra son los “verdaderos” personajes históricos y no ilustran la típica danza del Emperador que solía ejecutarse en las celebraciones de la Ciudad. Como se mencionó, las danzas en general constituyen una teatralidad que tenía por característica principal ser trasmisora de las memorias de su pueblo, dentro de cuyo repertorio se encontraba entre sus piezas más importantes, la exaltación de la majestad del *tlatoani*. Por su parte, este cuadro de historia hace lo propio y muestra un momento que después fue considerado vital para la Nueva España, el encuentro de Cortés con Moctezuma. En este cuadro, al igual que en el mitote cortesano que se ejecutaba en las distintas festividades, el Emperador debía lucir majestuoso. Es por eso que no me parece alejado que el autor de la composición –en este caso Correa- se inspirara en las danzas contemporáneas a él para recrear la parafernalia del rey azteca.

En fechas cercanas al biombo anterior se encuentra el *Volador*, que también ilustra la danza de los naturales. ^{Fig. 60} En esta ocasión se trata de un mitote bélico representado en su momento más dinámico. Los participantes son dieciséis y está compuesto por dos personajes encargados de la ejecución del *teponaztli* y el canto, quienes van vestidos de blanco, uno de ellos lleva capa roja y ambos portan penachos de plumas de colores. Uno de los danzantes hace las veces de Moctezuma, para lo cual viste un traje militar llamado *tlauiztli* o traje entero de plumería verde y encima un *maxtlatl* blanco a rayas, anudado a la cintura, como también el *tilmatli* con rayas blancas. El emperador lleva su típico *copilli* aderezado con plumas y en las manos porta un penacho y un cetro. Detrás de él va el sirviente que sostiene el mosqueador que lo caracteriza. El resto de los danzantes son en su mayoría militares de alto rango, reconocidos por sus atuendos e insignias. Cinco de ellos ostentan trajes que representan animales; conocidos como “caballeros”, estos personajes simbolizan distintas órdenes militares. Entre ellos se encuentra un caballero águila (*cuahitlpetlatl*), un coyote

(*coyopetlatl*), un jaguar, un puma y un ocelote. Los tres últimos designados indistintamente como *ocelopetlatl*.⁶⁵ El resto de los guerreros lleva la falda corta emplumada anudada con el *maxtlatl* y el torso desnudo, a excepción del danzante que va delante del caballero águila que usa una túnica cocida que termina en una especie de faldilla (*ehuatl*). Todos ellos complementan sus trajes con collares y ajorcas. En las manos pueden llevar *chimalli*, *macquauitl*, *ayacachtli* o bien penachos. Estos también se observan en la cabeza o en la espalda. De esta última variante, Gage indica que consistía en “un pequeño bastidor, dorado por la parte de fuera y hecho expresamente para este uso; se ata[ba] este bastidor con cintas a los hombros para que no se suelte”.⁶⁶ Este aditamento se puede observar en el caballero puma y al parecer también lo carga el caballero coyote.

Un personaje, hasta ahora único en las escenas de mitote de la pintura virreinal, es el cargado por un *tameme*. Dicho individuo va ataviado con un traje de plumería y un *tilmatl* blanco, penacho a manera de tocado y ramos de plumas tanto en la mano derecha, como en el brazo izquierdo. Asimismo se le observa una vara en la diestra. Según Umberger se trata de Quetzalcoatl, identificación que no comparto, pues para validar su interpretación la autora presentó una estampa que ilustra un personaje cargado de forma similar y que ostenta una máscara a rayas que presenta la leyenda del antropónimo Queztecaltl y no la del teónimo Quetzalcóatl. Fig. 67 Por otra parte, los atributos iconográficos de esta imagen no corresponden a los del dios barbado.⁶⁷

⁶⁵ Sahagún, *op. cit.*, p. 939, *vid.* Cap. IV, 2,1. En esta última parte se utiliza la palabra tigre para designar al felino, pero se debe tomar en cuenta que el tigre es un animal que no existía en América previo el contacto con los europeos.

⁶⁶ Maya Ramos y Patricia Cardona, *op. cit.*, pp. 84-85, *Apud* en Thomas Gage, *A new survey of the West-indies or The Ameerican his Travail by Sea and Land*, Londres, 1655, pp. 154-156, citado en Havey Leroy Johnson, *Revista Iberoamericana* (noviembre de 1944), pp. 8-11.

⁶⁷ “Tiene puesta en la cabeza una diadema de (piel) de tigre, / con rayas negras en su cara y en todo su cuerpo. / Atavíos propios de *Ehécatl*: envuelto en varias ropas, / sus orejeras de oro torcidas en espiral, / su collar en forma de caracoles marinos de oro. / Lleva a cuestras su adorno de plumas de guacamaya, / su ropaje de labio rojo con que ciñe sus caderas. / En sus piernas hay campanillas atadas con piel de tigre, / sus sandalias blancas. / Su escudo con la joya de espiral del viento, / en una mano tiene su bastón de medio codo.” *Vid* Miguel León-Portilla, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. 2ª. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Seminario de Cultura Náhuatl, 1992 (Serie Cultura Náhuatl, Fuentes 1); pp. 117-119.



Fig. 67. *Cuextecatli*, grabado, Archivo General de Sevilla [¿1583?]. Foto en Emily Umberger, *op.*

Este personaje parece corresponder al dios-abogado del que habla Durán, y que todas las ciudades y villas poseían uno.⁶⁸ Este dios es propio de cada localidad y puede ser alguno de los pertenecientes al gran panteón Mesoamericano. López Austin hizo un acertado seguimiento del dios-abogado como elemento de cohesión y lo encontró asociado con los barrios-*calpulli* o clanes, unidos de por sí por lazos económicos, políticos y de parentesco.⁶⁹ La deidad que los identifica se encuentra íntimamente ligada con su cosmovisión y la noción de un ancestro común. El dios protector podía tener una forma humana o bien ser representado por medio de un bulto en que se contenían objetos que lo representaban a manera de reliquias. Cuando según su leyenda, se había separado físicamente del grupo protegido “... la forma más constante de su presencia ...era la imagen que portada en el arca de juncos o cargada a la espalda de los sacerdotes de ello encargados – los *teomamaque-*, o como envoltorio en la misma forma custodiado servía para aconsejar a su pueblo”.⁷⁰ En algunos

⁶⁸ Fray Diego Durán, *op. cit.*, Tomo II, p. 118

⁶⁹ Alfredo López Austin, *Hombre-Dios, Religión y política en el mundo náhuatl*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1989. Para esta parte se recomienda el apartado titulado “los hombres y los dioses”. Para el asunto específico de los *calpulli* *vid* p. 65-69.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 57. Para profundizar sobre el tema de los bultos sagrados en Mesoamérica, *vid* el libro de Maricela Ayala F. El bulto ritual de Mundo perdido, Tikal. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002. Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, 27)157p.

códices que ilustran migraciones se puede observar al dios cargado sobre la espalda y es así como también se presenta en la danza del biombo. Fig. 68.



Fig. 68. Tira de la peregrinación (detalle de Dios-abogado a cuestas). Foto en Xavier Noguez, "Tira de la peregrinación, la migración mexicana" en *Arqueología mexicana*, Vol. XIV, núm. 81, septiembre-octubre, 2006, p. 48.

Mencioné arriba que el mitote en el *Biombo del Volador* era uno de los dos más comunes en la Nueva España. Se trata del mitote bélico en el que participa el dios de un barrio o *calpulli*. Vetancurt dejó una descripción que se apega con mucho al que vemos en la obra en cuestión:

[En las fiestas] baylaban al son del *Teponaztli* con vn ramillete de flores en las manos, y vn tocomate cerrado con piedrecillas dentro de que penden vn palillo, a este llaman *Ayacachtli*, haziendo con el son que el *teponaztli* para esto se vestían ricamente, y se ponían vnas cabezas de Águila, otro de diversos animales, otros en la cintura vna figura de palo cargando, que parecia cargar a cuestas otro el que bayla ...⁷¹

Vetancurt escribe en fechas cercanas a las que se estiman para el *Volador* (1698) y es, dentro de las que existen, la que mejor se apega a lo que se observa en el mitote en cuestión. Ello obedece a que seguramente se ejecutaba de esa manera en esas fechas, pero que sin duda, dispuesto en el contexto

⁷¹ Vetancurt, *op. cit.*, pp. 47-48. Una característica de los cronistas de las danzas prehispánicas es que se limitan a describir lo que ven, lo que oyen e incluso lo que esos eventos les hacen sentir. Pero salvo los que refieren las cargas idolátricas, en general los informantes no entienden el significado de estas representaciones. Esto hace más complejo el tratar de reconstruir una interpretación de las danzas.

del desposorio debe significar algo más. Como se observa, el mitote en la obra posee tres elementos básicos: los danzantes que representan a militares de elite, el Emperador y el dios protector del *calpulli*. Se trata, entonces, de personajes de aprecio en la comunidad: los héroes de guerra, el protector del pueblo y el célebre Moctezuma. La inclusión del *tlatoani* en un mitote bélico no es común y sin duda su presencia no es fortuita. La danza corresponde a una exaltación de la comunidad en varios sentidos: por sus antiguas glorias bélicas y por un antiguo linaje representado por el rey mexica y el dios-ancestro comunitario. Esta puede ser la razón por la que se encuentra en un desposorio de indios donde, al igual que en el biombo de Los Ángeles, las familias involucradas son de linaje indígena que apelan a su antigua nobleza.

d) Pulque: bebida nativa, bebida exótica, problema social

Uno de los aspectos culturales más importantes que se ilustran en el *Biombo del Volador* es lo que he llamado “ciclo del pulque”. Comienza con la extracción del aguamiel y concluye con las riñas propias que derivan del abuso del consumo. El pulque desde la llegada de los españoles llamó poderosamente la atención, en particular por su ingesta inmoderada. Una muestra del *focus* puesto en este tópico se encuentra en la representación de los “bebedores” en los murales de guiones paralelos de Santa María Xoxoteco ^{fig. 69} y Actopan ^{Fig.70}. En dichas obras, se sataniza a los consumidores en escenas donde se ve a dos indígenas sentados bebiendo frente a una tinaja; otro natural se acerca a ellos con una jícara a fin de escanciarles la bebida. Juan B. Artigas, cuando estudió la obra en Xoxoteco afirmó que: “[el pulque fue] utilizado como medio para simbolizar la tentación del mal [por eso], cada sujeto tiene por acompañante a un demonio que parece hablarle al oído”.⁷² Además

⁷² Juan B. Artigas H. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México, UNAM: Escuela Nacional de Arquitectura, 1979, p. 55. Las figuras de demonios estaban relacionadas con las plantas psicotrópicas o causales de un estado de transformación de la conducta. Se consideraba que un dios los poseía, mismo que es representado en pictogramas coloniales como demonios que son colocados al lado de dichas planta. López Austin, *Cuerpo Humano e*

de que se consideraba desastrosa la embriaguez de los indios, los frailes debieron notar algún resabio idolátrico, ya que el panteón indígena estaba lleno de deidades relacionadas con la bebida.⁷³



Fig. 69. Murales de Santa María Xoxoteco (detalle de los bebedores). Foto en Juan B. Artigas, *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, op.

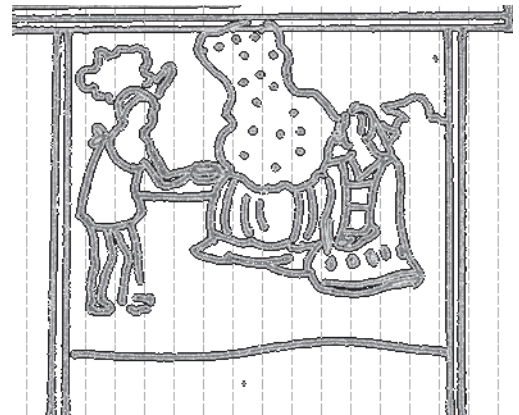


Fig. 70. Murales de Actopan (detalle de los bebedores). Dibujo Martha Sandoval.

El alcoholismo era un gran problema social en Nueva España, Gibson menciona que “los indios acostumbraban beber hasta la saturación, provocarse vómitos y empezar de nuevo”.⁷⁴ También explica de la serie de medidas que se promovieron para controlar el consumo, aunque advierte que éstas nunca tuvieron un verdadero efecto. El autor atribuye el alcoholismo generalizado a “la angustia profundamente arraigada en la sociedad indígena, a la cual servía de alivio la ebriedad,

ideología, las concesiones de los antiguos nahuas. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989-b, t. I, pp.408-409.

⁷³ La cantidad de deidades nahuas que presidían sobre el pulque (Ome Tochtli, Patecatl, Tepoztecatl y los cuatrocientos Centzon Totochtin) proporciona una idea sobre la sacralidad concedida a la bebida, por lo que se utilizaba en algunos rituales prehispánicos; *Vid* Caso Andrade, *op. cit.*, 1993, pp. 67-69; Mary E. Millar y Karl A. Taube, *op. cit.*, p. 138. Por su parte López Austin habla, como se refirió en la nota anterior, de que los nahuas consideraban que al momento de estar en estado de embriaguez al individuo lo posesionaba un dios. López Austin, *op. cit.*, 1989-b, t. I, pp.407-410.

⁷⁴ Charles Gibson, *Los aztecas bajo el domino español, 1519-1810*. México, Siglo XXI, 2003. (*América nuestra*, 15), p. 151-152.

y a la disposición voraz de los vendedores de licor para capitalizar esta angustia”.⁷⁵ El grueso de las menciones del pulque en las crónicas tiene que ver precisamente con dichos excesos; sin embargo, también existen relatos que abordan el tema de forma más completa, comprendiendo desde las características de la planta, forma de preparación de la bebida, etc. Este tipo de referencias son las que me interesan en este momento. Una de ellas la hace Fray Antonio de Ciudad Real, de la cual quiero resaltar algunos aspectos:

El maguey es una mata de muchas pencas anchas y gruesas y acanaladas, de más de a vara de largo, las cuales tienen en las puntas unas púas muy recias y agudas [...]; en el corazón del maguey macho hacen los indios un hoyo y concavidad y por allí mana una aguamiel muy delicada, de la cual se hace vinagre muy bueno y miel muy medicinal que vale y sirve mucho en lo de México, en lugar de miel blanca; con esta miel y la raíz de un árbol se hace el vino de la tierra llamado comúnmente *Pulchre* [...], este vino con el de Castilla es la destrucción de los indios [...], con que tanto vino se consume, forzosamente ha de haber borrachos sin cuento, porque tienen allí taberna pública que en buen romance se pone para ellos [...] Remedie Dios tanto mal, como puede, que es menester.⁷⁶

Ciudad Real estuvo en México entre 1584-1589 y menciona que en ese momento la embriaguez ya era alta; pero no llegaba a tanto como ocurriría en los subsiguientes años. Gemelli Carreri hace observación semejante en torno al maguey y su fruto embriagante y ahonda en la cuestión de la extracción y presenta una estampa junto con otras plantas.^{Fig. 71} A pesar de que Francisca Perujo considera que este apartado fue tomado de Joseph de Acosta (lib. IV, cap. 2-3), la sola elección del pasaje refiere el interés en el ocaso del siglo XVII, por dar a conocer estas cuestiones a Europa.⁷⁷

De manera semejante a las descripciones de Ciudad Real y Gemelli Carreri, el tópic se ilustra en el *Biombo del Volador*. Se trata de una explicación pormenorizada que no pierde detalle. Se observa la peculiar forma de extracción; el traslado en curiosos cueros de animales; la escena de

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, edición de Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras. México, UNAM: Instituto de investigaciones Históricas, 1993, t. I, pp. 64-65.

⁷⁷ Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España*, estudio preliminar y trad. de Francisca Perujo, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002. (Nueva Biblioteca Mexicana, 29), pp.105-106

la venta con la india vestida con huipil de plumaria;⁷⁸ el alegre grupo de consumo, acompañado por la música, y por último, los ánimos exaltados por la embriaguez que desemboca en una pelea y en la desaprobación de ésta por parte de un miembro de la comunidad.



Fig. 71. *Plantas de Vainilla, maguey y cacao*, grabado. Foto en Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, *op. cit.*, p. 137.



72. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de consumidores de pulque), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

En mi opinión, la importancia concedida por el pintor a estos asuntos obedece a que se trataba de una bebida fundamental para los nativos, cuya peculiaridad y exotismo llamó fuertemente la atención de los peninsulares como un rasgo singular y digno de ser descrito en relaciones y libros de viajeros.^{Fig. 72 y 6} Las descripciones literarias parecen corresponderse con la imagen del “ciclo”, o mejor dicho, explica el tópico con su propio lenguaje. Sin embargo existe un mensaje más que el comitente de la obra quiso dejar de manifiesto que abajo se tratará.⁷⁹ Hasta que no surja otra, las escenas etnográficas del pulque ilustradas en *el Volador*, son el inicio visual sobre el tema. Sin

⁷⁸ Así lo sugiere Umberger y con un acercamiento de la foto parece tener razón.

⁷⁹ *Vid infra*, p. 130-133.

embargo, en la imaginería novohispana del siglo XVIII tiene una fuerte presencia. La forma en que aparece es mediante la representación de alguna escena del “ciclo”, y en algunos casos se extiende a mostrar dos o más, pero nunca tantas como en el *Volador*. De tal suerte, pueden reconocerse escenas de la extracción, ^{Fig. 73 y 74} la venta, ^{Fig. 75 y 76} los cargadores, las pulquerías, ^{Fig. 77-80} los borrachos sin sentido y las riñas. ^{Fig. 81-83} La mayoría de éstas aparecen en cuadros de castas y en menor medida en biombos.



Fig. 73. Anónimo, 13 yndio, 14 Tente en el aire, 15 cambuja; Alvarrasado, 17 Barsino, 18 Yndia (extracción de aguamiel), siglo XVIII, 104 X 245, óleo sobre lienzo, Colección particular y Banco Nacional de México. Foto en Concepción García Sáiz, *op. cit.*, 1990, p. 195



Fig. 74. Anónimo, Biombo rodaestrado con vista de la Ciudad de México (detalle de un indio extrayendo el aguamiel del maguey), 170 X 756 cm., segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, colección Rodrigo Rivero Lake antigüedades, México. Foto en *Pintura y vida en México 1650-1950, op. cit.*, p. 88-91.

Por su parte Basarás presenta una estampa dedicada exclusivamente a una pulquería y en la ilustración de Iztacalco incluye una escena semejante. ^{Fig. 77} Katzew hace una observación que me parece pertinente.⁸⁰ Considera que el discurso escrito de Basarás se contrapone con el visual, pues en

⁸⁰ Katzew, *op. cit.*, pp. 169-170.

la estampa se ve a una pulquería en la que los asistentes conviven tranquilamente al calor del licor, de modo semejante a lo que ocurre en los cuadros de castas, los cuales supone la autora, fueron fuente de inspiración para el vasco. Por otro lado, en su relato el cronista dice: “no tiene los indios más conato que emborracharse” y culpa al hábito de beber de los crímenes y delitos sexuales de los naturales.⁸¹ Un detalle que apoya esta postura es la escena de la esquina superior izquierda de la estampa de la pulquería de Basarás, en donde se observa a dos mujeres golpeando a unos niños que a su vez estaban en pleito. Sobre esto Katzew comenta que es la única escena negativa del trabajo del español, pues el resto muestra el rostro favorable de Nueva España. Sin embargo, dentro de una gran gama de representaciones de tranquila vida, se conocen otras imágenes adversas de los naturales, como aquellas donde aparecen en el suelo embriagados y las riñas provocadas por los efectos del pulque, asunto considerado como el mayor problema social de Nueva España, o por lo menos así lo demuestra el punto de vista de la iglesia y los españoles.⁸²



75. Anónimo, 15. *De albarasada y mulato nace barcino* (consumo de pulque por las castas) óleo sobre lienzo. Foto en Concepción García Sáiz, *op. cit.*, 1990, p. 187.



76. Ramón Torres, 10 *De Albarazado y mulata, sale barcina* (venta del pulque), c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 X 42.5 cm. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.125.

⁸¹ Basarás, *op. cit.*, Vol. I, fol. 108, citado por Katzew, *loc cit.*

⁸² Un claro ejemplo de dicha postura es el relato del gran tumulto de 1692 que hace Carlos de Sigüenza y Góngora. Este es a todas luces tendencioso y su postura es exculpar al virrey. Es por eso que causa de todo lo ocasionado a la que llama “la plebe”. Lejos de reconocer que fue la escasez y el descontento social lo que motivó el tumulto, aprovecha la ocasión para dilucidar un previo complot contra el virrey y los españoles fraguado por “no solo indios, sino por la más despreciable de nuestra infame plebe” que asistía a las pulquerías. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Relaciones históricas*. Selección, prologo y notas Manuel Romero de Terreros. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 1992, p. 118 (Biblioteca del estudiante universitario, 13).



Fig. 77. Joaquín Antonio de Basarás, Pueblo de Iztacalco (detalle de pulquería). Acuarela. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 182.



Fig. 78. Anónimo, *De mulata y español, nace morisca* (pulquería), c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62.6 X 83.2 cm., colección particular. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p. 139.



Fig. 79. Anónimo, *Visita de un virrey a la catedral de México*, primera mitad del siglo XVIII, (detalle de pulquería), óleo sobre lienzo, 212 X 266 cm. Col. Museo Nacional de Historia, INAH. Foto en *Pintura y vida en México 1650-1950, op. cit.*, p. 70-71.



80. Juan Ravenet, *Pulquería de México*, 1791, Lápiz sobre papel, 41 X 66.5 cm. Museo Naval, Madrid España. Foto en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 2, op. cit.*, pp. 166-167.



81. Anónimo, *11 De indio y cambuja, albarazado. 12 De indio y albarazado, torna atrás de pelo lacio*, 35.5 X 47.7 cm., óleo sobre lienzo, colección particular, Ciudad de México. Foto en Concepción García Sáiz, *op. cit.*, 1990, p. 171.



82. Anónimo, *Biombo con recepción de un virrey en las casas reales de Chapultepec* (detalle de riña frente a pulquería), primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 212 X 266 cm. Col del Museo Nacional de Historia. Foto en *Pintura y vida en México 1650-1950, op. cit.*, pp. 68-69.



83. Juan Ravenet, *Pulquería de México* (detalle de riña), 1791, Lápiz sobre papel, 41 X 66.5 cm. Museo Naval, Madrid España. Foto en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 2, op. cit.*, pp. 166-167.

En otro sentido me interesa también la forma de consumo del pulque anterior a la Conquista y Torquemada comenta que éste era moderado y que el uso era básicamente medicinal entre los ancianos y las mujeres paridas. Pero además comenta que “En las bodas y fiestas y otros regocijos podían beber largo”⁸³ El consumo se desató en el periodo hispano en especial durante las celebraciones.

⁸³ Torquemada, *op. cit.*, T.4, p. 339.

Datos semejantes presentan Sahagún y Clavijero al tocar el punto. Por su parte, Manuel Pérez en su *Tratado sobre el sacramento del matrimonio...* proporciona nuevos datos sobre la presencia de la bebida en eventos que tiene que ver con dicha unión. En primer término, menciona que al tiempo de la presentación de testigos –desposorio-, los padres o casamenteros se ven en la necesidad de pagar a extraños para hacer dicha función: “... por tocar de la embriaguez que aquel día ay en su casa”, lo que no dejaba ocasión para que los familiares o amigos pudieran declarar, pues no había nadie en el festejo en su sano juicio.⁸⁴ El fraile al continuar su reseña, alza la queja sobre la ebriedad en el día del casamiento propiamente dicho: “... y es causa, que el día en que se presentan para casarse ay en casa de los novios gran cantidad de pulque, y assi salen de allí para la iglesia sin saber por donde van, ni a lo que van”.⁸⁵ También Pérez refiere que a los naturales se les pone límite de dos meses para casarse después de haberse desposado porque solían dilatar la ejecución del sacramento porque en ese tiempo “gastan en buscar para aviar la embriaguez” y también dice que ha visto como hay celebraciones por casamiento que duraban hasta ocho días.⁸⁶

Como se dilucida de lo anterior, siendo el pulque algo tan peculiar de la tierra y un fenómeno notable en los festejos, dentro de los que se menciona especialmente a las bodas, parece muy adecuado que quien “compuso” el *Biombo del Volador* le hubiera parecido bien presentar al “ciclo” en una obra donde el tema central es justamente un casamiento.

⁸⁴ Manuel Pérez, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

Capítulo V

Circunstancias que hacen que surja una obra como el

Biombo del Volador

La pintura costumbrista naciente en el último tercio del siglo XVII surge como respuesta de un público, principalmente externo, que demanda “un producto” intelectual que sacie el afán de conocer al “otro”. En las fechas en que fluctúa la obra, en Europa existía un interés por las culturas foráneas que inició en el siglo XVI. Por parte de España éste se materializa en el cuestionario elaborado para las *Relaciones Geográficas*, que en principio tuvieron más bien un fin económico y político. Sin embargo, de la información antropológica que se derivó parece haberse desatado una corriente que se expandió y estandarizó.¹ Para mediados del siglo XVII se habían codificado los tópicos que debían tenerse en cuenta al estudiar una cultura ajena. En la obra del cosmógrafo Bernhardt Varenius, *Geographia Generalis* consigna un formulario con estos aspectos:

1. Características de los indígenas, en cuanto a forma, color, longevidad, origen, comida y bebida, etc.
2. Actividades comerciales y artísticas a las que se dedican.
3. Virtudes, vicios, conocimientos, ingenio, etc.
4. Costumbres en cuanto a matrimonios, bautismos y entierro, etc.
5. Habla y lengua.
6. Forma de gobierno.
7. Religión y organización.
8. Ciudades y lugares más famosos.
9. Hechos históricos.
10. Hombres famosos, artificios e inventos de los indígenas de todos los países.²

Como se observa, los aspectos que se tocan en el biombo parecen responder a los tópicos consignados. El formulario resume el auge de los textos destinados a satisfacer la curiosidad de Europa por aquello que es ajeno u exótico a su realidad. Otros textos se seguirán escribiendo durante todo el periodo colonial con el mismo objetivo, lo que confirma la demanda de lo curioso y

¹ La sugerencia de las Relaciones Geográficas como iniciadoras de la corriente que se estudio fue de Elena I. Estrada de Gerlero.

² Ilona Katzew, *op. cit.*, p. 65, *apud* en Bernhardt Varen, *Cosmography and geography in two parts...* (Londres, S. Roycroft, Richard Bloome, 1682). Citado en Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology, in the sixteenth and seventeenth centuries*, Filadelfia: University of Pennsylvania press, 1964, reed. 1971, p. 168.

exótico de pueblos distantes.³ A esto Iona Katzew indica que “lo que no debemos soslayar es que la cultura del exotismo dieciochesca [que inició al menos un siglo antes], el indígena, conjuntamente con otros temas y sucesos ‘coloniales’, era un producto que satisfacía el afán de los europeos de consumir la alteridad ‘desde la comodidad de sus sillones.’”⁴ A todo esto hay que agregar que dentro de la misma corriente se encuentra la moda europea por publicar ceremonias matrimoniales de todo el mundo, lo que seguramente contribuyó al “auge” del movimiento pictórico encaminado a registrar los desposorios de los naturales, que había surgido en el siglo anterior, con su consabido atractivo exótico.⁵ Joaquín Antonio de Basarás estaba consciente de esta corriente y es por ello que incluye en su crónica un desposorio indígena. Al respecto el autor indica que era “de gran diversión asistir a sus bodas”.⁶

El Biombo del Volador es pues, parte de la naciente corriente pictórica costumbrista de fines del siglo XVII. Las obras que se adscriben a ésta tuvieron como soporte, en principio, los biombos que ya se habían arraigado en Nueva España y que representaban escenas de la vida cotidiana de Oriente. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar que los tapices europeos también son un precedente visual de escenas costumbristas y éstos fueron traídos desde tiempos de Cortés. Así, entre ambas influencias, surgieron los primeros biombos que representaban a las cosas y gente de la “Tierra”, y en breves años se registrarán motivos semejantes de forma más generalizada.

Dichas obras tienen aspectos comunes que conviene destacar. Todas de alguna manera describen a la Ciudad de México como lo hicieron las crónicas, aunque en el caso de la plástica sólo muestra su cara afable. La Ciudad se construye con la ilustración de los sitios más singulares y famosos como la Alameda, ^{Fig. 64} la Plaza Mayor ^{Fig.4} y el Santuario de la Virgen de Guadalupe, ^{Fig. 84}

³ Otros textos destinados a dar a conocer las culturas aborígenes de América y que avalan la hipótesis de la cultura del exotismo son Amédée François Frezier, *Relation du voyage de la mer du sud*, Joaquín Antonio de Basarás, *op.cit.*, y *Discurso sobre los indios de la Nueva España*. Textos citados por Iona Katzew, *op. cit.*, pp. 66, 167-168.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ Margaret T. Hognes, *op. cit.*, pp.173-174.

⁶ Citado por Iona Katzew, *op. cit.*, p. 180.

así como los paseos de los alrededores de la Ciudad como Iztacalco.^{Fig. 85} En estas obras además, se observa a los diferentes estamentos coexistiendo en armonía, pero siempre cada uno en el lugar que le corresponde y desempeñando su papel. Cada tela debe verse por separado, pero se puede decir que en el caso de aquéllas en que se muestran elementos católicos, se quiso dejar de manifiesto la plena participación del reino en la vida religiosa. Eso se observa, por ejemplo en el cuadro de Arellano, *Procesión de la virgen de Guadalupe y dedicación de su santuario* (1709) y por su parte también, en los biombos que representan desposorios de indios que manifiestan esa práctica sacramental en la Nueva España.^{Fig. 84} Por su parte, la ilustración repetida del palacio de los virreyes de México indica la intención de exaltar el poder civil adscrito a la corona española y la conformidad de sus súbditos ante esa realidad. Las obras en conjunto representan a un lugar apacible y en donde todos los habitantes conviven en paz.



Fig. 84. Manuel Arellano, *Procesión de la virgen de Guadalupe y dedicación de su santuario*, 1709, óleo sobre lienzo, 176 X 260 cm. Foto en *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700, op. cit.*, p. 150.



Fig. 85. Pedro de Villegas, *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque y su mujer, al canal de la Viga y el pueblo de Iztacalco*, 1706, óleo sobre lienzo, Museo Soumaya, México. Foto en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, op. cit., p. 93.

Algo semejante ocurre con en el *Biombo del Volador*; sin embargo, a diferencia del grupo de obras primigenias del género costumbrista, no ilustra un lugar específico, aunque parece que se trata del centro del país por la vegetación local de magueyes y nopales.^{Fig. 6} Sin embargo, postulo que el biombo no representa ningún sitio definido, porque no hay suficientes elementos para una identificación. Lo que se puede afirmar es que el caserío indígena está dispuesto de tal manera que sirve de escenario para dar cabida a todos los elementos que se quisieron representar y que pudo haber estado inspirado en alguno de los paseos de la capital, entre los cuales el más popular hacia fines del siglo XVII era el que se hacía por el canal de la Viga hacia Iztacalco.⁷ Más aún si se

⁷ Iztacalco fue objeto de mención de viajeros y de registro pictórico desde mediados del siglo XVII y hasta la primera mitad del siglo XX en que se plasma en fotografías. Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *op. cit.*, pp.105-106, Angélica Velázquez, menciona este destino en el siglo XIX, *vid* “pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, *Op.cit.*, pp. 178. Para información sobre los paseos en Iztacalco en el siglo XX *vid.* Nayar Rivera, *En la casa de la sal, monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco*. México, Gobierno del Distrito Federal: Delegación Iztacalco, 2002, *passium*. Se debe señalar que en el siglo XX el paseo empezó un franco declive que para mediados del mismo se limitaba a la distracción de los lugareños.

considera que el biombo muestra a un pueblo indígena en el que tienen cabida tantos ritos indígenas como se observa, y que contaba con la presencia de españoles, quienes solían pasear por las comunidades ubicadas en esa zona lacustre.

Como ya se mencionó, la obra muestra a una Nueva España armoniosa, cuestión que se percibe en toda la obra: en la naturaleza; en las relaciones sociales –tanto interétnicas como interpersonales-. Uno de los elementos notorios en este rubro es el paisaje de tipo panorámico que se subordina a la puesta en escena. Aunque se trate de un paisaje ficticio y provenga de algún grabado flamenco, no deja de reflejar armonía entre la naturaleza y los personajes que lo habitan. Los pájaros al vuelo, los árboles frondosos que proporcionan sombra y la cadente cascada. Todo es propicio para referir un lugar apacible que sirve para la sana convivencia entre los actores de esta representación. ^{Fig. 1} Como se observa, las distintas razas se hacen presentes en este ambiente y todos coexisten en su sitio armoniosamente. Lo único que rompe la tranquilidad es la pelea producto de la embriaguez del primer plano. Este aspecto negativo fue el más persistente durante todo el periodo y el más criticado por el alto estamento y los viajeros, aunque estuvo lejos de haber sido el único problema en la colonia. Este asunto me parece nodal para la comprensión del biombo, y lo retomaré más adelante.

Esta armonía idílica no se corresponde con la realidad social del virreinato. La problemática en Nueva España era compleja y no se reducía al alcoholismo. En primer lugar, la ciudad era sucia y los españoles se quejaban de la población “vil, viciosa, fétida, harapienta y sin hogar que vivía en medio de la suciedad, la ebriedad y la enfermedad”.⁸ Por otra parte, los historiadores del periodo refieren una profunda división social y un gran recelo entre los diversos estamentos que en varios momentos derivó en motines. Todo ello contrasta con la tranquilidad exhibida en el biombo. De la

⁸ Gibson *op. cit.*, p. 393.

infinidad de problemas del siglo XVII deseo destacar aquellos que demuestran la división y desconfianza entre los miembros de la sociedad.

Los planificadores urbanos de la Ciudad de México, lo mismo que los primeros habitantes vivieron atemorizados por una sublevación india; debido a esto se pensó en mantenerlos alejados de la traza española. Además de la división geográfica que implicaba se tomaron otras medidas para defenderse en caso de un levantamiento. No se logró con total éxito el objetivo, pues planes como la construcción de una muralla nunca se llevó a efecto. En cambio, se privilegió la construcción de atarazanas; se permitió a los habitantes la posesión de armas; se exigió a los vecinos de la calle de Tacuba que construyeran muro con muro sus casas de manera que sirviera de fortaleza, así como la preocupación de mantenerla siempre despejada por si un día tuvieran que salir huyendo como lo hicieron en la recordada Noche Triste.⁹

El temor a que los indios y las razas mezcladas se unieran en contra de los españoles continuó durante todo el periodo virreinal. A pesar de que hubo alzamientos, en general estos no alteraron la estructura social imperante. Los motines indígenas fueron los más relevantes, dentro de ellos destacan el de 1624 y el de junio de 1692, ambos debidos a la escasez y altos precios del maíz¹⁰. El motín de 1692 fue el más importante de todo el periodo virreinal, resultó quemado el real palacio y las casas del cabildo, puso de manifiesto que la ciudad no estaba preparada para un disturbio semejante, con todo y que la población blanca había pregonado su temor, también había bajado la guardia, aunque después de tales acontecimientos, se retomó la medida de segregación para los indios con mayor intensidad.¹¹

⁹ Nelly Sigaut, 2000, *op. cit.*, Vol. I, pp. 33-37.

¹⁰ Gibson, *op. cit.*, p. 393. La crónica más extensa sobre el motín de 1692 es del sabio criollo Carlos de Sigüenza y Góngora, *op. cit.*,

¹¹ Gibson, *op. cit.*, p. 386, Robles, *op. cit.*, Tomo II, p. 263.

Sin embargo los indios no fueron los únicos que producían desconfianza, o bien desprecio entre las distintas mezclas raciales. Según las fuentes, esto existió entre unos y otros.¹² Los negros eran considerados gente vil y un mal necesario, además que también hicieron su revuelta y lideraron una banda que operó en el camino de Puebla a Veracruz que mantuvo en pánico al resto de la población.¹³ Por otra parte, los mestizos, a pesar de poseer sangre española, fueron vinculados poco a poco por los hispanos con la “gente vil”, dentro de la que se consideraban especialmente a los negros y sus descendientes. Por su parte, los mestizos “viejos” como señores criollos o indios principales buscaron marcar una división tajante con esos nuevos mestizos a quienes despreciaban.¹⁴ Por su parte Carlos de Sigüenza argumentaría como motivador del motín de 1692 la embriaguez de la “plebe” compuesta por toda clase de mezclas raciales y al odio que especialmente sentían los indios por los españoles.¹⁵ Así entre tantos temores mutuos, desconfianzas y odios no es posible objetivamente considerar a una sociedad armoniosa y en sana convivencia.

A las profundas divisiones de grupos raciales, se sumó la compleja problemática que dividió a la población blanca en busca de intereses divergentes. La confrontación se dio entre dos posturas encabezadas por lo que Jonathan Israel llamó colonizadores y burócratas. Los colonizadores eran criollos descendientes de conquistadores o no, que deseaban reclutar mano de obra para sus haciendas o fábricas. Dentro de este “bando” se vinculó también al clero secular conformado por novohispanos en su mayor parte. El grupo se caracterizaba por defender la igualdad de los hispanos nacidos en América frente a los recién llegados de la metrópoli, a quienes se les solía otorgar cargos más altos que a los oriundos de la “Tierra”.¹⁶ Por su parte, el partido de los “burócratas” estuvo básicamente conformado por el virrey; los ocupantes de la cúpula de la administración pública de

¹² Jonathan J. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México, Fondo de cultura Económica, 1999, pp. 66-67.

¹³ *Ibid.*, pp. 75-76, 81.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ Sigüenza, *op. cit.*, 129-130, 135.

¹⁶ Jonathan Israel, *op. cit.*, p. 97.

origen peninsular y en general también el clero regular. Este bando buscaba a grandes rasgos mantener el control administrativo a través de personas que supuestamente fueran más confiables a la corona y la regulación de los indios para que éstos, al permanecer en comunidad, siguieran pagando tributo. Los frailes, por su parte, buscaron mantener adscritos al convento a los indios segregándolos en sus comunidades para que así se mantuvieran libres de la contaminación de las mezclas raciales. Para complicar más el panorama se debe advertir que los bandos mostraron la tendencia a optar por la causa criolla o peninsular, de tal suerte que los colonizadores vinculados a la causa criolla, mantuvieron rivalidad con los burócratas que por otra parte, en ocasiones enarbolaron la bandera peninsular.¹⁷

Como se observa, además del enfrentamiento por los cargos, los bandos se disputaron también el control de los indios. Por un lado los burócratas pretendían coleccionar el tributo de las comunidades y los frailes mantener su influencia sobre el mismo sector y por otro, los colonizadores buscaban mano de obra para sus centros productivos. Para ello era necesario la adopción del castellano y la adscripción de éstos a los centros españoles, así como a las parroquias del clero secular. De tal suerte que también se observan en las fuentes dos tipos de naturales derivados del medio en que se desarrollaban. Torquemada marcó una diferencia entre indio “de barrio” adscrito a un núcleo comunitario y el indio “laborio” de los centros urbanos. A los primeros los califica de forma positiva por llevar fervorosamente el catolicismo peculiar que se les había inculcado desde tiempos de Pedro de Gante, en el que se incluían sus bailes y ritos tradicionales. Por otra parte, a los indios urbanos o ladinos los consideraba llenos de vicios y permeados por las castas de la ciudad como los negros, mulatos y mestizos. El abandono de la lengua, según se indica, era la causante del

¹⁷ A lo anterior hay que agregar que, aún dentro de las órdenes regulares se dio un verdadero conflicto entre criollos y peninsulares por dirigir a las diversas comunidades religiosas, *vid* Jonathan Israel, *op. cit.*, pp. 108, 114-115.

inicio de la perdición, pues significaba el primer paso para abandonar el resto de sus tradiciones y el pase para el entendimiento con las castas más perniciosas de las ciudades.¹⁸

Los dos tipos de indios atestiguados en las fuentes del siglo XVII parecen quedar representados en el *Biombo del Volador*. Los indios comunitarios bajo la tutela de los frailes ordenados y apegados a sus tradiciones, se ilustran claramente en el tercer plano en el que se celebra una boda de indios y su festejo tradicional que se enarbola con el conjunto águila-serpiente, símbolo de la ciudad, quien sostiene la triunfante custodia del Santísimo Sacramento representado en los fuegos artificiales.^{Fig. 9} Por otra parte, se ilustra también, en dos escenas, a los indios “laborios”, ladinos o urbanos que eran vinculados a las pulquerías y que convivían con las castas más bajas como mestizos, españoles, vagabundos y mulatos.^{19 Fig. 72} Las escenas están destacadas en primer plano y al centro representan el único punto de conflicto en medio de un panorama armonioso, que sólo es perturbado por la ingesta excesiva de pulque y la riña provocada por la embriaguez. La proporción de sus cabezas, la definición cuidadosa de sus rasgos fisonómicos y raciales constituye un recurso para diferenciarlos del resto de los personajes que intervienen en el biombo, una estrategia con gran arraigo dentro del arte occidental, que fue empleada por lo menos desde la época clásica.²⁰ Aunado a lo anterior, aumenta la importancia de estas escenas al enmarcarlas en una composición triangular en la que se ven involucrados los dos grupos de españoles que, por su atuendo, raza y parafernalia también destacan del resto de los personajes.^{Fig.6} A la izquierda se encuentran dos parejas que se entretienen en las suertes de los indios y permanecen indiferentes a la riña, mientras un varón da la espalda, el otro está apático al conflicto.^{Fig.86} Por su parte, los jinetes,

¹⁸ *Ibid.*, pp.63-67, *apud* en Torquemada, *Razones informativas*, en *Nueva Colección*, V, pp.178 s.

¹⁹ Carlos de Sigüenza relaciona a los indios urbanos y las castas mezcladas de la ciudad –la plebe– con las pulquerías. *Op. cit.*, pp. 123, 132. Por su parte Jonathan Israel considera a este sector de la sociedad como el embrión de la nación mexicana del futuro y menciona también que fue en ese medio en donde se desarrollaron los fenómenos culturales de México más importantes como las pulquerías y el culto religioso de la virgen de Guadalupe. *Op. cit.*, p. 64--65, 272.

²⁰ En su estudio sobre los gestos en el arte del imperio romano, Richard Brilliant afirma: “el elemento básico en la diferenciación de estatus es la distinción [de la figura dentro] del grupo”. En *Gesture and rank in roman art, the use of gesture to denote status in roman sculpture and coinage*. New haven, Connecticut of art & sciences, 1963 (Connecticut Academy of Arts & Sciences Memories , 14), p. 42, 50.

más elegantes, parecen dar un mensaje con lo que ocurre con los ladinos. La mujer, quien usa una silla de montar para dama, voltea su cuerpo, de tal suerte que queda en posición de ver a los perniciosos; si bien la dirección de su mirada es el resultado de la orientación de la montura, no se puede negar la posibilidad de que este recurso haya sido buscado intencionalmente por el pintor a fin de producir un contacto visual de ella hacia los ladinos. Por su parte el caballero, quien además porta un bastón (posiblemente de mando), involucra al espectador con su mirada. ^{Fig. 87} Luego entonces, el observador penetra a la escena a través de esta última figura, que a su vez forma parte de un conjunto (jinetes) que remite su atención hacia las escenas del primer plano, cuya importancia se subraya de manera redundante.



Fig. 86. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de españoles criollos), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.



Fig. 87. Anónimo, *Biombo del Volador* (detalle de jinetes españoles), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Iлона Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

El análisis anterior hace pensar que estamos frente a las dos posturas imperantes entre los blancos: las parejas de la izquierda bien pueden representar a los criollos interesados en la ladinización (o castellanización), lo que constituye su desarraigo, contaminación y embriaguez; por su parte, los jinetes quizá representen al bando burocrático encabezado por el virrey, que defiende la

permanencia de los indios en sus comunidades (los del fondo) y por supuesto señala las consecuencias de la vinculación de los indios con las castas “viles”. Por tanto, el jinete pudiera tratarse del virrey, algún corregidor o algún personaje vinculado a este “bando” quien debe ser el comitente de la obra. Todo esto contribuye a enfocar una situación específica de acción, excitación o tensión psicológica que acentúa la problemática abordada en este biombo: la confrontación entre dos proyectos de integración social de los indios en el sistema económico y político del Virreinato.

Por lo anterior se puede decir que el ambiente festivo de la boda indígena tradicional es irrumpido por los ladinos perniciosos que rompen con la armonía que los indios de las comunidades poseían. La indignación por tal hecho parece representada por el natural que se apresta a la riña con rostro de desaprobación y quien viste como lo hacen también los hombres del umbral de la casa del convite y que como queda dicho deben ser los dirigentes de la comunidad que decían discursos en ocasión de la boda. Así pues, el matrimonio sirve de ambiente para codificar un mensaje de parte del bando de los burócratas que bien puede ser: la ladinización provocada por los colonizadores está propiciando la contaminación de los indios que son llevados a los centros urbanos españoles.

Esta es la temática del biombo, con la virtud de estar más apegado al indio real, ya sin la idealización que se hiciera en el siglo de la conquista.²¹ Esta vez, se le ha pedido al pintor novohispano que mire a su alrededor e ilustre el aspecto de la gente de su tiempo. La imagen del indio fue usada en el discurso, como un poderoso símbolo favorable o de denuesto de acuerdo con los intereses que se perseguían.²² Como se advierte, la obra no escapa a esta condición y en este caso los indios sirven de código a los intereses del comitente del bando burócrata.

²¹ Concepción García Sáiz refiere este fenómeno para explicar la pintura de castas. Indica que los indios fueron objeto de representación en el siglo XVI principalmente a través del grabado y posteriormente en tapices y lienzos, pero siempre con la visión del Europeo en imágenes alegóricas. Es en los albores del siglo XVIII cuando los pintores novohispanos empiezan a ilustrar su entorno cotidiano. En García Sáiz, “El coleccionismo de arte colonial mexicano en España” en *México en el mundo de las colecciones de arte, op. cit.*, Nueva España 2, pp. 303-304.

²² Iona Katzew, *op. cit.*, p. 165.



Fig. 88. Anónimo, *Bombo del Volador* (detalle de españoles, virreyes [¿?]) con fuegos artificiales que representan a las armas de México), c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en *Museo del traje mexicano*, Clío, Vol. III, México, 2001; p. 229.

Por último, la más antigua localización del *Volador* que se conoce es el Hospital de la Caridad de Sevilla. Esta institución tuvo un repunte entre 1663 a 1679, época en que fungió como hermano mayor Miguel de Mañara (1627-1679), en cuyas funciones se empezó a dar auxilio a los enfermos de la ciudad, además del objetivo fundante de dar cristiana sepultura a los miserables. Mañara promovió la caridad con los enfermos y aplicó a la letra la Regla que indicaba que ésta debía practicarse a título personal. Con esa misma visión se abrió en 1664 el Hospicio de la misma orden. Los requisitos para pertenecer a la institución eran los siguientes: debían ser cristianos viejos, de limpia generación, sin sangre morisca, mulata o judía; no haber sido juzgado por el santo oficio, ni ser nuevo converso, ni descendiente de éstos. Tampoco debían ejercitar oficios “viles”, ni bajos y ser

hábil para ayudar en los requerimientos de la Hermandad. La edad mínima debía ser de veinticinco años y tener solvencia económica. Con tales requerimientos, que además se seguían puntualmente, los que ingresaban eran entonces gente de lo más connotada y bien posicionada en Sevilla.

La forma en que las obras novohispanas llegaron a España fue diversa, pero una de las más recurrentes fue la de regalo. Este bien pudo haber sido el motivo de la localización del *biombo del Volador* en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Es por el momento imposible establecer un vínculo definitivo, pero se puede adelantar que el hermano mayor más destacado, Miguel de Mañara tuvo lazos con Nueva España a través de sus negocios con el Consulado. Su padre Tomás de Mañara había hecho su fortuna a raíz del comercio con América, lugar en donde pasaría diez años de su juventud. Establecido en Sevilla ocupó, entre otros, el cargo de consiliario del Consulado de Cargadores a Indias. El hermano mayor de la Caridad, hereda del padre el mayorazgo, las relaciones sociales y de negocios a raíz de la muerte de sus hermanos. Por otra parte, la actividad pública también fue una ocupación importante para Miguel Mañara. Ostentó notables cargos en la municipalidad, el Concejo, la Universidad de Mercaderes y fue uno de los alcaldes mayores de Sevilla; fue también diputado de la Casa de Moneda y de la Cárcel Real, así como miembro en las Juntas del Consulado. Por otra parte fue representante de la Ciudad en eventos claves ante la Corte de Madrid. Como se observa la posición de Mañara fue de lo más connotada en la Sevilla de mediados del siglo XVII. Aunque debo agregar que este personaje decidió en 1666 renunciar definitivamente a los cargos públicos que ocupaba para dedicarse por completo a las actividades de la hermandad de la Caridad la que dirigió hasta su muerte.

Me interesa especialmente resaltar su relación con el Consulado y tener en cuenta su relevancia como personaje público y social en Sevilla, ya que no resultaría extraño que a raíz de su relación con el comercio consular tuviera también buenas relaciones con los comerciantes adscritos al consulado de México. Corporación que en ese momento gozaba de una época cumbre. Hacía 1673

el virrey Mancera refiere que: “los mercaderes y tratantes de que se compone en las Indias buena parte de la nación española, se acerca mucho a la nobleza...”²³ y continúa hablando en los mejores términos políticos y sociales de este grupo que ascendía imparablemente “a los más altos escalones del poder político y económico.”²⁴ La corporación había conseguido privilegios como la obtención en 1694 de la nueva concesión de la renta de alcabalas del distrito de México, luego de quince años de administración directa por la Real Hacienda. Concesión hecha por la sólida cohesión del grupo y el respaldo económico de éstos. Otra manifestación de su unidad fue el acuerdo para mantener permanentemente un apoderado legal en España, quien claramente los ponía en ventaja frente a rivales locales al colocarlos en posesión de información política y económica privilegiada. En 1698 fue nombrado para tal fin a Pedro Cristóbal de Reinoso y Mendoza cargador de la carrera de Indias y miembro de una de las familias más influyentes del Puerto de Santa María en Andalucía.²⁵ Y no está por demás referir que en el último tercio del siglo XVII la corporación mantuvo excelentes relaciones con las autoridades virreinales con quienes mantuvo una especie de alianza que convenía a ambos intereses. Quizá puede parecer que me alejo del seguimiento del *Biombo del Volador*, pero con lo anterior pretendo poner de manifiesto la relación entre los comerciantes de México y Sevilla, y la posibilidad de que la obra haya sido un regalo de algún miembro del Consulado de México o de la corporación, al propio Miguel Mañara. Se que la datación de la obra la he acercado a las décadas de 1680 y 1690, fechas que sobrepasan la vida de Mañara (1679); sin embargo también se debe tomar en cuenta que el mundo del siglo XVII no es el mundo globalizado de hoy, en donde lo trascendente que pasa en cualquier parte del mundo se sabe inmediatamente. En el siglo de oro las noticias llegaban lentas. Por ejemplo, mientras que en el Nuevo Mundo se celebraba el cumpleaños

²³ Palabras de la carta de instrucciones del virrey Mancera a su sucesor en Torre Villar, *Instrucciones*, 1991, Vol. 1, p. 583. Citado por Iván Escamilla González, “La Nueva Alianza: El consulado de México y la monarquía borbónica durante la guerra de sucesión” en *Mercaderes, comercio y consulados de Nueva España en el siglo XVIII*, coordinadora Guillermina del Valle Pavón. México, Instituto Mora, 2003, p. 41.

²⁴ *Loc. Cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

del rey, en España se efectuaban las exequias del mismo. Algo semejante pudo haber ocurrido, ya que es muy sugerente el hecho de que el biombo perteneciera justamente a la institución a la que Mañara se dedicó por completo en el final de su vida y a la que dejó su caudal. Mientras que el poderoso consulado mexicano buscaba en esos años establecer las mejores relaciones posibles con España y sus iguales en Sevilla, siendo Mañara uno de los miembros más influyentes. El hecho que el discurso del biombo que he tratado de plantear aquí se adscriba a la ideología del “bando peninsular”, concuerda perfecto con el vínculo de este poderoso grupo de comerciantes españoles enriquecidos en Indias, con las autoridades virreinales. Por otra parte, un tercer objetivo que se propuso la Hermandad fue la de la formación cristiana, formación que fue ejemplar entre los indios adscritos a las órdenes regulares en México y que está bien representada entre los indios que practican los sacramentos en el tercer plano del biombo.²⁶

De acuerdo hasta lo aquí establecido, considero que el biombo en cuestión fue pensado por un miembro del Consulado de México y enviada a Sevilla como regalo para congratularse con el connotado Miguel de Mañara. Personaje, este último que fallece antes de recibir la obra, pero que ésta es depositada en la hermandad a la que su mayor benefactor asistió hasta su muerte. Por las características del biombo es un objeto muy atractivo para su época pues por un lado pone de manifiesto una postura política y por otro satisface el gusto por la diferencia que predominaba en el Viejo Mundo.

²⁶ Todo lo concerniente al hospital de la Caridad de Sevilla está tomado de Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1980, pp. 189-200, específicamente p. 185 y Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, NEREA, 1990, pp. 265, 267 y 274.

Anexo 1

Comparación de la indumentaria de los españoles que aparecen en el *Biombo del Volador* con otras obras novohispanas para acercarlo a una datación más certera



Fig. 89.a Cristóbal de Villalpando, *Bautizo de San Francisco* (detalle), óleo s/tela, 348 X 239cm 1691, Museo de Arte Colonial de Antigua, Guatemala. Foto en *Cristóbal de Villalpando*, op. cit., p.385-387



Fig. 89.b Juan Correa (activo entre 1674 y 1734), *La Virgen del Patrocinio o Nuestra Señora de los Zacatecos* (donante), óleo s/tela, 172 x 109 cm fines siglo XVII, Museo Regional de Gpe. Zac., Foto en *Obras maestras del Arte colonial*, op. cit., pp. 86-87.



Fig. 89.c y 89.d. Anónimo, *Biombo de Volador* (detalles de mujeres hispanas), 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, op. cit., 2004, p.175.

Nótese que las cinco damas llevan la misma moda, especialmente sugerente es el peinado y el escote de hombros, con adorno al centro. Lo único que varía es que en las obras de Villalpando y Correa las mujeres visten con traje de gala, mientras que las del *Biombo del Volador* llevan un atuendo elegante, propio de un día de paseo.



Fig. 90.a Cristóbal de Villalpando (1649-1714), *San Ignacio velando sus armas*, óleo s/tela, 176 X 121cm Museo Soumaya, México, D.F., Foto en *Cristóbal de Villalpando, op. cit.*, p. 361.

Fig. 90.b. Cercana al círculo de Villalpando, *San Martín de Tours*, óleo s/tela, 157 x 110 cm Denver Art Museum, Colorado E.U.A. Foto en *Cristóbal de Villalpando, op. cit.*, p.426.

Fig. 90.c y Fig. 90.d. Anónimo, *Biombo de Volador* (detalles de caballeros hispanos), 1680-1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 X 500 cm. Museo de América, Madrid. Foto en Ilona Katzew, *op. cit.*, 2004, p.175.

Los caballeros de estas obras visten de forma semejante, la de la izquierda es de Villalpando y la siguiente es cercana a la influencia del mismo, quien trabajo primordialmente a finales del siglo XVII, dichas telas son de ese periodo. Se puede observar que los personajes usan mangas con una gran cuchilla longitudinal, al igual que los caballeros *del Volador*, lo mismo que los sombreros “chambergo” con plumas.

Anexo 2

Análisis de la tipología de los biombos a través de los inventarios de bienes del periodo virreinal

Para analizar los tipos de biombos que existieron en Nueva España se utilizó la “Relación de descripciones de biombos que aparecen en documentos notariales de los siglos XVII y XVIII” de Gustavo Curiel.¹ El rango cronológico que se abarca, es de 1617 a 1796, y está conformada por un total de ciento cincuenta y ocho biombos. De estos, setenta y cinco están destinados al estrado, a ocho se les denomina “de cama” y setenta y cinco más, no tiene una afiliación con algún lugar de la casa. De los primeros, se puede decir que a sesenta y uno se les denomina de *rodaestrado* o *rodastrado*;² a once se les llama *biombos de estrado* y a los tres restantes se les designa *arrimador* o *arrimador de estrado*. Al comparar las características entre ellos, no encontré diferencias que haga pensar que exista función o formas sustancialmente diferentes. Todos oscilan entre vara y vara con dos tercias de alto (entre 83.5 y 139.16 cm.).³ El promedio en el número de tablas varía entre diez y doce, pero también se registran un biombo de seis hojas y los hay con más de dieciséis e incluso hasta de veinticuatro. Por otra parte, sí se mencionan biombos de dos haces, pero de setenta y cinco, sólo aparecen dos (el 2.68%), por lo que no se puede considerar una característica de este grupo. El siguiente conjunto es el de los llamados *biombos de cama*, donde la representatividad es de tan sólo el cinco por ciento del total de la muestra. Estos miden entre dos varas (167 cm.) y “un poco más de dos varas y media” (aproximadamente 210 cm.). El número de hojas oscilan entre ocho y diez. Respecto a la recurrencia de biombos de dos haces, seguramente fueron más comunes en esta

¹ En Gustavo Curiel, *op. cit.*, pp. 24.32.

² Decidí unir a estas dos denominaciones porque seguramente los escribanos que levantaron las memorias pretendían escribir una misma palabra, pero el criterio no había terminado de establecerse para ese objeto, tal como ocurrió con la propia palabra Biombo.

³ Cabe aclarar que para calcular las medidas en centímetros se utilizará la vara castellana equivalente 83.5 centímetros, según el *Diccionario ilustrado de la lengua española* Aristos, Madrid, Editorial Ramón Sopera, 1960.

categoría, pues de ocho biombos, dos tienen vista por ambos lados (el 25%). Es curioso que siendo tan escasa la frecuencia de este grupo, se le haya asignado una categoría en una clasificación de tan sólo dos. Sin embargo, no creo que se deba a que había ese porcentaje de biombos dentro de las recamaras. Por lo menos en pintura se conocen dos obras que los ilustran, en tanto que de estrado sólo una e igual número para un biombo dentro de una asistencia.⁴ La respuesta puede estar en el tercer grupo que nos falta por analizar. Este es el que está conformado por biombos en los que no se indica una función específica y que seguramente fueron los más versátiles de toda la muestra. De entre ellos algunos debieron ser usados en las recamaras por las semejanzas en tamaño y también debieron encontrarse en distintas partes de la casa en donde fueran requerido.⁵ Este grupo es tan grande como el de los biombos que sirven en el estrado, se registran igualmente setenta y cinco. Aunque en principio pudiera pensarse que en este conjunto habría disparidades, la realidad es que se puede hablar de que poseen homogeneidad. Por ejemplo, ninguno de ellos es menor a dos varas y la altura máxima es de tres (entre 167 y 250.5 cm.). El número de tablas, por su parte, es exclusivamente de ocho a doce y la frecuencia de los biombos de dos haces es del dieciséis por ciento, lo que indica que esta característica es más común que en los biombos estrado y más cercano al porcentaje de los de cama. Debido a lo anterior considero que a la clasificación que ya existe, se debe agregar un grupo que represente a los biombos versátiles, que pueden servir tanto en las recamaras, las asistencias, en eventos especiales o en cualquier otro lugar. Respecto a los sucesos extraordinarios, un buen ejemplo del uso de biombos de este tipo, son los que se usaron en las casas reales de Chapultepec, donde se dispusieron dos biombos de China “que cubrían la música

⁴ En la pintura novohispana se conocen por lo menos dos cuadros que ilustran biombos de cama, uno es el ya mencionado *Exvoto con la Virgen de Xaltocan* de José de Páez y el otro *Exvoto a la Virgen de Loreto* de autor desconocido. Por otra parte, el rodaestrado en pintura de que se tiene noticia aparece en Luis Berrueco, *San Juan de Dios muestra el camino de la Salvación a cuatro prostitutas de la ciudad de Granada*. Y por último, un biombo que al parecer se ubica en una asistencia, se representa como parte del ajuar doméstico de una casa habitación del siglo XIX, en Daniel Dávila, titulado *Soñando*. Todos se pueden ver en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, 1999, pp. 144-145, 147, 89 y 204.

⁵ Gustavo Curiel, *op. cit.*, 2000, pp. 19-20.

[e] instrumentos” mientras se servía el banquete de recepción al virrey Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena y duque de Escalona (1640-1642).⁶ Aunque que no se describen los biombos, se puede suponer que necesariamente debieron ser objetos de cierta altura, puesto que cubrían completamente a los músicos.

⁶ Gustavo Curiel, *Loc. cit.*

Bibliografía

- ACOSTA, Fray Joseph de, *Historia natural y moral de las indias* (1590), edición Edmundo O' Gorman. México, Fondo de Cultura Económica, 1962. 444 p.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzálo, *Medicina y magia, el proceso de aculturación en la estructura colonial* México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública, 1973. 443 p. (serie de Antropología social, 1).
- AJOFRIN DE, Francisco, *Diario que hizo a América en el siglo XVIII*. México, Imprenta de José Godoy, 1964. 2 v.
- ALBERRO, Solange. *El águila y la cruz, orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*. México, Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 1999. 192 pp. Ilus. (serie ensayos).
- ALCÁNTARA GALLEGOS, Alejandro “Los barrios de Tenochtitlan. Topología, organización interna y tipología de sus predios”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo. T. I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España, coordinador Pablo Escalante. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 167-198.
- ARTIGAS H., Juan B. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México, UNAM: Escuela de Arquitectura, 1979. 110 p.
- AYALA FALCÓN, Maricela, *El bulto ritual de Mundo perdido, Tikal*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002. 157p. (Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, 27)
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo, *El libro de los cantares de Dzitbalché*. Una traducción con notas y una introducción. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965 (Serie Investigaciones, 9). 89 pp.
- BARGELLINI, Clara, “Una guadalupana de José de Alcívar” en *De arquitectura, pintura y otras artes*, homenaje a Elisa Vargaslugo. Edición Cecilia Gutiérrez y Consuelo Maquívar. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 135-154.
- BASARÁS y Garaygorta, Joaquín Antonio “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos” (1763), Hispanic Society of America, Nueva York, ms. hc. 363-940, I-2.
- BENAVENTE “Motolinía”, Fray Toribio de, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Instituto de Investigaciones

- Históricas-UNAM, 1971. 591 p.
- BRILLIANT, Richard, *Gesture and rank in roman art, the use of gesture to denote status in roman sculpture and coinage*. New haven, Connecticut of art & sciences, 1963. 238 p. (Connecticut Academy of Arts & Sciences Memories, 14).
- BROKEN, Iris, *Dress and Undress, The restoration and eighteenth century*. London, Methuen & Co LTH, 1958. 161 p.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1980. 232 p.
- _____, *La edad de oro de la pintura en España*. Traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid, NEREA, 1990, 326p.
- CALVO, Tomás “Matrimonio, iglesia y sociedad en el occidente de México: Zamora (siglo XVII al XIX) en *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX*, coordinación Pilar Gonzalbo Aispuro. México, Colegio de México, 1991. 101-108 (Seminario de Historia de la familia, Centro de Estudios Históricos).
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo *El traje en la Nueva España*. México, INAH, 1959. 207 p.
- CARRILLO PÉREZ, Ignacio. *Lo máximo en lo mínimo, la potentosa imagen de nuestra señora de Los Remedios, conquistadora y patrona de la imperial ciudad de México*. Edición facsimilar de la de 1808. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979. 164p. + ilustraciones.
- CARRION, Juan de. *Descripción del pueblo de gueytlan*. Aclaraciones y notas de José García Payon. Jalapa, Ver. , Universidad Veracruzana, 1965.115 pp. (cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 23). Ilus.
- CASO ANDRADE, Alfonso, *Reyes y reinos de la mixteca*. 2ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. (Sección de obras de antropología). 2 vols.
- _____, *El pueblo del Sol*. 6ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. 126 pp.
- CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa y Marita Martínez del Río de Redo. *Biombos mexicanos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970. 171 pp.
- CERVANTEZ DE Salazar, Francisco, fray, *Crónica de la Nueva España*. Prólogo de Juan Miralles Ostos. México, Porrúa, 1985. 860 p.
- CIUDAD REAL, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, edición de Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras. México, UNAM: Instituto de investigaciones Históricas, 1993. 2.v.

- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*. México, Porrúa, 1945. 4v. (Colección de escritos mexicanos, 7).
- CHRISTENSON, Allen J., *Popol Vuh. The Sacred Book of the Maya*. Winchester, Nueva York, Books, 2003. 328 pp.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *El traje, transformaciones de una segunda piel*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1996. 247 p.
- CUADRIELLO, Jaime, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación” en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750* [Cat. exp.]. México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999; pp. 50-107.
- _____, “Del escudo de armas al estandarte armado” en *Los pinceles de la historia, De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México, CONACULTA-INBA, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, Banamex, 2000; pp. 32-49.
- _____, “Tierra de prodigios, la ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750* [Cat. exp.]. México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999; pp. 180-227.
- CURIEL MÉNDEZ, Gustavo. “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico” en *El viento detenido*. México, TELMEX y Museo Soumaya, 2000; pp. 9-32.
- _____ y Antonio RUBIAL GARCÍA. “Los espejos de lo propio: Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex y CONACULTA, 1999; 49-153.
- DAESBURG, Sebastián van. *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y Fernández Leal*. Edición facsimilar, contexto histórico e interpretación. México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001. 2 vols.
- DEHOUE, Danièle “El matrimonio indio frente al matrimonio español (siglo XVI al XVII)” en *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy, unas miradas antropológicas*. David Robichaux compilador. México, Universidad Iberoamericana, 2003; pp. 75-94.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México, Porrúa, 1986. 700p.
- DICCIONARIO ILUSTRADO de la lengua española* Aristos, Madrid, Editorial Ramón Sopera, 1960.

- DURÁN, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Editorial Nacional, 1951, 2 vols.
- DEL VALLE PAVÓN, Guillermina, coordinadora, *Mercaderes, comercio y consulados de Nueva España en el siglo XVIII*. México, Instituto Mora, 2003. 355p.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo “La cortesía, los afectos y la sexualidad”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo. T. I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España, coordinador Pablo Escalante. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004; pp. 261-278.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván, “La nueva alianza: el consulado de México y la monarquía borbónica durante la guerra de sucesión”, en *Mercaderes, comercio y consulados de Nueva España en el siglo XVIII*. Coordinadora Guillermina del Valle Pavón. México, Instituto Mora, 2003. pp. 41-63.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, “Pavana’ en un biombo de las Indias” en *Juan Correa, su vida y su obra*, T. IV, *Repertorio pictórico*, segunda parte. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994; pp. 491-522.
- FERNÁNDEZ, Justino, *La danza de los concheros en San Miguel Allende*, Texto musicales Vicente Mendoza, estampas Antonio Rodríguez Luna. México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1941. 49 p.
- GALLEGOS, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Cátedra, 1978. 188 p.
- GARCÍA Escobar, Carlos René. *Detrás de la máscara. Estudio etnográfico. La danza de toritos cakchiquel en Guatemala. El caso de Mixco*. Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1989. 178p.
- GARCÍA SÁIZ, Concepción, “El coleccionismo de arte colonial mexicano en España” en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 2*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 1994; pp. 301-306.
- _____, “El desarrollo artístico de la pintura de castas” en *The new World orders, casta painting and colonial Latin America*. New York, America Society Art Gallery, 1996; pp. 119- 123.
- _____, *Las castas mexicanas, un género pictórico americano*. Milán, Olivetti, 1990. 253 pp. Ilus.
- GARIBAY KINTANA, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, traducción del latín y notas de Joaquín García Pimentel. México, Porrúa, 1987, 2 vol.

- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, estudio preliminar y trad. de Francisca Perujo, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002. [200 p.] (Nueva Biblioteca Mexicana, 29).
- GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*. México, Siglo XXI, 2003. 531p.
- GONZALBO AISPURO, Pilar, *Familia y orden colonial*. México, El Colegio de México, 1998. 316p.
- GUTIERREZ HACES, Juana, *et.al. Cristóbal de Villalpando*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estética, CONACULTA, Banamex, 1997. 448p.
- HERNÁNDEZ, Francisco, *Antigüedades de la Nueva España*. México, Editorial Pedro Robledo, 1945. 363p.
- HERNÁNDEZ PALOMO, José de Jesús. *La renta del pulque en Nueva España. 1663-1810*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1979. 503 pp.
- ISRAEL, Jonathan I., *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. 1ª ed. México, Fondo de cultura Económica, 1999. 309p. (Serie de obras de historia).
- KATZEW, Ilona, *La pintura de castas representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid, TURNER, 2004. 239 p.
- LACADENA GARCÍA-GALLO, Alfonso, “Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua”, para ser publicado en *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el estudio de la literatura maya yucateca*. Editado por A. Gunsenheimer, Ts. Okoshi Harada y J. F. Chuchiak. Bonn, BAS, s/f (Estudios Mesoamericanistas de la Universidad de Bonn).
- LA DANZA EN MÉXICO, visiones de cinco siglos*, dirigida por Maya Ramos y Patricia Cardona. México, CONACULTA, 2002. 2v.
- LANDD, Doris M. “La nobleza novohispana” *Artes de México*. Núm. 12, nueva época, verano de 1991; pp. 36-45.
- LAVÍN, LIDIA y Gisela Balassa, “El siglo del barroco novohispano”, en *Museo del traje mexicano*, Clío, Vol. III, México, 2001; pp. 153-240.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. 2ª. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Seminario de Cultura Náhuatl, 1992. 173p. (Serie Cultura Náhuatl, Fuentes 1).
- LEONARD Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. 331p. (Colección Popular, 129).

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 3ª. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989-b (Serie Antropológica, 39). 2 vols.
- _____, *Hombre-Dios, Religión y política en el mundo náhuatl*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.209 p.
- LÓPEZ VELARDE ESTRADA, Mónica “Las cuatro partes del mundo” en *El viento detenido*. México, TELMEX y Museo Soumaya, 2000; pp. 177- 192.
- LOS PALACIOS de la Nueva España, sus tesoros interiores*. Monterrey, Museo de Monterrey y Museo Franz Mayer, 1990.129 pp. Ilus.
- LOS SIGLOS DE ORO en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid, Museo de América, 1999. 441p.
- MARTÍ, Samuel, “Música colonial profana”. Cuadernos americanos, núm.1, enero-febrero de 1975: 99-109.
- MARTÍNEZ DEL RIO DE REDO, María Josefa, “Dos biombos con tema profano”, en *Juan Correa su vida y su obra*, T. IV, *Repertorio pictórico*, segunda parte. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994 a; pp.453-490.
- _____, “Iconología humanista en un biombo del siglo XVII” en *Iconología y sociedad arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. pp. 125-138, (Estudios de Arte y Estéticas, 26)
- _____. “permanencias y ausencias de obispos y virreyes e indios” en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 2*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 1994 b, pp. 2-43.
- MENDIETA, Fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*. México, Ediciones Chávez Hayhoe, 1945. 4 v.
- MILLER, Mary E. y Kart A. TAUBE, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. 1a. ed. en rústica. Londres, Thames and Hudson, 1997. 216 pp.
- MOLINA, fray Alonso de, *Confesionario mayor*, México, UNAM, 1972. 125 p. (ed. facsimilar de la de 1569).
- _____, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México, Editorial Porrúa, 1992.
- MURIEL, Josefina “La transmisión cultural en la familia criolla novohispana”, en *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX*, coordinación Pilar Gonzalbo Aispuro. México,

Colegio de México, 1991; pp. 109-122 (Seminario de Historia de la familia, Centro de Estudios Históricos),

MUSEO DE AMÉRICA, [guía de]. Madrid, Ministerio de cultura, 1994. 126 pp.

NOGUEZ, Xavier, “Tira de la peregrinación, la migración mexicana”, en *Arqueología mexicana*, Vol. XIV, núm. 81, septiembre- octubre, 2006, p.48-53.

OBRAS MAESTRAS DEL ARTE Colonial, exposición homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990). México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 1990. 159p.

OBRAS MAESTRAS DE LA GRAFICA europea, colección albertina de grabado. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. 494 p.

PARTIDAS, Armando. *Teatro mexicano, historia y dramatización. Teatro de evangelización, II*. México, CONACULTA, 1992. 160 pp.

PAYNO, Manuel. *Memoria sobre el maguey mexicano y sus diversos productos*. México, Imprenta de A. Boix, 1864. 132 pp.

PÉREZ DE RIBAS, Andrés, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gente la más bárbaras, y fieras del nuevo orbe*, (Facsimil de la edición de Madrid, 1645), introducción, notas y apéndices de Ignacio Guzmán Betancurt. México, Siglo XXI, DIFOCUR, 1992, 814 p. (Los once ríos).

PÉREZ, Manuel, Fraile del orden de N.P.S Augustin, *Farol indiano, y guía de curas de indios: summa de los cinco sacramentos que administran los ministros evangélicos en esta América: con todos los casos morales que suceden entre indios: deducidos de los más clásicos autores, y amoldados a las costumbres y privilegios de los naturales*. México, Imprenta de Francisco de Rivera Calderón, de la calle de San Agustín, 1713.

PINEDA SANTILLAN, Juan, “Byobu”, en *El viento detenido, mitología e historia en el arte del biombo*. México, Museo Soomaya, 2000; pp. 247-252.

PIÑA CHAN, Román. *Games and Sport in Old México*. Trad. del alemán al inglés por Joan Becker. Alemania, Ed. Leipzig, 1969.72 pp.

PORTÚS PÉREZ, Javier, *La antigua procesión de Corpus Christi en la villa de Madrid*, Comunidad de Madrid, 1993.

RABINAL ACHÍ, un drama dinástico maya del siglo XV, Edición facsimilar del Manuscrito Pérez, introducción, transcrito, traducido del K'iche' y comentado por Alain Breton. México-Guatemala, Centro Francés de Estudios Mexicanos y centroamericanos, 1999. 417 p.

RAMOS SMITH, Maya, *La danza colonial en México*. La Habana, Casa de las Américas, 1979. 236 p.

RÉMI, Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1992.

RIEFF ANAWALT, Patricia, *Indian Clothing Before Cortés*. Norman, University of Oklahoma Press, 1981. 232 p.

RIVERA, Nayar, *En la casa de la sal, monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco*. México, Gobierno del Distrito Federal: Delegación Iztacalco, 2002. 144 p.

ROBLES Antonio de, Robles, *Diario de sucesos notables*, Prologo de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1946. 3 v. (Colección de escritores mexicanos).

ROMERO DE TERREROS, Manuel. *El arte en México durante el virreinato*. México, Porrúa, 1951. 159 p.

_____. *Jardines de la Nueva España*. México, Antigua librería de J. Porrúa, 1943. 31 pp. Ilus.

RUSSO, Alexandra, "Lenguaje de sus figuras y su entendimiento, preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XX*, Núm. 73, otoño de 1998. México, UNAM, IIE, 1998, pp. 187-192.

SANDOVAL VILLEGAS, MARTHA, "El estornudo del rapé, una práctica de estatus en la Nueva España" (Artículo en preparación).

_____, César Manrique, Isabel del Río y Gabriela Anaya, "Guadalupe: púlpito de los campos y cátedra de los valles. Las figuras emblemáticas en los sermones de la confirmación del Patronato", en *Memoria del V Coloquio de emblemática Filipino*

Piccinelli. Zamora, El Colegio de Michoacán e Instituto de Investigaciones Estéticas (En prensa).

SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Anotaciones de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1989. 1093 pp.

SCHÁVELSON, Daniel “El juego del volador en Zempoala, Hidalgo”, en *Material de lectura* UNAM: Departamento de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural. (Las Artes en México, 10).

SIGAUT, Nelly, “Catalogo razonado”, en *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*. México, Museo Nacional de Arte, Banco Nacional de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

_____, “Corpus Christi: la construcción de la ciudad simbólica”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas de cabildo del III simposio Internacional de emblematología hispánica. Edición de Víctor Mínguez. Castelló de la Plana, Universitat Jaume, BANCAIXA, 2000; pp. 27-57.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Relaciones históricas*. Selección, prologo y notas Manuel Romero de Terreros. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 1992. (Biblioteca del estudiante universitario, 13). 163 pp.

SIMÉON, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1992. 784 pp.

SOUSTELLE, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. 284 pp. (Colección de obras de antropología).

STRESSER-PÉAN, Guy, “El volador, Datos históricos y simbolismo de la danza”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIII, Núm. 75, septiembre-octubre de 2005, pp. 20-27.

_____, *The sun-god and Christ. Christianization of the indians of Mexico* (en prensa). Traducción de la versión francesa: *Le soleil-dieu et le Christ. La christianisation des indiens du Mexique, vue de la sierra de Puebla*. París, L' Harmattan, 2005.

SUÁREZ, Cruz “Las danzas indígenas de Puebla” en *Cinco siglos de investigación sobre la danza indígena*, coordinador Julio Herrera. México, Instituto Nacional Indigenista y pueblos indígenas, políticas públicas y reforma institucional, 2002. 303 p.

TEATRO INDÍGENA prehispánico (Rabinal Achí), Pról. de Francisco Monterde. México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1995. 114 p. (Biblioteca del estudiante, 71).

THOMPSON, J. Eric S., *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*. Norman, University of Oklahoma Press, 1960. 346 pp.

_____, *Historia y religión de los mayas*. 10ª. ed. en español. México, Siglo XXI Editores, 1997. 488 pp.

TOVAR Y DE TERESA, Guillermo de, *Repertorio de artistas en México. artes plásticas y decorativas*. Prólogo de Octavio Paz. México, Fundación Cultural Banamex, 1995. 3v. il.

TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía indiana* (1615). México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1975. 7 v.

TUDULA DE LA ORDEN, José. “El arte mexicano en el Museo de América de Madrid”, *Arte de México*. México, año XVIII, núm.149, pp. 44-50.

_____, “El volador mejicano”, *Revista de Indias* del Consejo de Investigación, Año VII, enero- marzo de 1946, Núm. 23, pp. 71-88.

UMBERGER, Emily, “The monarchía Indiana in seventeenth century New Spain”, en *Convergin Cultures, Art and Identity in Spanish America*. Nueva York, H.N. Abrams, 1996; pp. 46- 58.

UNA CASA DEL SIGLO XVIII en México, la casa del conde san Bartolomé de Xala, reseña, selección de documentos y notas de Manuel Romero de Terreros. México, UNAM, 1957, 87p. (Estudios y fuentes del arte en México, 8).

VARGAS LUGO, Elisa, Pedro Ángeles y Jaime Morera, “Festejos en un desposorio de indios” en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, Banamex, UNAM: Instituto de investigaciones Estéticas, 2006, pp. 482-487.

VELÁZQUEZ, Angélica, “pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex y CONACULTA, 1999; 154- 243.

VERY, GEORGE, *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia, 1962.

VETANCURT, Agustín de *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias*, México, Editorial Porrúa, 1982. 370 p.

Fuentes documentales

1. [CARTA DE DOTE de Gertrudis Gallo y Villavicencio otorgada a don. José Gómez de Parada], Archivo General de Notarias de la Ciudad de México, Juan A. de Arroyo, Notaría 19, Vol. 143.
2. *DOCUMENTO VARIOS de 1548-1862*. Fondo franciscano de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.
3. [MEMORIA DE LOS BIENES de Teresa María de Guadalupe Retes y Paz, marquesa de San Jorge], Archivo General de la Nación, *Vinculos y Mayorazgos*, Vol. 170, exp.1, inventarios 2,3,5,6.
4. *BASE DE DATOS de matrimonios indios en la época colonial*. Ramo *Matrimonios*, AGN, siglos XVI-XVIII realizada por Martha Sandoval Villegas.