



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO



## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

### FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

#### POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Norma Angélica Pérez Gasca

El Parián, el baratillo y los bastimentos: riqueza y apogeo económico en la pintura novohispana del siglo XVIII conocida como *Plaza Mayor de la ciudad de México*.

#### RESUMEN

El análisis de la pintura *Plaza Mayor de la ciudad de México* se enfoca en señalar que la vida del mercado tiene un lugar preponderante en la imagen como una forma de representar el apogeo económico y los rasgos locales de la Nueva España por parte de la élite criolla. Mientras la vida comercial se desarrolla, en medio de tal riqueza, la salida del virrey a Catedral después de haber recibido noticias de España, sirve para reafirmar su investidura como representante del monarca.

Noviembre 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **AGRADECIMIENTOS**

**A la Dra. Paula Mues Orts por su paciencia y entrega.**

**A la Dra. Esther Acevedo por sus siempre pertinentes sugerencias y su amabilidad.**

**Al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar por sus meticulosas observaciones y comentarios.**

**A la gratificante compañía de Yolanda, Sergio y Alex.**

**A las diferentes personas que indirectamente me ayudaron y estuvieron presentes, Brígida, Tere y Héctor.**

**A mi hermosa familia.**

**A la fuerza y voluntad divina que hace posible mi existencia.**

## **CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

**De la pintura completa agradezco al Museo Nacional de Historia el haberme proporcionado la imagen y permitirme reproducir los detalles de la misma.**

**De los acercamientos y detalles de la pintura, César Alanís Merchand.**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
Contexto y circunstancias .....	2
<i>La Plaza Mayor de la ciudad de México</i> , entre planos, vistas y alzados.....	11
Visita de un virrey a Catedral: entre el protocolo y el comercio .....	20
El Portal, el Parián y los Baratillos: una multitud de personajes.....	32
Algunos juntos y otros revueltos: los bastimentos y el ambulante.....	50
Conclusiones.....	70
Notas.....	74
Índice de imágenes.....	89
Bibliografía.....	92
Anexo 1 Cuadro cronográfico .....	99
Anexo 2 Imágenes .....	102

## INTRODUCCIÓN

El objetivo general de este trabajo es interpretar la pintura *Plaza Mayor de la ciudad de México*, lienzo anónimo de 2.12 x 2.66 m. de ca. 1766, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Historia, a través de las características propias de la obra, de su posible patrocinio artístico e intenciones del pintor, privilegiando las relaciones sociales y comerciales en los mercados del Parián, el Baratillo y los bastimentos, elementos destacados por el autor de la pieza, tomando en cuenta el entorno político y cultural en el momento de su realización. La hipótesis central se basa en el hecho de que la pintura es una vista comunicétrica realizada para mostrar, de manera prioritaria, la bonanza económica de los mercados en conjunto con la diversidad social y racial de la Nueva España, ante los ojos del extranjero. Se considera así porque la obra fue traída desde Inglaterra, pero también existe la posibilidad de que desde su origen, ésta haya sido creada para uso local.<sup>1</sup>

Comenzaré abordando los antecedentes y las circunstancias que rodearon la creación de la pintura; posteriormente la relación que guarda la *Plaza Mayor* con el género de vistas urbanas. La interpretación de la pintura se estructura a partir de los siguientes subtemas: *Visita de un virrey a Catedral*, *El Portal de Mercaderes*, *el Parián y los baratillos* y, por último, *Los bastimentos y el ambulante*.<sup>2</sup>

La propuesta de Michael Baxandall sobre el análisis de obras de arte servirá para hablar de la importancia de interpretar cuadros a partir de un contexto intencional. Baxandall señala que los elementos poderosos de la descripción hacen referencia más al efecto que tiene sobre nosotros y ésta, “funciona demostrativamente –destacando el interés- y ostensiblemente, tomando su significado de una referencia recíproca, un ir y venir entre sí misma y lo particular que hace posible aquilatar”.<sup>3</sup> De esta manera, la precisión de una descripción como parte de la explicación depende, primero, de un reconocimiento del

efecto que produce en nuestro pensamiento, es decir, de lo que la obra muestra con mayor fuerza y sería el objeto de interés de la misma y, en segundo lugar, de la relación con las circunstancias, con las intenciones y las condiciones que el pintor tuvo para realizarla. En este sentido el autor propone en términos más concretos que “[...] cuando hablamos de cuadros no estamos narrando acontecimientos mentales, sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias, sobre la base de que su autor actuó intencionalmente [...]”.<sup>4</sup>

Se retomarán también los planteamientos de Robert Darnton para abordar la descripción y la explicación de la obra como un texto a descifrar, pues dicha lectura es posible acerca de un ritual, de una ciudad, de un cuento popular o texto filosófico, para buscar tanto el significado propio como el atribuido por el entorno cultural. Propone un ir y venir entre el texto y el contexto de la obra para así comprender el sentido de las cosas y la dimensión social que las sustenta.<sup>5</sup> Por último, se consideran las definiciones de *civitas* y *urbs* relacionadas con las vistas comunicébricas y corográficas, respectivamente, planteadas por Richard L. Kagan pues a partir de las características que cada tipo comporta, se pueden establecer de algún modo las diferentes condiciones e intenciones de la obra.<sup>6</sup>

### **Contexto y circunstancias**

Abordar un estudio sobre la pintura la *Plaza Mayor de la ciudad de México* (fig.1) desde la perspectiva de la historia del arte implica considerar el contexto en el momento de su realización, pero también la variedad de usos y áreas temáticas en las que ha sido inscrita como parte de múltiples discursos que, a través del tiempo, han marcado la vida de la obra. Es importante precisar que respecto a la autoría de la misma, la información existente es inconsistente, pues a través de las fuentes no se proporcionan datos concretos y fechas que

podieran ubicar con seguridad la identidad del pintor. De esta manera sería más preciso considerar la obra como anónima para los propósitos del presente trabajo.<sup>7</sup>

De esta manera tomar en cuenta el origen de la pintura incluye un análisis enfocado en las condiciones de su producción, en el posible comitente y en sus características pictóricas mientras que, el estudio sobre la vida de la pieza permite comprenderla a partir de los múltiples significados que le son y han sido atribuidos históricamente. A continuación se abordará brevemente este último criterio, su segunda historicidad: se trata de un óleo adquirido en Londres durante el porfiriato por un coleccionista mexicano quien lo vendió a Ramón Alcázar. Llegó a ser expuesto en el Hotel Ritz cuando perteneció a la colección Corcuera y se integró, posteriormente, a la colección del Museo Nacional de Historia. De estar ubicado en la sala IV, sección denominada “Orbe Urbano” en el Museo, y ser referido con el mismo título (*Plaza Mayor de la ciudad de México*), donde convivía con la pintura *Puesto de mercado*, (fig. 2) ha sido trasladada, recientemente, a la sala II, dentro del marco de la exposición temporal *Amanecer de una Nación: de Nueva España a México, 1765-1863*.<sup>8</sup> Aquí convive con los retratos de algunos personajes como el rey *Carlos III*, el visitador *José de Gálvez* y, además, con el plano realizado por el gremio de arquitectos para mostrar los límites de la ciudad de México hacia el año de 1737. (figs. 3-5) La explicación de la cédula ha cambiado dentro del contexto temático de la nueva sala pues la pieza se consideró, en un principio, representativa del auge comercial de la sociedad novohispana y ahora se destaca más bien la presencia del virrey y su visita a Catedral.<sup>9</sup> La exposición estuvo abierta hasta enero de 2012, posiblemente, la pintura deberá regresar a su lugar pero, si el título asignado a la obra permite ubicarla en ambos discursos, cabría entonces preguntar ¿Qué pasará con la vista de la *Plaza Mayor*, en qué otros discursos e interpretaciones podrá ser incorporada? ¿Regresará a la sala IV con la misma cédula o

habrá un nuevo reordenamiento en el Museo que la inscribirá con alguna nueva temática? La respuesta a dichos cuestionamientos tendrá que considerar que la obra se encuentra abierta y sujeta a las interpretaciones que cada momento histórico le imponga, de ahí la importancia de preguntarse no sólo por el posible destino de la vida de la pieza, sino también de las interpretaciones y significados que constantemente servirán para completar y explicar los múltiples discursos en que se encuentre inmersa.

Sin duda alguna las diferentes temáticas en las que ha sido enmarcada la obra dentro del Museo sugieren dos discursos que forman parte de su composición pictórica “Este tipo de material visual puede tener una existencia autónoma; podemos disfrutar apreciándolo en sí mismo, al margen de cualquier información sobre su contexto, aunque por supuesto los espectadores de distintos periodos de tiempo o culturas pueden ver el mismo objeto en diferentes formas”<sup>10</sup> y transformar la visión que de ellas se tenga. Las interpretaciones se configuran de acuerdo a la cultura, al conocimiento y al tiempo que cada momento histórico comporte.

El tratamiento de la vida de la obra en el Museo ha permitido comprenderla de un modo muy general, basado en la relación que ésta guarda con la historia, pero no así a partir de la información pictórica que puede proporcionar por sí misma, como ente autónomo. Desde esta perspectiva convendría interpretarla a partir de su propio contexto y de las intenciones que el pintor y el posible comitente tuvieron para realizarla. Tal y como Baxandall propone

La intención que me interesa [...] Se trata más bien en primer lugar de una condición general de la acción humana racional que yo propongo cuando organizo mis hechos circunstanciales o me muevo por el triángulo de la reconstrucción. Esto puede ser, sin duda, definido como «intencionalidad». Suponemos un propósito —o intención o «el hecho de tener intención»— en el actor histórico, pero

más aún en los objetos históricos por sí mismos. La intencionalidad, en este sentido, es considerada una característica de ambos. Intención es esa faceta de las cosas de inclinarse hacia el futuro [...] No es entonces un estado mental reconstruido, sino una relación entre el objeto y sus circunstancias.<sup>11</sup>

De esta manera, la pintura de la *La Plaza Mayor de la ciudad de México*, se convierte en objeto histórico sujeto a estudio por sí mismo, al igual que las circunstancias alrededor de la misma y los rasgos que de ésta se desprenden, para comprenderla a partir de su propia intencionalidad, más allá de los diferentes discursos en que pudiera estar inmersa.

En este sentido las circunstancias de la obra tienen que ver con el momento en que el conocimiento de las exploraciones realizadas en América se daba a conocer con mayor apertura. La plaza representa el corazón de la capital de uno de los virreinos más importantes de América, por lo tanto, se inscribe dentro de dicho contexto en el que era preponderante resaltar los rasgos que enaltecieran a la Nueva España. Desde el siglo XVII las vistas urbanas novohispanas se gestaron como un género independiente, cuyas características variaban pero, en términos generales, se utilizaban para fines propagandísticos, religiosos, estratégicos, editoriales, simbólicos o financieros, incluso para proporcionar placer. En este sentido la realización de vistas proliferó como una forma de trazar y reconfigurar el paisaje urbano que con el tiempo se iba modificando.<sup>12</sup> *La forma y levantado de la ciudad*, realizada por Juan Gómez de Trasmonte, es un ejemplo de cómo los planos también formaron parte en el proceso de identificación de las ciudades.<sup>13</sup> (figs.6-7) *La Vista de la Plaza mayor* de Cristóbal de Villalpando es otro ejemplo que muestra un panorama, “a vista de pájaro”, de poniente a oriente de la Plaza.<sup>14</sup> (fig. 8)

A pesar del conocimiento que se tenía sobre la Nueva España, para el siglo XVIII, seguían vigentes los planos y vistas realizados durante la conquista, que mostraban la inalterada imagen de la capital novohispana. (fig.9) Los extranjeros apenas tenían modo de

ver cómo era el aspecto de la nueva ciudad que los españoles habían construido sobre las ruinas de Tenochtitlan<sup>15</sup>. Como medida estratégica de dominio y de protección por las incursiones llevadas a cabo en Acapulco y otros puertos del Pacífico de los corsarios holandeses, Felipe IV (1621-1665) decidió mantener en secreto la imagen de sus colonias y prohibió la publicación de planos, mapas y plantas fundacionales. Con el rey Felipe V (1700-1746) de España las expediciones se abrieron paso y el secretismo, como política de protección, se rompería con la publicación de diferentes relaciones que trataban sobre las expediciones en América.<sup>16</sup>

El interés por la historia natural proliferó a tal grado que se fundaron gabinetes de historia natural en España y la Nueva España. Por ejemplo, durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), se creó la Casa de Geografía y Gabinete de Historia Natural en 1752, en una residencia en Madrid bajo el mandato de Antonio de Ulloa hasta la dimisión de su cargo en 1755. Los gabinetes reunían colecciones sobre los tres reinos naturales —animal, mineral y vegetal—, curiosidades y antigüedades que podían ser desde objetos, retratos e imágenes sobre el aspecto de las ciudades, por lo que las vistas podían servir como referente visual en las exhibiciones. Del mismo modo, clérigos, comerciantes y funcionarios reales amasaron colecciones como prueba de su interés por los avances científicos y económicos. En este sentido las vistas servían para establecer los rasgos y las características de las ciudades que resultaban significativas por la riqueza natural y económica que podía ser explotada, así como para establecer rutas comerciales.<sup>17</sup> En la Nueva España también se crearon gabinetes de historia natural, principalmente por funcionarios allegados a círculos relacionados con naturalistas españoles con quienes efectuaban intercambios de conocimientos y de objetos, entre los que se podían incluir,

vistas y todo tipo de imágenes que comenzaban a adquirir un valor especial dentro del mercado de las “curiosidades” que promovía el gusto por lo exótico.<sup>18</sup>

Con la idea de fomentar y publicar el conocimiento de la vida de las ciudades y villas de Hispanoamérica, Carlos III (1759-1788) ordenó la observación y el registro pictórico, con lujo de detalles, de las zonas de América bajo dominio español, por lo que promovió la elaboración de una serie de *Relaciones topográficas*.<sup>19</sup>

Por otro lado, posiblemente, los biombos también formaron parte de las circunstancias de la obra en el momento de su realización. Como parte de los objetos domésticos, desde el siglo XVII, se convirtieron en espacios de representación de vistas urbanas, de alegorías y acontecimientos históricos, como la conquista de América, las fiestas y celebraciones populares. Portador de imágenes, el biombo se convirtió en el medio ideal para mostrar las costumbres y el aspecto más o menos aproximado que tenían las ciudades en lugares lejanos, poco explorados, y que despertaban cierta curiosidad. Podría parecer contradictorio el hecho de que a pesar de que existieran políticas que prohibían la proliferación de vistas, planos, mapas y cartas de navegación de las colonias españolas, durante el reinado de Felipe IV, los biombos pudieran representar vistas de ciudades como parte de los ajuares domésticos de las familias adineradas. Este hecho podría darse porque al ser estos objetos de carácter suntuario, el mismo hecho de la prohibición, hacía más atractivo el tipo de representación, lo cual significaba que sólo personas con ciertos privilegios podían poseerlos. Se trataba de demostrar el poder de la nueva élite surgida de manera heterogénea en el virreinato. Por ejemplo, el plano que muestra en un lado *La muy Noble y Leal Ciudad de México* y por el otro *Conquista de México* en un Biombo de 1690-1692 de la colección del museo Franz Mayer, resuelve un proceso histórico sintetizado en

ambas hojas del biombo, es decir, la conquista y la civilización lograda posteriormente.<sup>20</sup>  
(fig.10)

Paralelamente a la elaboración de vistas como la *Plaza Mayor*, ya en el siglo XVIII, proliferaron las pinturas de castas como un modo de jerarquizar la gran variedad social y legitimar una serie de ideas sobre la vida en Nueva España. Las series realizadas correspondían al empleo de nombres que distinguían el fenotipo de los individuos, aludían al color de su piel y rasgos culturales identificados con ciertas etnias. Para el siglo XVIII, los límites se desdibujaron y la raza por sí misma dejó de ser un indicio confiable de la posición social de los individuos, incluso, muchas denominaciones nuevas se acuñaron por el mismo sistema de castas más que por los españoles. La combinación de factores económicos, sociales culturales y raciales que servían para identificar a un individuo se resume óptimamente en el concepto de *calidad*. Según Robert McCaa, la calidad alude a términos raciales como indio, mestizo, español, pero en muchos casos era la impresión global que reflejaba la reputación de un individuo en general. Su ocupación, color y riqueza incidían sobre su calidad, en la misma medida que su limpieza de sangre, honor, integridad y lugar de procedencia.<sup>21</sup> Las series realizadas con sus variaciones, desde 1711 hasta 1790, aproximadamente, marcan un periodo en que la sociedad y los intereses políticos configuraban la imagen de una sociedad que más que mostrar la realidad, articulaba valores relacionados con la identidad, el exotismo, la jerarquía, el dominio racial y social, un orden aparente que impulsaba y difundía el conocimiento del otro a través de las imágenes. (fig. 11)

Los diferentes momentos que se entretienen alrededor de la obra que ahora nos ocupa pueden referirse a condiciones intrínsecas, tales como sus aspectos formales y temáticos y a condiciones extrínsecas, como las situaciones del contexto social y cultural que a través del

tiempo ha vivido. Ambas condiciones influyen el propósito específico para la cual fue creada, mientras que actualmente el Museo pretende mostrar una visión general de las condiciones de la Nueva España a partir de la organización de poderes y la sociedad en la Plaza Mayor en un periodo de transición política y social, es probable que, en un sentido similar, la pintura haya sido creada en su momento para ser una de las vistas urbanas que mostrara los rasgos de la plaza de una ciudad en apogeo económico, con una organización de poderes y armónicamente estratificada para cambiar la errónea imagen que se tenía de Nueva España pero, sobre todo, por el “retraso” con que era señalada España, por las otras naciones europeas.<sup>22</sup>

El papel que desempeñó en su momento la pintura como vista urbana sigue presente en nuestros días, aunque enmarcada en discursos que emigran de un significado a otro a través del tiempo. El género de vistas urbanas representa un mundo de conocimiento que se abre ante la mirada del otro, que trasciende el tiempo y el espacio, pues concentran la esencia del lugar, tanto por el carácter humano como por los edificios y las características físicas que las conforman. Se convierten en la clave para comprender la forma en que un pueblo manifiesta los valores morales que se pensaban daban a la ciudad un valor único.

Para ubicar, dentro de este panorama, el posible periodo de realización de la pintura *Plaza Mayor de la ciudad de México*, se establecen a continuación las relaciones entre elementos compositivos que conforman monumentos y lugares en la pintura, así como las fechas en que se realizaron, pues sirven como parámetros para compararla con obras anteriores, por ejemplo, con la vista nocturna *Celebración de Nochebuena en México* fechada en 1720, de Arellano.<sup>23</sup> (fig. 12) Entre algunos elementos compositivos que comparten ambas vistas son la presencia de la cruz de Mañozca (1648- ca.1803) y el Parián (1703-1843) (figs. 13-14 ) Mientras que la columna de Fernando VI (1747-1790), el puente

de la acequia real (1753- ca.1790), la barda perimetral de la catedral (su construcción tuvo que haber sido posterior a 1720), los puestos de San José (1757- ca.1794) y la pila de agua (1713-1791), sólo se aprecian en *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México*. (fig.15) De esta manera, se puede ubicar la pintura entre el reinado de Fernando VI (1746-1759) y de Carlos III (1759-1788), hasta 1790 en que la plaza es transformada bajo el mandato del virrey Juan Vicente Güemes Pacheco y Padilla, segundo conde de Revillagigedo.<sup>24</sup> La vista realizada por Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista mayor de México con el Real Palacio y la Catedral con su sagrario*, de 1772, además de ser posterior, muestra un panorama diferente, no sólo por tratarse de una vista urbana más parecida a una *veduta* italiana, sino porque se enfoca en el paisaje y los edificios más que en el aspecto humano, de hecho, la plaza se encuentra despejada del mercado. En este sentido se muestra un orden social idealizado y presenta la columna de Fernando VI con las medidas y escala un poco más reales que supondrían el diseño original, pero carece del colorido con que fue tratada por el pintor de la *Plaza Mayor de la ciudad de México*.<sup>25</sup> (figs. 16-17)

A partir de los ejemplos mencionados se pueden establecer los tipos de vistas según la propuesta de Richard L. Kagan. Las corográficas, que toman su nombre de corografía o estudio de los lugares, en las que se hace hincapié en la descripción general del lugar para representar la ciudad como entidad arquitectónica o *urbs*; y las comunicéncricas, que aluden a la situación de los componentes físicos de la ciudad pero sin pretender hacer una descripción exacta y fiel de ésta; tienen que ver con la *civitas* pues su valor se concentra en la idea de ciudad como comunidad con un carácter especial y distintivo, con sus recuerdos y tradiciones que la hacen diferentes a otras.<sup>26</sup> En gran medida, las características de cada una se definen a partir de las intenciones que propiciaron su creación.

### **La Plaza Mayor de la ciudad de México entre, planos, vistas y alzados**

Si bien los ejemplos mencionados muestran de manera general las diferencias entre las vistas corográficas y comunicentricas, será pertinente hacer referencia a ellas a partir de las intenciones con que fueron realizadas a través de algunos ejemplos que ayudarán al estudio y comprensión de la vista que aquí se analiza. Baxandall propone que “La consideración sobre la intención no es recuento de lo que sucedió en la mente del pintor, sino una reflexión analítica sobre sus fines y medios, como inferimos entonces de la relación del objeto con las circunstancias identificables”.<sup>27</sup>

Las vistas urbanas pueden referirse a una determinada organización espacial que responde a las intenciones programadas por los comitentes de acuerdo a necesidades específicas aunque, en el caso de la *Plaza Mayor*, la organización pictórica sugiere que su realización tiene que ver con la idea de representar un espacio propio. Los mapas, planos, vistas y alzados se comenzaron a difundir (a partir de *ca.* 1700) en la Nueva España ya sea como una forma de organizar el entorno urbano, la fisonomía y los rasgos locales de las ciudades y así, afianzar un sentido de identidad y orgullo por lo propio, por simple admiración y placer, para mostrar la abundancia económica, el orden de las colonias y, para ubicar y controlar las fuentes de riqueza.

Las intenciones que propongo para el análisis de la Plaza Mayor coinciden con la idea de proyectar un sentido de identidad y orgullo por lo propio, al mismo tiempo que esto se convierte en un factor que permite mostrar al exterior una imagen de orden desde el muy particular punto de vista de las personas que conviven y conocen un lugar que es común y en el que llevan a cabo las relaciones comerciales.

El motivo de las vistas puede variar, trátase de una plaza, de una ciudad en su conjunto o de un entorno natural. Lo que marca la diferencia entre las *vedutas*, los alzados,

los planos y los mapas, es la forma en que se describen los rasgos y las características del lugar así como la finalidad que se persigue para su elaboración, incluso, se pueden combinar en una sola representación.<sup>28</sup> Las descripciones de cada tipo de representación pueden ayudar a establecer el género al que pertenecen ya sea como vista corográfica o comunicéptica; a continuación citaré algunos ejemplos.

Un primer ejemplo que quisiera ofrecer para comprender los rasgos de una vista corográfica en la que se combinan elementos, elaborada desde un ángulo de 60°, con el alzado y las fachadas de los edificios, es la realizada por Juan Gómez de Trasmonte —mencionada con anterioridad en las figuras 6 y 7—, en la que se delimita la ciudad, se identifican los edificios, las calles y la acequia. Si bien este plano corresponde a 1628, sirve para establecer las diferentes formas de representar la ciudad en combinación con su entorno natural. La intención para realizarlo tenía que ver con convencer a la Corona española de que la Ciudad de México era digna de rescatarse con costosas obras hidráulicas.

El plano elaborado, en 1737, por Pedro Arrieta y el gremio de arquitectos que muestra la traza de la ciudad de poniente a oriente es otro ejemplo de vista corográfica que representa el contorno exterior de la ciudad, el volumen de los edificios, las fachadas y el trazado de las calles. El objetivo del plano era que los maestros del gremio de arquitectura definieran los límites citadinos y acordaran los valores de los terrenos, según sus posibilidades de uso comercial las comodidades que presentaban, para aplicar un sólo criterio de avalúos.<sup>29</sup> (fig. 18)

También se pueden mencionar los planos que Francisco Cajjigal de la Vega —virrey de la Nueva España que sucedió a Agustín Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, después de su muerte— mandó realizar de la Plaza Mayor en 1760. Ambos planos se

realizaron —aproximadamente desde un ángulo de 45° de poniente a oriente — y muestran el volumen de los edificios, el trazado de las calles y detalles de las fachadas; en uno de ellos aparecen esquematizados algunos personajes, animales, y puestos del mercado del baratillo, para representar el desorden que imperaba. Ambos sirvieron para establecer el lugar físicamente, y ubicar tanto los edificios más representativos, como las calles, la acequia y el mercado en el antes y después de sus pretensiones de mejorar la fisonomía de la plaza para la jura de Carlos III. (figs. 19-22)

Por último se tiene *Vista mayor de México con el Real palacio y la catedral y su sagrario* de 1772 —figura 16 ya mencionada— cuya descripción sirve para mostrar las características arquitectónicas de la plaza, de ahí su carácter corográfico. Los volcanes a lo lejos, el punto de fuga hacia el palacio virreinal y la verticalidad de planos. En este caso el factor humano existe sólo para dar sentido y escala a la escena sin mostrar alguna celebración especial. Se intenta mantener la apariencia de la realidad urbana, evocar los aspectos de la ciudad y mostrarla como entidad física, es decir, dar una idea del marco topográfico.<sup>30</sup>

Siendo así, la fisonomía de una ciudad adquiría valor a partir del orden que reflejaba en sus plazas; éstas se convertían en el paradigma de una localidad pues, a través de la identificación de los poderes representados en sus edificios se cumplía con la idea de hacer *policía*, es decir, orden.<sup>31</sup>

Otro emblema que se utilizaba era la plaza que además simbolizaba el núcleo económico de la ciudad, por desarrollarse allí el mercado como principal actividad mercantil. Es el principal centro ceremonial de la ciudad, lugar de procesiones religiosas y de diversos espectáculos temporales, como las corridas de toros, así como el lugar en que se solía recibirse a los dignatarios que la visitaban, servía como

escuela y teatro en el que se enseñaban los rudimentos de la policía. Además de representar la civilización, manifiesta en la iglesia, el cabildo, la picota y la cárcel, ubicados en la plaza.<sup>32</sup>

El género de vistas servía, pues, para proyectar y proporcionar la mejor imagen de la ciudad. En este caso la Plaza Mayor, al ser el receptáculo de poderes y contener la carga histórica de la comunidad, permeaba ciertos intereses comerciales y políticos. Es así que, algunas vistas se realizaron con objetivos semejantes, como encargos que la corona hacía, o para cubrir necesidades locales por parte de un particular o del ayuntamiento.<sup>33</sup>

[...] la vista comunicétrica, aunque a menudo incorporase determinados elementos cartográficos relacionados con la *descriptio*, por lo general no pretendía ofrecer una representación medida y topográficamente exacta de la ciudad concreta. De hecho la objetividad no era su mayor virtud. Antes bien, primaba la subjetividad, contemplando el mundo, por así decirlo, a través de la lente de la comunidad que se proponía representar. La vista comunicétrica tendía pues, a ser deliberadamente idiosincrática, llena de distorsiones topográficas destinadas a realzar el tamaño y la importancia general de la ciudad.<sup>34</sup>

La plaza, como motivo de representación por parte del pintor, contiene la carga simbólica de la esencia de la Nueva España, ésta se convirtió en motivo común y recurrente en la representación de múltiples vistas y en planos con alzados cuya función sería no sólo el registro, sino también la intención de reorganizar y ordenar el panorama urbano.

*Por la trascendencia histórica del lugar, las vistas comunicétricas se centran en estructuras concretas como las plazas, las catedrales y los monumentos públicos que sirvan de íconos o símbolos del conjunto de la ciudad para definir la identidad comunal de la población local [...] Tenochtitlan simbolizaba la *urbs* que los conquistadores habían destruido, por lo que los habitantes de las ciudades se situaban entre la frontera simbólica que separaba y protegía a la cristiandad de las fuerzas de la barbarie, en este sentido, las vistas comunicétricas ayudaban a proyectar, simbólicamente, el papel que tenía la ciudad como guardiana de la civilización, eran símbolo de *policía*.<sup>35</sup>*

Un primer ejemplo de vista comunicétrica puede ser la mencionada en la figura 12, *Celebridad de Nochebuena en México*, representación nocturna a vista de pájaro. Si bien la celebración es de carácter religioso, la vista representa a la comunidad en medio de la verbena y la convivencia de la sociedad novohispana en las vísperas de la Nochebuena.<sup>36</sup>

En cuanto a la *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México*, igualmente, se caracteriza por ser de tipo comunicétrico. Pero antes de ahondar más en el análisis de la obra será pertinente tratar sobre las condiciones del pintor que en general la realizó pues es importante comprender que uno de los rasgos distintivos de las vistas comunicétricas es que se dan como resultado de conocer la ciudad, pero sobretodo de vivirla y de estar inmerso en un contexto cultural específico del cual formó parte el autor de la obra.<sup>37</sup> A mediados del siglo XVII un grupo de pintores y grabadores, conscientes del proceso creativo que conllevaba la obra artística y del trabajo intelectual que ésta requería, pensaba transformar conceptualmente la labor pictórica, vista como un arte liberal a partir de la formación de una academia cuyo propósito era formar artistas de acuerdo a un sistema de enseñanza que quedara fuera de los lineamientos gremiales.<sup>38</sup> Sin embargo por el momento sería difícil precisar cuántas academias pictóricas existieron, así como si el pintor de la obra pudo pertenecer a alguna de ellas, por lo pronto, sólo resulta importante señalar una relación entre el cambio de mentalidad en torno a la creación pictórica con el periodo en que la obra es realizada por un pintor, hoy desconocido por nosotros, que se encontraba inmerso en dicho ambiente y posiblemente tenía conocimiento sobre la existencia de los artífices más destacados del momento.<sup>39</sup>

De esta manera, las condiciones del pintor estaban triplemente establecidas, por un lado la pertenencia a un taller le imponía ciertos lineamientos y procesos a seguir, dependiendo del lugar que ocupara dentro de la organización y, por otro lado, las

condiciones materiales, compositivas y temáticas que establecía el comitente.<sup>40</sup> Por último, las ideas que comenzaban a proliferar sobre la importancia de la pintura como un arte liberal y el nuevo papel que adquiriría el pintor en dicho proceso, al menos entre un grupo importante de la capital, en donde es probable que se creara esta pintura pues la Plaza Mayor era el lugar que concentraba el poderío económico, político y social de uno de los virreinos más importantes de España.

Es así que se definen las características de *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México*, ubicada de oriente a poniente desde la azotea del Palacio Virreinal se distinguen, aproximadamente, entre 1151 y 1190 personajes. Los edificios principales que la conforman: el Palacio Virreinal, la Catedral, el portal de mercaderes y las casas de Cabildo, enmarcan el espacio urbano a representar. En este sentido, el objetivo que perseguía el artista era aludir a su existencia para enmarcar el entramado social. Ubicada temporalmente a mitad de siglo, resulta posterior a la vista de Arellano y anterior a la de Morlete Ruiz, es decir, en el justo medio en que “[...] estas y otras vistas comunicéncricas de la ciudad de México tuviesen mejor acogida hacia los años centrales del siglo XVIII, casi en el preciso momento en que el cabildo municipal empezó a encargar nuevas plantas pensadas casi literalmente para situar la ciudad de México en el mapa. [...]”.<sup>41</sup>

Las imágenes hasta aquí sugeridas, incluidos el mapa de Tenochtitlan de 1524, los planos y alzados, se centran en la comprensión del contexto en que la vista *Plaza Mayor* fue realizada, además, sirven para sugerir los usos que tenían, las diferencias visuales y las intenciones para las cuales fueron creadas, mientras que unas estaban destinadas para resolver situaciones fiscales y administrativas o para reorganizar el espacio urbano, otras, permitían lograr un acercamiento visual y más íntimo de la convivencia social, de sus rituales, de sus tradiciones, de la vida del lugar. En ningún caso se trata de la copia exacta

de la ciudad, ya sea como ensayos cartográficos o como vistas cívicas, se trataba de mostrar una imagen con un mensaje ideológico específico.<sup>42</sup>

Para la explicación de la obra que aquí compete consideré importante retomar algunos textos como referencia para establecer relaciones y comparaciones que sirvan para complementar y reforzar las observaciones realizadas en la obra pictórica. Entre los autores se encuentra Agustín de Vetancurt, Manuel de San Vicente, Juan de Viera, Francisco Sedano y Manuel Romero de Terreros.<sup>43</sup> Un primer paso sería explicar el sentido y orden que el pintor asignó a la pintura a partir de una correspondencia numérica, lo cual servirá de guía en las subsecuentes explicaciones de la pieza.

En la interpretación de la obra me apego al orden establecido por el pintor en la composición del cuadro, con los edificios más representativos de la ciudad a partir de una organización numérica, de la cual, hasta el momento sólo se identifican del número 2 al 7. Cabe suponer que la obra fue mutilada en la parte inferior en donde se encontraba una cartela explicativa de cada edificio “[...] al pie, o sea inmediatamente debajo de la hilera de almenas del Real Palacio, debe haber existido una leyenda explicativa, que haría referencia a los números que marcan varios puntos de la pintura [...] quizá constarían allí también el nombre del pintor y el año en que fue ejecutado”.<sup>44</sup>

En la parte inferior de la pintura, se ubica el Palacio Virreinal del que sólo se aprecia la azotea “[...] y en la espadaña que remata la portada principal del edificio, aparece la campana de su reloj”.<sup>45</sup> Al extremo derecho se ubica la Catedral, señalada con el número 2, de ésta se puede ubicar parcialmente su fachada, las torres en proceso de construcción, la campana, el reloj, la cruz de Mañozca, la barda perimetral del cementerio y, en una de sus esquinas, la cruz de los tontos —así llamada vulgarmente, ubicada en una esquina cerca del cementerio, ladeada un poco hacia el Portal de Mercaderes, la cual duró hasta 1788—.

Aunque esbozada en su fachada, es el lugar de recepción de la ceremonia religiosa y es depositaria de una carga simbólica muy importante para la época, de ahí que el pintor se ocupara de ubicar, incluso, el campanero para realizar el repique de las campanas. (figs. 23-29)

Por la parte de afuera está la hermosa torre, que mucho más lo fuera si estuviera perfectamente acabada. Tiene once varas de ancho por cada lado, y en el primer cuerpo, que es el único que ha sido construido, se ven cinco campaniles de frente, todos ocupados de esquilas y campanas, tres de ellas de cien quintales cada una [...] Hai un reloj bastante grande que desde mui lejos se perciben sus horas, assi en la muestra como en la campana. Súbesse a esta torre por un caracol tan particular [...] Inmediatamente a la torre está la fábrica nueva del Sagrario, obra magnífica, digna de agregarse a una catedral tan sumptosa como la de México [...] Tiene toda la Cathedral un cementerio es grande y espacioso que cada lado es del tamaño de una plazuela, cercado de un muro de cantería que desde su base hasta arriba está hecho como una celosía, con troneras largas y angostas, coronado todo de almenas y con cinco puertas forradas de hoja de lata [...] Cierra este muro, junto a un pedestal de cantería que forma una peana, la que sube sobre unas gradas quatro varas de alto y tres de ancho, con primorosa corniza, y sobre una especie de florón que forman ocho roleos de la misma cantería, se levanta una Cruz de la misma materia, de tres varas de largo y tendrá de circunferencia, tres quartas de grosor [...] que la dedicó el Ilmo. Mañosca.<sup>46</sup>

El Cabildo o Ayuntamiento con el número tres, con su fachada y seis arcos “[...] el Portal que llaman de la Diputación, que son las casas del Cabildo de esta Ciudad, de una magnífica arquitectura, abalconado todo, en cuiá vivienda vive el Corregidor y están las oficinas de la Sala de Cabildo y otros Oficios. Remata el Portal en cada esquina, con dos torreones que sobresalen por sus almenas”.<sup>47</sup> Y, según Romero de Terreros, “con ‘canales de cañón de plomo’, y coronada su azotea con un escudo de armas y crestería de pináculos ornamentales”.<sup>48</sup> (figs. 30-32)

El portal de mercaderes, al poniente, está señalado con el número 4, fue construido a principios del siglo XVII y reformado en 1754. “Frente a la referida Plaza Maior, está el Portal de Mercaderes, el que confieso ingenuamente, es el más hermoso espectáculo de quantos tiene la Ciudad. Prescindiendo de su material fábrica, arcos y balconería, que lo hacen particularmente vistoso, sus tiendas, puestos, caxones y diversidad de vendimias lo constituyen tan recomendable a la curiosidad [...]”.<sup>49</sup> (figs. 33-34)

El edificio del Parián señalado con los números 5 al 7, que recorren la entrada cercana a los portales y llegan hasta desembocar en el puesto de bastimentos, se abordará más adelante. La numeración termina en el Parián, pero al extremo izquierdo con la acequia y los cajones de San José, se cierra la composición del cuadro. (figs. 35-37) Mientras que, hacia el extremo derecho parece que los personajes entran y salen de la obra, como si el espacio del cuadro se prolongara más allá del marco (figs. 38-42) De esta manera se organiza la pieza a partir de la idea de ser una ciudad cuyos límites se definen arquitectónicamente, aunque sólo de manera sugerida, pero que en su interior involucra todo tipo de relaciones sociales y comerciales definidas por el entorno físico, para mostrar el suntuoso protocolo virreinal en medio de la abundancia de productos y mercancías.

El entorno arquitectónico, trazado con ciertas deficiencias según la perspectiva lineal, la ubicación de los edificios y los personajes que rodean y se involucran en el espacio físico definen, con mayor certeza, el sentido de la pintura como una vista comunicétrica. Por otro lado, las descripciones realizadas a partir de los cronistas sirven como referencia para establecer cuáles fueron los rasgos de la ciudad que tenían mayor significado y que marcaron un común denominador de los aspectos que para la época resultaban de mayor interés y le daban sentido pero, sobre todo, para comparar el tratamiento que el pintor realizó sobre los mismos temas.

Hasta aquí sólo se ha trazado el recorrido de la obra propuesto por el pintor a partir de la numeración en los edificios, lo que ha servido para encontrar un sentido y orden en la pintura, lo mismo que para ubicarla con mayor certeza dentro del género de vistas comunicéncricas. A continuación se tratarán con mayor precisión los temas de la pintura y los aspectos sociales y culturales que conllevan cada motivo.

### **Visita de un virrey a Catedral: entre el protocolo y el comercio**

El recorrido visual de la pintura se puede iniciar con la escena del carruaje del virrey que sale de Palacio rumbo a la Catedral, pues desde el ángulo inferior izquierdo de la composición y entre la multitud de personajes, un camino en diagonal se abre y da paso a la corte virreinal, lo cual hace que la mirada del espectador se dirija hacia este punto que, de algún modo, se encuentra dispuesto en un juego de contrastes entre orden y desorden. Uno de los cometidos del pintor estaba resuelto, es decir, destacar una celebración importante de la Nueva España, la llamada “visita del virrey” a la catedral, después de haber recibido noticias sobre la salud del monarca.<sup>50</sup> El mismo acto representado en la pintura es relatado por San Vicente en su *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana*, en la que explica “Es muy del caso, pues se ha tratado de los Señores Virreyes, denotár en este lugar, para manifestar en parte lo sublime de este honorífico y distinguido Empleo, la grandeza con que se portan, y veneración con que los mira todo el Reyno, como á quienes representan la misma Real Persona, para lo que diré solo una salida en Público, y magestuoso Entierro, quando aquí fallecen, por ser dos Actos de los mas clásicos en que se significa”.<sup>51</sup> Según San Vicente, a través de estos dos actos, la salida en público y el entierro, se reafirmaba la investidura del virrey, lo que de algún modo establece cierta coincidencia con la intención del pintor al representar la salida del virrey en la base del

cuadro. Es así que en esta primera parte de la representación pictórica se retomará el texto de San Vicente como primera referencia, para entablar diferencias y similitudes que puedan explicar el sentido y tratamiento que hizo el pintor.<sup>52</sup>

Llamase salir en Público, quando el Virrey asiste á alguna de las muchas Funciones señaladas, especialmente á la Catedral el dia inmediato después de haver llegado Correo de España, á oír la Missa, que se celebra en Accimiento de gracias por la Real Salud, en cuya ocasion se sacan primero á el frente del Palacio quince Cañones, que durante el Sacrificio hacen tres salvas: luego á el toque de la llamada, sale á el frente sobre las Armas la Tropa de Guardia para hacer los Militares honores [...] <sup>53</sup>

Aunque existen similitudes entre la descripción de San Vicente y la representación pictórica, las diferencias entre ambos lenguajes permiten establecer que el texto no sirve para ilustrar la imagen, pues en ésta, el pintor reduce el número de cañones del protocolo a seis, mientras que en el texto se señalan quince. Por otro lado, la salida de la guardia militar abre el camino para formar la valla humana entre la que el virrey y su corte deben pasar hasta llegar a Catedral. (fig.43-45) Este momento se representa en la obra como algo que casi acaba de suceder, pues mientras los maceros del ayuntamiento

[...] vestidos de Tercio pelo carmesí, y Mazas de Plata de Martillo, *ya han llegado a las puertas de la catedral, los Señores Regidores, Alcaldes Ordinarios, y Corregidor, vestidos con su Uniforme negro, con chupa, y vuelta blanca, ó de Tesú de plata; luego siguen con lucida galas los Principales, y Privilegiados Ministros de los Tribunales, como son Oficiales Reales, Superintendentes de Casa de Moneda y Aduana, Juez de Acordada, y Ministros del Tribunal de quantas; con estos ván los Ministros Togados, como Fiscales, Alcaldes del Crimen y Oidores” [...] seguidos por el virrey.*<sup>54</sup>

El pintor representa dicho momento con la presencia de cuatro carrozas y muestra que las dos primeras, al parecer, han conducido a los Regidores y a los Alcaldes Ordinarios que ya han llegado a la puerta de la Catedral. De los forlones de lujo que vienen detrás se aprecian las figuras de algunos oidores, con su atuendo negro y peluca.<sup>55</sup> (figs. 46-49) Los

dignatarios son representados como corresponde al protocolo, ubicados dentro de las carrozas que se supone tienen cabida para cuatro plazas cada una.<sup>56</sup> (figs. 50-51)

Podría pensarse que el objetivo de la representación era mostrar que se trataba sólo de una salida en público del virrey pues no se muestra el rostro del mismo, pero en realidad es probable que tanto el pintor como los concurrentes al acto reconocieran a los involucrados en la ceremonia. En todo caso el hecho sirve para señalar que era un acto que ocurría y formaba parte de las actividades y sucesos comunes a la Plaza Mayor, de ahí su carácter comunicéxico. Del mismo modo, en la crónica de San Vicente sólo se enumeran los cargos de los personajes que asisten, sin dar mayor detalle sobre nombres específicos, pues sólo se interesó por describir lo que pasaba cuando se llevaban a cabo dichas visitas. La estufa del virrey se encuentra en la parte inferior del cuadro, como si acabara de salir del Palacio, de esta manera la composición de la pintura nos remite primero al virrey (aunque sea el último en salir en la procesión a Catedral) y, a partir de éste, se puede recorrer a través de la valla humana custodiada por la guardia, el recorrido de los demás carruajes en una diagonal que anima la composición y le da movimiento y direccionalidad.

[...] y últimamente, en una soberbia carroza estirada de seis enjaezados Cavallos el Señor Virrey, sentado solo en la testera por ser razón de estado, que nadie puede sentarse á su lado, mas que la Señora su Esposa, y aún essa no en tales lances, sino en casos mas secretos, y dándole la derecha á su Marido; á el Vidrio van regularmente haciendo Corte á su Excelencia el Oydor Decáno, y Corregidor, marchando delante despues de los Tribunales, quatro Dragones á cavallo de Guardia con espada en mano; a los dos estrivos, montados en galanes cavallos el Capitán de Alabarderos, y el Cavallerizo del Virrey, aquel con su Uniforme azul, con chupa, y vuelta encarnada galoneado de plata, y éste con la mejor gala; a pié cercando toda la Carroza los Alabarderos armados de Guardia, y con el mismo orden los Pages, y Lacayos de la Casa con ricas Libreas, descubiertas las cabezas, haciendo alto á este mismo tiempo con profunda reverencia toda la gente, que se halla en la calle, y en la Retaguardia, siguiendo la

Carroza una compañía de los dichos Dragones marchando con Tambor batiente, comboyada de sus correspondientes Oficiales con espada en mano todos, siguiendo últimamente otra gran Carroza vacía, de respecto (sic), guardada de otro Piquete de Dragones, hasta que llegando a apearse todo este Magestuoso Comboy á la Puerta de la Cathedral, es recibido de su Venerable Cabildo, quien despues de saludarlo, lo guía á el destinado lugar de su asistencia.<sup>57</sup>

En la pintura también se representan los seis caballos guiados por dos postillones de librea roja y azul, al frente se encuentran los cuatro dragones que, se supone portan espadas, pero sólo se puede apreciar la del primer dragón de la derecha, lo cual es suficiente para dar a entender que todos la portan, como un recurso pictórico empleado por el pintor para representar la idea de uno por muchos. A los estribos se encuentra el capitán de alabarderos vestido de uniforme azul, con chupa y vuelta encarnada, galoneado de plata, mientras que el caballero del virrey, de casaca de terciopelo rojo, con bordados dorados, está ubicado justamente atrás, al extremo izquierdo de la estufa del virrey.<sup>58</sup> “[...] el Uniforme de toda ella (sic) es del más rico paño azul con chupa, y vuelta encarnada, como el de Guardias Españolas de la Persona Real, galoneado todo de plata el de los Oficiales, y con alamares anchos la casaca y galones igualmente finos de plata la chupa de los Soldados”.<sup>59</sup> Los demás alabarderos de guardia más que cercar la carroza, se ubican al extremo derecho para ser identificados, lo mismo que los lacayos y los pajes de la casa que portan sus libreas y cabezas descubiertas.<sup>60</sup> (figs. 52-55)

En la retaguardia, en la composición pictórica, aparece la compañía de dragones con sus correspondientes oficiales que avanza precedida de un trompetero de la guardia que entona los toques de ordenanza. La carroza de respeto guardada de otro grupo de dragones ya no aparece en el cuadro y los que marcharían al toque con tambor, ya se encuentran en la entrada de la Catedral. (figs. 56-58) Las variaciones que existen entre la crónica de San

Vicente y la pintura indican cómo es que un mismo hecho puede ser interpretado de diferente manera lo que, de algún modo, comprueba que la pintura no ilustra al texto.

Dentro de su estufa el virrey es representado de perfil, y frente a él se ubican los dos personajes que le hacen la corte. En términos visuales sería muy difícil determinar con certeza la identidad de cualquiera de los personajes de la pintura. (figs. 59-60) Si bien, uno de los aspectos que hasta aquí se han señalado sobre la escena es la relación que establece Romero de Terreros entre el virrey y Francisco de Croix y la atribución del año de publicación del texto con éste, pudiera tratarse de algún otro virrey que gobernó durante un periodo anterior. Por ejemplo, al comparar visualmente el perfil del virrey con los retratos de Agustín Ahumada y Villalón (1755-1760), Francisco Cajigal de la Vega (1760), Joaquín de Monserrat, marqués de Cruillas (1760-1766) y Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (1766-1771), se puede establecer sólo una vaga idea de quién podría ser el protagonista de la pintura. En todo caso, sería posible indagar, a través de otros elementos de la obra, la posible filiación de algún gobernante en un periodo específico, a través de documentos y fuentes precisas sobre temas relacionados con la obra más que, por ejemplo, el atuendo de cada virrey como la peluca y la casaca, pues el uso de dichas prendas se basaba en el gusto personal de cada virrey y en los cambios que la moda imponía y cómo ésta era asimilada por cada personaje. (figs. 61-65)

Mientras que el rostro del virrey está oculto, la postura del capitán de alabarderos, incluso la del caballo, se muestra abiertamente al espectador, lo mismo que los guardias alrededor de la carroza. La descripción visual de su traje y su porte indican que su función y presencia eran importantes para transmitir la idea de orden y control social. (fig. 66) Puede entenderse dicha situación por el hecho de que el virrey debía cumplir un papel y guardar compostura por tratarse de un acto protocolario que, tal y como lo señala San Vicente, le

permitía ser visto por todos como el representante de la real persona, por lo que salir en público era una de las tantas maneras de reafirmar su investidura.<sup>61</sup> En este sentido, la figura del capitán y los guardias refuerzan la presencia del virrey y del régimen que representan, en el lugar que, además, simboliza el corazón de la Nueva España.

Una escena completamente opuesta a la idea de orden aparece casi paralelamente a la salida del virrey, al extremo derecho, se trata de la lucha entre un ladrón y sus captores.

Como quería que toda la gente a su alrededor estaría entretenida viendo pasar el cortejo virreinal, un ratero quiso hacer de las suyas, pero fue advertido a tiempo por dos hombres y una mujer, y mientras ésta, probablemente su presunta víctima, lo ase fuertemente del cabello con saña femenil, aquéllos lo amagan ferozmente, ambos con enormes puñales. Al ver todo esto, una dama se encuentra horrorizada, a pesar de que su compañero le dice que no se asuste. El descamisado pretende defenderse con su faca —inútil empeño, puesto que un oficial va a desenvainar su espada para atacarlo también. Un perrito anima la escena con sus ladridos [...] Otro raterillo logra huir con su presa hacia la calle del Arzobispado, llevándole ventaja a su víctima, quien se pone a perseguirlo espada en mano.<sup>62</sup>

Puede resultar paradójico mostrar la escena de un robo en un espacio muy cercano y que sucede simultáneamente a la salida del virrey, pero considero que en este caso la intención tiene una doble finalidad, primero señalar que ese tipo de actos eran comunes pero al mismo tiempo se tenían controlados y se ejercían acciones al respecto. La narración que hace Romero de Terreros expresa que a pesar de que el ladrón intenta defenderse, éste es reprimido de inmediato por el guardia dispuesto a utilizar su espada pero, en mi opinión, la composición pictórica destaca el hecho de que sean civiles quienes controlan al ladrón, mientras que el guardia sólo muestra con un gesto la intención de sacar la espada.

En todo caso la pregunta sería ¿en manos de quién se logra establecer el orden y el control? Más pareciera que el guardia posa ante el espectador para mostrar su atuendo, con la mirada al frente, justo en el momento en que se dispone a desenvainar su espada, que

atender la emergencia, pues ni siquiera encara al agresor. Del mismo modo, en la siguiente escena, en la que otro ladrón huye de su captor, la víctima, en lugar de ser representada en una actitud más ágil, sólo indica con un gesto sus intenciones de persecución. (fig. 67) En ambos casos, el efecto de teatralidad supone un momento en el que mirar y ser visto, dentro del nuevo contexto sociocultural, tenía un mayor significado que el mostrarse auténticamente “As society develops, according to Rousseau, people become aware of the regard of others. They become conscious of others as both spectacles and spectators”.<sup>63</sup> La sociedad novohispana era consciente de su situación respecto a la península, por lo que la vestimenta se convertía en la mejor manera de significarse e identificarse dentro de un estatus social, por lo tanto, de ser visto como tal, ante sí misma y ante la mirada del otro.

La representación del robo presenta un contraste, pues por un lado se aprecia una sensación de movimiento y agitación por parte de la mujer que toma de los cabellos al ladrón y el del personaje que saca su cuchillo en actitud de amenaza, en comparación con la actitud pasiva de la postura del guardia y del personaje vestido con traje de civil, quien más bien, trata de ahuyentar con una ademán al hombre que se aleja de la escena. Interpretación que difiere por mucho a la narración elaborada por Romero de Terreros con referencia al mismo tema. De esta manera, la escena permite establecer cómo la pintura muestra sólo momentos diferenciados de las actividades y las costumbres que, de antemano, se sabía ocurrían en el interior de la plaza.

La visita del virrey es sólo una parte del todo mientras, la vida al otro lado de la valla humana, se desarrolla acorde con sus propias leyes. La intención de la obra se orientó en mostrar al virrey como cabeza de un reino, cuyos dominios y riquezas se encuentran alrededor pero, de algún modo, también sugiere, en mi opinión, una idea de hacer *policía* “En Hispanoamérica la civilización se enraizaba en la policía, y la policía, por definición,

era inseparable de la ciudad”.<sup>64</sup> Como ejemplo se tiene la imagen de los dos guardias, el capitán de alabarderos que escolta al virrey hacia la Catedral y el que parece controlar la situación en la representación del robo, en ambos casos el mensaje tiene que ver con reafirmar el control y la seguridad que se vive en la Nueva España, en donde incluso, la misma sociedad civil ha concebido, aparentemente, el orden como forma de vida.<sup>65</sup>

Antes de hablar acerca de la valla de personajes en espera del cortejo virreinal, será importante tratar un poco sobre las formas de vestir en la Nueva España para reconocer los tipos de personajes y la confluencia de estilos en la vestimenta entre las diferentes clases sociales. Aunque la moda francesa se había implantado en América subsistían otras para ciertos oficios y dignidades, por lo que será pertinente aclarar algunos términos y usos relacionados con la indumentaria de la época. Si bien, ya se había mencionado que el uniforme negro de los dignatarios ubicados en los forlones, con golillas, guantes y peluca blanca, indica que se trataba de oidores, también existían personajes dedicados a otras profesiones, los denominados “Golillas”, quienes portaban el mismo atuendo, como los médicos y ministros togados.<sup>66</sup>

También se puede hablar del uso de ciertas prendas que si bien caracterizaron un periodo anterior, se continúan usando junto con las nuevas modas, por ejemplo, el uso de las medias en los guardias, sujetas por una cinta que rodea la rodilla, muy parecido al retrato de Carlos III —figura 3 ya mencionada— elaborado por Ramón Torres. Por otro lado, el personaje que se prepara a perseguir al ladrón que intenta huir fuera del cuadro, no las utiliza, lo cual hace ver la confluencia de estilos en el atuendo masculino.<sup>67</sup> (figs. 68-71)

La representación de la vestimenta permite contextualizar a la obra con un tema mucho más amplio, el concepto de *calidad*, entendida como la intención de parecerse y comportarse como el otro, en este caso, a la élite dominante pues, más allá de las

características raciales, el comportamiento social, junto con el modo de vestir y actuar, tenían mayor peso en la determinación de la identidad de las personas. Por ejemplo, la ropa usada que se revendía en el mercado del baratillo permitía que las personas pertenecientes a alguna casta parecieran de un estrato diferente al propio, por lo que resulta difícil determinar con certeza la identidad a alguna clase específica dentro de la sociedad.<sup>68</sup> El juego de las apariencias puede tratarse con mayor profundidad a partir de estudios sobre colonialismo, por ejemplo Homi Bhabha, en su ensayo *The Location of Culture*, plantea “[...] that mimicry is at once resemblance and menace. In other words, within colonial contexts, there is an intense desire and drive to make colonized appear, act, and be like colonizer. But if the colonized, or in our case, castas, are exactly like the colonizer, that is Spainards”.<sup>69</sup> Las relaciones entre el colonizador y el colonizado se basan en la mimesis del segundo por el primero, a tal grado de confundirse con éste.

Por otro lado, es importante recordar que uno de los imperativos sobre el hacer *policía* también tiene que ver con la manera de agrupar, en el espacio pictórico, los principios básicos que hacen de una ciudad novohispana símbolo de civilización. De esta manera, en la pintura encontramos en la parte central, la picota como símbolo de la justicia real, casi imperceptible entre los puestos de bastimentos que la rodean; la Catedral como representante de la religión y guía moral; el Palacio Virreinal, el gobierno que proviene de una monarquía; el Cabildo, la ley y el orden basados en las ordenanzas. El pintor delimitó y afianzó la idea de que la Plaza Mayor de Nueva España reunía los aspectos básicos de una ciudad civilizada y resguardada, pero también remarcó la ambivalencia de significados entre el virrey y la valla humana que se abre a su paso.

La visita del virrey transcurre entre el protocolo y la vida comercial, en el que la valla humana marca un camino y dirección visual hacia la Catedral, pero también, se convierte

en un hilo delgado que une y separa ambos mundos, opuestos y complementarios, que aparecen simultáneamente. (fig.72)

Los personajes que se encuentran alineados al extremo izquierdo, entre muchos otros, representan a un religioso mendicante con una alcancía en la mano; algunos hombres que visten a la francesa, con chupa, y casaca azul y roja, respectivamente, con chorrera (especie de corbatín con holanes), medias, zapatos de tacón con hebilla; uno con peluca y bastón, mientras que el otro lleva una sombrero en la mano y la tradicional capa café que ha caracterizado la moda española, todos indicadores de pertenencia a la élite colonial. Entre las mujeres que se encuentran en primera fila, una va acompañada de un hombre de chupa, casaca y medias rojas, lleva un gorro blanco.<sup>70</sup> (figs. 73-74) La cercanía de los personajes en la representación demuestra la conformación del círculo social más apegado a la corte virreinal.

Las mujeres de alcurnia se vestían la pollera de cúpula oval y las faldas cortas, lo que permitía mostrar los zapatos, del mismo modo, el uso del corpiño rígido con terminación triangular en la cintura y sus mangas cortas que dejaban ver los encajes. La clásica mantilla o pañoleta, doblada en triángulo, cubría la espalda y los hombros, pero dejaba al descubierto el pecho. Una de ellas lleva en la mano un abanico y otra se distingue por el uso del *chiqueador* en el rostro, muy cerca de los ojos.<sup>71</sup> Era costumbre usar una cinta negra alrededor del cuello, y guantes, tal y como se muestra en la pintura. (figs. 75-76) Además de los personajes descritos, se ve un forlón estacionado atrás, en el que tres mujeres, igualmente de alcurnia, esperan el paso de la comitiva virreinal, mientras que el cochero a la izquierda, permanece montado en su silla y sólo vuelve el rostro para observar desde su lugar. (fig. 77)

El otro extremo de la valla también presenta diferentes personajes que, de perfil tratan de ubicar la comitiva del virrey, sin embargo, hay algunas miradas que se pierden más allá del cuadro. Los personajes que se encuentran al pie de la pintura, en el extremo derecho, después de las almenas, representan criollos, profesionistas, mujeres de alcurnia, así como mestizas y algunas indígenas. (figs.78-80) Destaca una estufa estacionada, de la que no se puede ver ningún personaje, y su postillón de “color quebrado”, vestido a la francesa, que igualmente observa fuera del cuadro.<sup>72</sup> (figs.81-82) También aparecen dos personajes criollos que comparten el contenido de una caja de rapé, uno lleva en la mano un rollo de papel. Otro personaje utiliza un monóculo ¿para observar con mayor detalle la comitiva virreinal o al espectador de la obra? El siguiente personaje es un hombre que además de mostrar, a través del brazo, un papel abierto que deja ver algún tipo de escritura, señala con la mano a su compañero, de uniforme negro y golilla, que lleva un papel enrollado en la mano. (figs. 83-86) De esta manera se establece un juego visual entre las manos que portan papeles y la mano del personaje que advierte al espectador sobre algo o alguien que posiblemente tenía que ver con la creación de la pintura, podría tratarse del autor o el cliente. “El miembro que representaba visualmente el acto de hablar era, y aún sigue siéndolo, principalmente la mano. La mano puede significar una gran variedad de estados de ánimo: puede mostrarse cortante y aguda cuando señala, suave y flexible cuando acaricia”.<sup>73</sup>

Muchas interpretaciones pueden establecerse a partir de la gestualidad del personaje quien además muestra, a través de su mirada, la dirección que ha de seguir el espectador del cuadro. Otro ejemplo que tiene que ver con la gestualidad de las manos se encuentra en los personajes representados en los forlones, quienes parecen conversar al tiempo que avanzan

los carruajes por la plaza. Por último, al extremo izquierdo del cuadro, otro personaje de uniforme negro compra una pluma de ave para escribir. (figs. 87-88)

Ambos lados de la valla humana se completa con el mismo tipo de personajes, acomodados en línea y con actitudes diferenciadas hasta desembocar en la Catedral. De hecho, entre el grupo de personajes del extremo izquierdo de la valla, a la altura del segundo forlón de dignatarios, se encuentra representada una familia, cuya composición pictórica recuerda las pinturas de castas. (figs. 89-90)

El interés de señalar algunos aspectos relativos a la valla es el plantear que la intención del cuadro era mostrar quiénes participaban y se relacionaban, en primer lugar, en los asuntos del virrey y, en segundo término, el lugar que ocupaban todos los personajes que ven interrumpidas sus actividades por un hecho quizá de poca importancia para ellos, lo cual permite al espectador visualizar ambas situaciones y valorarlas a partir de su propia perspectiva. El vestido y los objetos que portan, la presencia de los forlones y estufas, y las actividades que realizan permiten jerarquizar simbólicamente el lugar de cada miembro de la sociedad.

El rasgo distintivo de la pintura es el juego de miradas entre algunos personajes representados y el espectador, si consideramos que en su momento el cuadro se realizó con un propósito específico y para un espectador totalmente diferente al actual, cabría preguntarse por la función que tendrían los gestos y las miradas de los personajes que, más que mirar la comitiva del virrey, mantienen un contacto visual hacia el exterior, lo cual podría indicar el reconocimiento de su propia individualidad dentro del entramado social y económico de la capital. Se establece así un juego anticipado e interminable de miradas, tanto hacia los espectadores para quienes fue realizada en su tiempo, como para los

observadores actuales y para los que en un futuro establezcan contacto con ella, como un modo de actualizar el significado de la obra.

La inquietud por el juego de las miradas se muestra en la misma pintura, por ejemplo, a través de un pequeño personaje, casi imperceptible, con unos quevedos en la mano para poder ver con precisión la comitiva virreinal, muy similar al criollo representado en primer plano con el monóculo. Es decir, había un interés por utilizar y experimentar con las novedades de la óptica y con el juego de la visión, por un grupo de personas que podían adquirir dichos objetos.<sup>74</sup> (figs. 91-92)

Mientras que la valla humana se concentra en el paso del virrey, otro mundo se desarrolla a sus espaldas, los puestos y tinglados disgregados por todo el cuadrante, la abundancia en su máximo esplendor se manifiesta como una muestra de poder económico. El peso de la figura trapezoidal del Parián y el portal de mercaderes, con la presencia de la gente que acude, los puestos del Baratillo grande y chico, los de bastimentos, la acequia, los cajones de San José, todo en su conjunto, tienen un peso mayor en la composición que la dedicada a la representación de las autoridades. El pintor rodeó la figura del virrey incluso en los extremos, como si la riqueza y el apogeo comercial se desbordaran, del mismo modo que se desbordan los puestos pintados en el cuadro, con toda la variedad de objetos, frutas y hortalizas. Se trataba de mostrar cómo las actividades, los objetos y el espacio físico conformaban el entorno con el cual el virrey estaba en contacto y así reafirmar su investidura como representante del monarca.

### **El Portal, el Parián y los Baratillos: una multitud de personajes**

Además del portal de mercaderes ubicado al poniente de la Plaza Mayor existieron, la Alcaicería o Parián, el mercado de manufacturas artesanales, nuevas y usadas, llamado el

baratillo y de los de bastimentos o víveres, denominados “puestos de indios”.<sup>75</sup> “El Parián que tiene la forma de una ciudadela o castillo, cuenta con ocho puertas y quatro calles, con su plaza en medio que es la que llaman el Baratillo Grande. Todo por adentro y fuera, son tiendas de todo género de mercancía, así de la Europa, como de la China y de la tierra, con infinita variedad de loza, pedrería, argentería, pasamanería, etc. Que deposita en sí más de treinta millones de valor [...]”.<sup>76</sup>

La representación del Parián en la pintura tiene asignados los números del 5 al 7, que inician desde la puerta de entrada al lado poniente, cercana a los portales, hasta la puerta que da hacia el oriente, que desemboca en el Palacio Virreinal, la picota, la columna de Fernando VI y la pila de agua “[...] Su fábrica fue de dos andanas de cajones por la parte de Oriente y dos por la parte de Poniente, y una andana por la parte del Norte y otra por la parte del Sur, con sus puertas como está ahora[...]”.<sup>77</sup> Sin lugar a dudas la numeración guía la lectura visual de la obra, pues inmediatamente después de mirar el portal de mercaderes, asignado con el número cuatro, se señala al Parián. La forma trapezoidal del edificio, creada por el pintor para semejar cierta perspectiva, permite apreciar tres puertas por cada lado del costado sur y norte y la cantidad de gente que lo atraviesa señala las puertas restantes para configurar un total de ocho accesos al edificio.<sup>78</sup>

(figs. 93-96)

Las tiendas que formaron esquina tuvieron en su parte alta nichos devocionales, como una forma simbólica de resguardar el lugar, pero en el caso de la obra, el pintor decidió agrupar hacia el norte, frente a Catedral, cuatro nichos en la parte alta, es decir, a San Felipe de Jesús en la esquina noroeste y, a San Hipólito al noreste. Mientras que en el acceso central colocó a San Miguel y, en las dos restantes otras imágenes que por el momento no he identificado. Por el contrario, al extremo sur, es decir, hacia el Cabildo, el

pintor sólo agregó en la parte superior de la puerta central lo que sería la representación del Santo Ángel Custodio, mientras que las dos laterales se encuentran vacías. Cabe aclarar que el pintor sólo da a entender que se trata de las citadas imágenes, pues los nichos representan muy vagamente la figura de los mismos, carecen de detalles y no se aprecian los atributos que los identifican.<sup>79</sup> (figs. 97-98)

Al grupo de tiendas con techos de tejamanil, colocadas al centro del Parián se denominó Baratillo grande, el cabildo dejó que los puestos y mesillas se mantuvieran en la plaza, lo mismo que permitió a los mercaderes que vendieran libremente sus productos.

[...] En el centro del baratillo hai formadas calles de jacales o barracas y este centro se compone de ropas hechas y de otro género de utensilios nuevos para todo género y calidad de personas. Véndense a la mano particularísimas curiosidades de láminas, relojes, vasos y otras mil de plata; espadas, espadines, armas de fuego, jaeces, libros, nichos, imágenes, cristales, etc. Siendo tan crecido el número de gentes que anda por el medio que se atropellan unos a otros. Dos calles que forman el cuadro del baratillo son de zapatería por una y otra banda, donde se encuentran calzados así para la gente plebeya como para la más pulida, a más de obra negra, hai mucha de tafilete de todos colores y algunas bordadas de rasos, terciopelos y riquísimas telas.<sup>80</sup>

Se trataba de los puestos de madera en los que se vendía ropa vieja, libros, armas de fuego y corte, sillas de montar, baúles, alhajas de ajuar de casa, de listonería y encajes, zapatos, lienzos blancos, los muebles, las losas, y fierro viejo agrupados en la plazuela interior del edificio.<sup>81</sup> (figs. 99-100) A mediados del siglo XVIII los locales del Baratillo grande adquirieron la calidad de bienes inmuebles, se traspasaban, heredaban, remodelaban y se convertían en viviendas permanentes. Las mesillas eran viviendas y tiendas a la vez, y muchas se convirtieron en cajones móviles, apareció gente sin puesto que ofrecía sus productos tendidos sobre petates.<sup>82</sup>

En cuanto al Baratillo chico, también denominado “Baratillo de los muchachos” o “universidad de la picardía”, fue descrito de la siguiente manera:<sup>83</sup>

En el centro de la Plaza hai una calle con sus encrucijadas en la que está el baratillo que llaman de los muchachos. El medio de ella se compone de muchos comestibles de dulces donde los muchachos, con la quarta parte de medio real, que se compone de dieciséis cacaos pueden comprar otras dieciséis cosas que sacian su pueril apetito. En otras mesitas que están a la frente de éstas hai infinito número de trastesitos, así de marfil, piedra, hierro y cobre, agujas, limas, navajas, tornillos, evillas, campanitas, moldes, tejas, piedras de todos colores, pajuelas, yescas, pedernales, zierras, formones, gurbias, y para abreviar, de quanto se pueda pedir, de modo que los hombres curiosos se van a buscar allí muchas cosas que necesitan para igualar otras que tienen consigo y a pocos pasos se encuentra quanto se busca, sea llave o moldura, cerraja o piedra o cualquiera otra curiosidad [...] A espaldas de estas mesas vienen las referidas barracas, unas clavijeras de donde pende multitud de ropa vieja, de casacas, chupas, calzones, camisas, enaguas, polleras, mantillas, medias, calcetas, colchas, sombreros, botas, espuelas. Estribos, candeleros, hachas, martillos, almireces, machetes, sartenes, calderas, etc., todo viejo [...] Al salir de este Baratillo para el Portillo del Baratillo grande, están los sombrereos, calceteros, medieros, gamuceros y vendedores de ropa de la tierra, siendo esta una calle que coje desde los caxones que llaman de Señor San José hasta casi el cementerio de la Catedral en donde venden los indios guitarreros instrumentos para los mismos indios y toda la acera que coje el Puente de la Yglesia, es de mercaderes que venden a mano ropa de la tierra.<sup>84</sup>

Manuel Romero de Terreros sólo menciona que la continuación de la arquería del portal de mercaderes y la parte central del Parián fueron las “que el pintor quiso representar más densamente pobladas”. Por su parte, la descripción de Viera ubica al Baratillo chico en el centro de la plaza, que puede localizarse justamente donde se encuentran los primeros puestos o barracas que forman calles fuera del Parián, desde los cajones de San José, al extremo izquierdo del cuadro, en dirección al cementerio de la catedral. (figs. 101-102)

La crónica de Viera y la representación que hace el pintor en la obra permiten ubicar y establecer que la multitud de personajes representados al centro de la plaza, que atraviesan desde la puerta del portal de mercaderes hasta el otro extremo (desde el número 5 hasta el 7) se refiere a la concurrencia del Baratillo chico y no precisamente a personajes que acuden al Parián, hecho que se puede confirmar a partir de la siguiente descripción que complementa la de Viera

El Baratillo Chico y las mesillas de cosas viejas permanecieron en su paraje y ahí se mantuvieron durante largo asiento de Cameros. Éste los acomodó al plan de que los puestos alineados formaran calles o pasajes. El Baratillo Chico quedó ubicado en las aceras de la ‘Calle Real’, que el tráfico comercial delineó en el interior de la plaza, y que corría en línea recta desde el Portal de Mercaderes, atravesando la alcaicería o Parián hasta las puertas del Palacio, como se puede ver en la pintura anónima de la plaza mayor en 1766, que está en el Museo Nacional de Historia.<sup>85</sup>

El Baratillo chico se encuentra representado, según la descripción de Jorge Olvera Ramos, tal y como aparece en la vista de la *Plaza Mayor* que aquí se estudia y, aunque toma como referencia el año de realización que aparece en la cédula del Museo, en todo caso lo más importante a considerar es su observación sobre la ubicación del baratillo en la “Calle Real”.<sup>86</sup> El pintor organizó dicha sección con aproximadamente 175 a 180 personajes que entran por la puerta y “Calle Real”, marcada con el número 5, hasta desembocar hacia el Palacio, la puerta marcada con el número 7. En la representación, el pintor da importancia a la concurrencia del Baratillo chico, tal y como relata la crónica de Viera, “siendo el tan crecido el número de la gente que anda por el medio que se atropellan los unos a los otros”. (figs. 103-107) Entre el Baratillo grande y el Parián, mientras tanto, sólo se reúnen alrededor de 13 a 15 personajes que deambulan y que atienden los puestos, principalmente, se destaca la venta de zapatos. (figs. 108-113) De hecho el pintor enmarca el edificio del Parián con sus calles interiores de las cuales sólo se aprecian las tiendas y los artículos en

venta que dan hacia el oriente tales como un biombo, un reloj, muebles y telas a la venta. (figs. 114-118) Lo mismo que las ubicadas en la calle descrita por Viera y que dan hacia el Baratillo chico, asignadas con el número 7.

Es importante observar que, pictóricamente, se destaca más la presencia humana y el movimiento comercial en los baratillos que en el Parián, lugar que generalmente era tomado como el símbolo del poder económico en la Nueva España. Las apreciaciones hasta aquí planteadas sirven de fundamento para modificar, de alguna forma, la concepción que se tiene sobre las actividades económicas mostradas en la obra y de la idea que el pintor quiso plasmar a través de la representación de ambos mercados pues, aunque parecen compartir un mismo espacio, las diferencias se hacen evidentes a través de la presencia humana.

En este sentido la pintura es una representación que trata de mostrar el contraste entre ambos escenarios, por lo que se podría pensar que el tratamiento del tema se plantea en dos sentidos: porque se quería mostrar el problema que significaba la presencia de los baratillos en medio del Parián o, por el contrario, señalar la concurrencia a los mismos y por tanto el movimiento económico que éstos generaban en comparación con el Parián.<sup>87</sup> Por otro lado, la presencia humana representada en los baratillos se relaciona con el interés de mostrar los rasgos locales de la sociedad y la actividad económica de la Nueva España. En este sentido se deja entrever que el pintor conoce y forma parte de la historia de la ciudad, que existe implícita la experiencia compartida y, por lo tanto, hay un interés en plasmarlo en el cuadro.

En cuanto a los personajes que tienen que ver directamente con el Parián, hay cinco que deambulan en el primer pasillo de las puertas que dan al costado sur, frente al Cabildo, entre los que se destacan tres mujeres cuya calidad y estatus social se descubre a partir de la

vestimenta. La mujer indígena viste el amplio huipil de cuello redondo con sisas y mangas cortas, el centro del pecho y la terminación de las mangas son decorados con anchas cintas de color. Su falda se forma con un paño que, junto con el huipil forma un cilindro; en la cabeza un tocado de tela con caída en la espalda. Sin importar la casta a la pertenecieran, la mayoría de la mujeres, usaban pendientes y collares de perlas. Por su parte, las damas de alcurnia usaban faldas a cúpula, levantada arriba del tobillo lo que mostraba los zapatos de hebillas de oro o de plata y por medio, bordado de sedas de colores, casaquín o corpiño ajustado con ángulo frontal, mangas cortas, pañoleta, collares y brazaletes de perlas; algunas acostumbraban llevar colgados al frente un par de relojes. Las mujeres de servicio o domésticas usaban el corpiño holgado, de mangas amplias y la falda afollada discretamente por las enaguas sin lograr del todo la forma de embudo invertido. Por su parte, las mestizas o pertenecientes a alguna casta, portaban faldas en forma cónica decoradas en su parte inferior con un galón del que nacía un encaje, tanto más ancho y rico conforme las posibilidades de la propietaria, a veces ocupaba la mitad de la altura de la falda; usaban corpiños holgados de cuello redondo, cubiertos por la mantilla y el rebozo a grandes listas longitudinales, claras y oscuras. También usaban collares de perlas y gemas. Los tipos aquí descritos se repiten en toda la composición del cuadro.<sup>88</sup> (figs. 119-120)

También se representa a un vendedor que lleva a cuestas unas jaulas o huacales, camina descalzo con una vara en la mano, mientras que en la puerta principal del mismo costado, dos hombres con peluca, chupa y casaca están por entrar, y otras mujeres, igualmente de alcurnia, caminan frente a una de las puertas. (figs. 121-122)

Hacia el lado norte del Parián se representan algunos personajes en el Baratillo grande, un hombre compra zapatos, mientras una mujer indígena y dos hombres representados con

capa café y blanca, respectivamente, parecen dispuestos a comprar, aunque el de capa blanca ubicado en una esquina, parece observar alguna tienda del Parián. (figs. 123-124)

El pasillo exterior, que también da hacia el oriente (número 7), tiene unos cajones que aparentemente son más concurridos, se aprecian algunas medias, telas, casacas, camisas y variados objetos, pero en realidad tampoco hay personajes que representen una actitud de compra directa en el Parián. La concurrencia tiene que ver con el Baratillo chico y, de manera singular, algunos rostros miran fuera del cuadro, mientras que los ademanes de las manos indican intercambio de mercancías y pareciera que las ofrecen al espectador. Dichos personajes representan la prolongación del baratillo que viene desde la parte central del Parián; cabe señalar que en ambos lados se representan dos personajes masculinos a caballo rodeados de vendedores. (figs. 125-128)

Así como existían distintas castas que ofrecen productos y tiendas con diferentes productos, del mismo modo se muestran variados compradores con distintas capacidades adquisitivas. La presencia de los personajes a caballo, rodeados de vendedores, puede indicar que era costumbre de los criollos salir a comprar montados a caballo. Como este caso, se encontrarán muchos otros en el resto de la obra.

La concurrencia representada en la pintura en la parte central del Parián, sobre la “Calle Real” de poniente a oriente, remarca la presencia humana con personajes inmersos en sus actividades, incluso, se vuelven a representar algunos cuyas miradas buscan la del espectador, mientras la visita del virrey ocurre sin contratiempos en la base del cuadro. En este sentido es importante hacer notar que la carroza del virrey se encuentra alineada con el pasillo del baratillo a través de una línea imaginaria trazada verticalmente, es decir, al observar la carroza y al capitán de alabarderos, de inmediato la mirada del espectador se encuentra con el juego interminable de miradas que se encuentran una y otra vez a través de

los diferentes planos, mientras que el rostro del virrey resulta desconocido. “La dualidad dentro/fuera, que es como decir espacio interior/espacio exterior, es fundamental en la experiencia humana y lo es también en el arte, ya que la obra de arte se sitúa en un ambiente y el espectador penetra en ella, desde éste, con la mirada”.<sup>89</sup> El resultado de la composición es un arreglo creado por el pintor con la intención real de hacer que las miradas apelen al observador.

En la primera sección se ubican unos personajes recargados en las columnas de la entrada, algunos buhoneros muestran sus mercancías y otros parecen intercambiar impresiones acerca de un vestido. Más abajo, en un extremo, aparece una mujer, entre todos los personajes masculinos; un músico toca su guitarra, otro lee el contenido de un papel; los demás parecen ofrecer sus telas y rebozos, sus listones, marcos y espejos, y hay uno que muestra un arma de fuego. Entre rostros y sombreros, hay un personaje al extremo derecho que ofrece o compra unos zapatos, la mayoría dirigen su mirada fuera del cuadro. (figs. 129-134) Se trata de una escena que muestra un movimiento diferenciado de acciones y, aunque los personajes se encuentran inmersos en su propia dinámica, pareciera que la principal relación que establecen es con el espectador.

En general, podría decirse que el orden aparente en que se venden los productos, tiende a desvanecerse entre la muchedumbre representada. Por ejemplo, Viera hace un relato detallado de los productos y artículos que se vendían en el Baratillo chico, pero no menciona si corresponden a esa organización. En la representación del cuadro, en la primera puerta señalada con el número 5, sólo se aprecian personajes de pie, entre compradores y vendedores con sus productos en las manos, sin un orden establecido. Es hasta la siguiente escena, en la que se encuentran algunas mesillas improvisadas en la parte central, que se puede distinguir un “orden” que de nuevo se ve interrumpido por los

compradores y ambulantes, de hecho, algunos personajes ofrecen algún tipo de alimento, por lo que sería inútil, al menos en el caso del baratillo chico, hablar de una organización precisa. Se podría decir entonces que la pintura no pretende ilustrar los textos y que tanto el pintor de la obra como los cronistas plasmaron sus experiencias de un modo diferente, aunque éstas se refirieran a un mismo lugar.

En la siguiente sección la concurrencia se prolonga y el pintor representa algunos personajes que parecen atravesar por la última puerta en la que los mismos se extienden en los pasillos formados entre los puestos colocados fuera del Parián. La multitud aparece apretujarse al pasar pero, inmutable, la vida comercial continúa: algunos vendedores ofrecen paños, zapatos, uno pasa con una batea de frutas, mientras que de nuevo otro músico guitarrista se abre paso entre la concurrencia. (figs. 135-137)

Más adelante, conforme el espacio del pasillo se abre, aparecen las mesillas con múltiples objetos. Llama la atención un seminarista vestido de negro con su bonete y capa, que mira hacia el espectador mientras le ofrecen unas tijeras; uno más lleva un perrito en el pecho. (figs.138-141) En la siguiente sección un niño bebe del contenido de un vaso, inmediato se ubica un cántaro de barro y el encargado del puesto, un hombre muestra unos escritos al mismo tiempo que dirige su mirada fuera del cuadro. Posteriormente, dos hombres hacen tratos acerca de algún objeto, uno de ellos porta una espada y tiene una pierna de palo. (figs. 142-144)

En el límite del baratillo se encuentra de nuevo una escena que recuerda a los cuadros de castas, en ésta la mujer señala con la mano hacia el baratillo para advertir al observador sobre la presencia y ubicación del mismo. La invitación que se hace al espectador tiene que ver con enfatizar el sentido de observación en la obra, pero también con remarcar el carácter local de la pintura, pues de algún modo se llama la atención para hacer ver la

presencia del baratillo como un sitio característico de la plaza, en que la gente se encarga de darle vida a través de sus actividades comerciales. Los personajes en la escena representan a alguna casta, aunque es importante hacer notar que entre los mestizos apareció la moda de vestir a través de múltiples combinaciones e influencias, a la francesa, la española, la oriental, la indígena y la negra. Los sectores populares tendían a imitar a las élites en la medida de sus posibilidades económicas y sus gustos. Del mismo modo, las diferentes castas se influyeron mutuamente, por ejemplo, en el uso de la saya de embrocarse característica de las mulatas y negras, como la que porta la mujer, y en el rebozo que llegó a utilizarse también entre los círculos sociales más altos.<sup>90</sup> (fig.145) Dichos factores dificultan la distinción entre las castas por lo que, en el caso de la pintura, sería complicado reconocer y afirmar con certeza la pertenencia a alguna de ellas al hablar de los personajes representados.

El comercio marginal de artículos usados conducido por las castas se convirtió en un mercado menudista y permanente en el que se podían adquirir todo tipo de productos que servían para amueblar un hogar, con artesanías nuevas y usadas, tanto indígenas como europeas, así como zapatos, sombreros, canastas, petates, sillas, camas y herrajes. Incluso se atrajeron otros rubros mercantiles como el comercio de “avería”, es decir, de artículos ultramarinos deteriorados en el viaje desde Sevilla o Manila hasta México que, al estar dañados, se ponían de venta en el baratillo, además de que se convirtió en un lugar de “remates” para los vecinos apremiados por una deuda. Algunos proveedores eran los dueños de tiendas o cajones.<sup>91</sup>

Aunque las autoridades querían erradicar el Baratillo chico, éste cumplía una función en el abastecimiento de grupos urbanos pobres que quedaban excluidos del comercio de los cajones. Al parecer, el mercado se había viciado pues sucedían actos

fraudulentos y actividades ilícitas, y ya no se trataba de un grupo reducido de menesterosos que se mantenían con la venta de productos de segunda mano. Mientras que algunos virreyes lo toleraron como un mal necesario, otros lo prohibieron; los baratilleros se convirtieron en clientes del Ayuntamiento a pesar del choque de intereses entre los peninsulares y las autoridades locales.<sup>92</sup> Tal y como lo señalamos con anterioridad, la escena de un robo aparece en la base del cuadro, al extremo derecho y no aquí, en el baratillo, lugar en que hubiera sido lógico representarlo, lo que hace pensar que el pintor o no quiso hacerlo o así lo había requerido el comitente. Podría sugerirse que las diferentes escenas representadas en puntos estratégicos del cuadro servían para mostrar hechos que caracterizaban a la sociedad de la Nueva España y debían ser identificados con mayor precisión por el espectador.

A la luz del tratamiento pictórico que hizo el autor de la obra, puede deducirse que su interpretación sobre los baratillos indica que eran lugares concurridos, diferentes de las tiendas del Parián, a las que sólo gente privilegiada acudía. De esta manera, la participación social se encuentra articulada y diferenciada, pues el tipo y la cantidad de personajes —los indios, las castas, los criollos y los españoles— representados en combinación con los puestos y los artículos en venta, configuran el escenario de la plaza y el significado que ésta tenía como espacio común.

Por otro lado, y muy al contrario del caso del Parián, el pintor dedicó mayor atención en detallar la actividad del portal de mercaderes, ubicado en la parte superior del cuadro; ahí enmarcó en las 17 arcadas a 47 personajes distribuidos como si se tratará de una secuencia de escenas que los representan en diferentes actividades. Según Viera “[...] es el más hermoso espectáculo de quantos tiene la Ciudad. Prescindiendo de su material fábrica, arcos y balconería, que lo hacen particularmente vistoso, sus tiendas, puestos, caxones y

diversidad de vendimias lo constituyen tan recomendable a la curiosidad que no se sacia de pasar por él el más curioso dos o tres veces, sólo por registrar, hecho lince, tanta particularidad [...]”.<sup>93</sup>

En términos visuales, el portal de mercaderes se encuentra ubicado en un espacio limitado dentro del cuadro pero, a pesar de eso, el pintor se encargó de detallar algunos rasgos que lo caracterizaban para mostrar la situación física de las arcadas y algunos aspectos del interior de las tiendas y los altares en su interior.<sup>94</sup>

Allí se ven las tiendas llenas de brocados, sedas, encajerías, puntas de oro y plata, abanicos, lienzerías, rengues (sic) de plata y oro, sedas paños, lustrinas, terciopelos, etc., [...] unos caxones, formados como unas curiosas papeleras cubiertas de vidrieras, depositan en sí un abreviado conjunto de primores y curiosidades: qué de relojes, ternos y pedrerías, qué de miniaturas y juguetes de marfil, de cera, de talla, y muchos de plata, qué espexería de convexos, lentes y microscopios, qué de láminas enmarcadas de ébano y plata, qué de caxas de tabaco, qué christales de todas calidades, qué piezas de loza del Japón y China, qué utensilios assi de plata como de metal.<sup>95</sup>

Sería difícil ubicar con claridad cada una de las tiendas y los productos a los que alude Viera en su crónica pues el pintor se interesó en detallar más la parte exterior de los portales, las diferentes calidades de personajes que los recorrían y algunos puestos colocados alrededor de las pilastras. Aún así, sirven como complemento a la representación pictórica, las descripciones que hace el cronista pues nos ayuda a comprender un poco lo que el pintor dejó sugerido en los espacios del fondo de cada portal. En este sentido es significativo el hecho de que ambos personajes que compartieron el mismo espacio físico, establezcan rasgos similares en sus descripciones textual y pictórica, sin llegar a ser una el recuento de la otra, es decir, ambas se dan como resultado de haber vivido y conocido un lugar en común.<sup>96</sup>

Si se vuelve la cara al pie de las pilastras que forman los arcos del Portal, no es menos divertido, particular y curioso el número de caxoncillos de toda especie de juguetería, barro, yeso, madera, estaño, cobre y latón, marfil y hueso; figuras de santos, de ángeles, de hombres, de animales, de aves y en los que sirven de mostrados innumerables dulces cubiertos, pasteles y conservas [...] y más de éstos bosques de bizcochos, de biscoletas, mamones y otro infinito número de regaladas masas, y en el ámbito de pilar a pilar, frutas las más sensibles y regaladas, que abundando esta la tierra en ellas, se dexan ver allí las más escogidas y particulares, vendiéndose a mayor precio y estimación [...] y para que no falte particularidad alguna que lo haga deleitable, están colgadas un número crecido de jaulas de quantos pájaros tiene nuestra América, ya cenzontles, ya jilgueros, ya calandrias, pardos, suchiltotoles, canarios, cardenales, azulejos, que todo el día, con sus sonoros trinos dan música a los habitantes y traficantes de este Portal.<sup>97</sup>

Así pues, de izquierda a derecha se observan los primeros arcos que arrendaban los agustinos, del que se puede distinguir un puesto de pájaros, negros y azules en sus respectivas jaulas, junto con otros productos, que atiende una mujer; al fondo un hombre observa las mercancías de uno de los puestos colocados el límite superior del cuadro. En la esquina del mismo portal un grupo de personas mira atentamente una serie de imágenes colocadas en la pared, mientras un grupo de hombres con capas camina hacia el lado contrario, al tiempo que uno de ellos se detiene a observar también lo que hay en la pared.<sup>98</sup>

(figs.146-149) Romero de Terreros menciona que en esta parte del cuadro se encuentran unos puestos de nieves, sin embargo, al observar las imágenes se puede comprobar que el relato que hace Viera es congruente con la representación del cuadro.

Después, un puesto de cazuelas, ollas, y demás objetos de barro, del que se distinguen unas aves que por el color podrían ser azulejos, unas palomas blancas se posan sobre la calle, muy cerca del citado puesto. Una mujer sentada atiende junto a unos cántaros y ollas de barro mientras un vendedor ofrece a una mujer sus mercancías y más al fondo del portal

se ubican dos hombres con capa. En la siguiente escena se pueden observar con un poco más de cuidado las tiendas al fondo, un niño tiene en la mano un taco de una mesa de billar, un “Golilla” y otro hombre de capa pasan de largo. (fig. 150)

En el siguiente par de arcos se muestran tres hombres de capa, dos de ellos platican; más adelante dos mujeres pertenecientes a alguna casta, con falda en forma cónica, mantilla y rebozo caminan en sentido contrario. (fig.151) Después, un hombre lee frente a un puesto de frutas atendido por una mujer indígena y los acompaña otro personaje que también ofrece algún tipo de mercancías. En el siguiente arco dos damas de alcurnia conversan con un oficial (fig.152). Una mujer con mantilla en la cabeza y un hombre casi de espaldas rezan de rodillas frente a la imagen del Ecce Homo, que es difícil de reconocer en la pintura, pero representa al patrón de los comerciantes, cuya fiesta se celebraba en la iglesia de Regina Coeli.<sup>99</sup> “En medio de él está un nicho con una hermosísima Yimagen de una antigua pintura de un Ecce Homo, de dos varas y media, bajo de un cristal en su marco de plata maciza, en cuja presencia arden todos los días muchas luzes y está sobre una repiza que hace sotobanco o altar de un fingido jaspe y adornado de diversidad de ramilletes o candeleros, así de plata como de metal y varios faroles donde arden luzes de noche y día [...]”.<sup>100</sup> (figs.153-154) La siguiente escena representa a unos frailes mercedarios que conversan.

En el arco señalado con el número cuatro aparecen dos caballeros con chupa y casaca blanca y azul, respectivamente, peluca y bastón, medias blancas y zapatos negros. Adelante un señor de casaca azul, medias rojas y capa, conversa con un clérigo, mientras que un menesteroso con una pierna de palo se acerca a pedir limosna. (fig.155) Más adelante una indígena lleva una batea con fruta y un bulto que carga en la espalda. La siguiente escena es un puesto de frutas atendido por una indígena sentada y dos personajes, cuyos rostros son

difícilmente identificables, parecen llevar algún tipo de mercancía. (fig.156) Dos mujeres vestidas con faldas a cúpula y mantilla conversan; más adelante, en un puesto de dulces o juguetes, una niña y una señora se acercan a comprar. (fig.157) La siguiente escena representa a un hombre con capa y gorro, postrado ante la imagen de la Inmaculada Concepción. Más adelante un vendedor ofrece medias a un comprador que toma en sus manos unas de color rojo. (fig.158)

“[...] de este Portal hay otro nicho de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, bajo un cristal cuya pintura es el objeto de maior devoción. Tiene sus adornos aunque no tan costosos y ricos como los del Ecce Homo, pero también le arden luzes en faroles que penden de la techumbre. Y no sólo en la claridad del día, tiene este magnífico Portal tanta hermosura y luzimiento, pues de noche, cerradas las tiendas y caxones, e iluminado de faroles de vidrio, concurren innumerables gentes a pasearlo, pues entonces más que de día son infinitas las vendimias y comestibles que para el recreo y gusto allí se venden, mirándose en las puertas de las cerradas tiendas y caxones, la multitud de señoras, que unas disfrazadas y otras a cara descubierta, van a gozar del tráfago y delicias que hasta después de las nueve de la noche ofrece [...]”<sup>101</sup>

A pesar de que los portales se encuentran en la parte superior del cuadro y son poco perceptibles, el pintor trató cada uno de manera muy singular pues aunque los arcos de cada sección son irregulares, algunos personajes fueron colocados ya sea en el umbral o al centro del pasillo, no sólo para que las escenas tuvieran mayor visibilidad, sino también para dar profundidad al interior y sugerir las tiendas y los altares colocados al fondo, como un espacio que se prolonga. Por otro lado es muy detallado el trabajo realizado en la vestimenta, la definición de rostros y los objetos, lo cual podría indicar que la obra se inició en la parte superior.

En el último arco, una mujer vestida de negro con su abanico en la mano, entra a los portales por la calle de San Francisco, es seguida por otra perteneciente a alguna casta con

rebozo cuya falda muestra un encaje blanco colocado al tercio de la misma, mientras que afuera, una indígena vende pan. La calle que se prolonga hasta el costado de la Catedral es la de Empedradillo, en donde se pueden apreciar las cererías. (figs. 159-160)

Las descripciones hasta aquí abordadas son significativas pues muestran los aspectos que configuraban la vida de los habitantes. La devoción religiosa, la estratificación social determinada por las actividades comerciales, las relaciones entre las diferentes castas y los productos y artículos que formaban parte de su vida cotidiana. Se identifican: menesterosos que piden alguna limosna, mujeres indígenas que venden al piso en la entrada de los portales o deambulan con sus productos por los portales, hombres y mujeres de alcurnia quienes conversan y religiosos con sus hábitos perfectamente diferenciados. Pero ¿qué significado puede tener este recuento de personajes? por un lado, que la sociedad reconocía su propio lugar dentro del entramado social y comercial pero también el carácter local de las acciones y las relaciones, ya sea de platicar, de comprar y de vender, lo mismo que la devoción y la vida religiosa que envolvía los lugares comunes y cotidianos. En este último caso las imágenes religiosas quedan en un segundo plano y tienen la misma función que los edificios, sirven como referencia de acciones que los personajes llevan a cabo en un determinado espacio. Por ejemplo, los personajes postrados ante las imágenes sugeridas del Ecce Hommo y de la Inmaculada, indica que éstas eran identificadas por la comunidad y, en la representación pictórica, lo más importante eran las muestras de devoción, para denotar paz y captar la esencia o el alma misma de la ciudad, los valores morales concretos que se pensaba la ennoblecían y le otorgaban un lugar único en la historia, tanto humana como divina.<sup>102</sup>

El factor humano define el alma de la ciudad representada en la obra, los edificios se convierten en referentes de autoridad y orden, pero se encuentran fragmentados y ubicados

al límite del cuadro, éstos se convierten en el escenario que identifica los hábitos y la identidad de los personajes, es decir, el alma de la ciudad se percibe a través de los espacios que llenan la existencia espiritual, social y material de las personas.

La Plaza Mayor es el corazón en cuyo centro fluye la esencia de los valores que una sociedad ha asimilado históricamente. El alma esta en las relaciones sociales, en los objetos que ofrecen, comparten e intercambian porque forman parte de su vida cotidiana, a través de ellos viven y se relacionan. “El mundo cotidiano en el que se mueven los miembros de una comunidad (su campo de acción social dado) no está poblado de seres humanos sin rostro, sin cualidades, sino que lo está por clases concretas de determinadas personas positivamente caracterizadas y apropiadamente designadas. Y los sistemas de símbolos que definen a esas clases no están dados en la naturaleza de las cosas, sino que están contruidos históricamente, son socialmente mantenidos e individualmente aplicados”.<sup>103</sup>

El alma se traduce en los rostros, en la ropa que visten, en sus actividades, en lo que beben y con lo que se alimentan, en las frutas que compran, en los objetos que intercambian, en la devoción espiritual pero, sobre todo, en los valores que asignan a dichos momentos, lugares y objetos. “El pensamiento humano es esencialmente social: social en sus orígenes, social en sus funciones, social en sus formas, social en sus aplicaciones. Básicamente el pensar es una actividad pública; su lugar natural es el patio de la casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad [...]”.<sup>104</sup>

De esta manera, el pintor ubica, desde el Portal de Mercaderes, pasando por el centro del Parián, el Baratillo grande y el chico, hasta los puestos de tejamanil y los bastimentos alrededor de la picota, la pila de agua y la columna de Fernando VI, todo un entramado de personajes cuyas relaciones se ven más bien matizadas por la actividad comercial que por el interés de presenciar la visita del virrey a Catedral.

### **Algunos juntos y otros revueltos: los bastimentos y el ambulante**

En la última sección de la representación, después del Baratillo chico muy cerca de la picota, la pila de agua y la columna de Fernando VI, se ubican “los puestos de indios” o bastimentos cuyo límite apenas puede diferenciarse por la cantidad de personajes colocados a la salida del Parián.<sup>105</sup> El mercado de bastimentos se caracterizó por ofrecer frutas, legumbres, animales vivos y muertos, semillas, hierbas, en fin, todo lo que servía al sustento diario. Las relaciones comerciales se daban entre los de mayor y menor jerarquía ya sea entre cajoneros, “alaceneros” (los que empotraban en la pared alacenas con sus productos), vendedores al aire, (como los indígenas que colocaban sobre petates sus productos), puesteros móviles (que normalmente usaban cajones de madera), “buhoneros” o “vendedores de casa en casa”.

Los dueños de la tienda principal alquilaban porciones diminutas, interiores o exteriores a vendedores de menor jerarquía que quedaban como “arrimados”, de esta manera, colocados al exterior de la tienda, recargados en muros y debajo de los tejadillos, se acomodaban cajones de madera y se empotraban las “alacenas”. Los indígenas situaban sus puestos y petates junto a las puertas de la tienda, a los cajoncillos o “alacenas”, en las que acomodaban sus frutas y verduras vistosamente, lo cual ayudaba a atraer compradores. Los “buhoneros” o “vendedores de casa en casa”, obtenían sus mercancías de las tiendas que buscaban un modo de distribuir sus productos fuera del establecimiento.<sup>106</sup> De esta manera, unidos y en estrecha codependencia comercial, los ambulantes recorrían y se revolvían entre los diferentes puntos de la Plaza Mayor para vender sus productos.

La combinación de las tiendas y los puestos tuvo fines prácticos. Los dueños de tienda, ocupados en las grandes transacciones mayoristas, necesitaban distribuidores menudistas de sus géneros y de sus productos que le dieran variedad a la oferta de los ‘cajones’. Los puesteros, a su vez, necesitaban un

local que resguardara sus vendimias y requerían del prestigio de un establecimiento formal para acceder a una clientela más amplia. En efecto, la combinación de tiendas y puestos ‘portátiles’, la comunicación de españoles e indios y la interacción de comerciantes mayoristas y vendedores menudistas es un rasgo peculiar de los mercados de la Plaza Mayor. Esta singular concentración de todo tipo de comerciantes sobre el mismo espacio urbano ejerció un enorme poder de atracción sobre el público local y regional, así como un inmenso poder de convocatoria sobre los vecinos, tanto ricos como pobres.<sup>107</sup>

El pintor de la obra representó dicha relación simbiótica para mostrar la abundancia de la fruta, las legumbres, las hortalizas, los puestos de comida, los de pulque y los puestos “arrimados” con sus variados productos, mientras que los ambulantes se distribuyeron en el entorno de la plaza.

“Con esto de lo que por tierra en mulas, por agua en canoas le tributa, es tan abundante no solo de lo que pide la necesidad, sino el regalo; los montes, sierras, campos, y lagunas, los bosques, y las huertas embian como al centro á su abundante plasa lo que crían [...] los campos frutos de sus granos; las lagunas legumbres; las huertas hortaliza; los bosques caza; aves de la tierra, y de Castilla en volateria de Patos, Anzares, Gallaretas, Codornizes; las lagunas pesca, frutas de la tierra [...]”.<sup>108</sup>

Precisamente la relación descrita corresponde de algún modo a lo que se aprecia en la pintura, en donde se ofrecen todo tipo de aves, pescados, frutas y legumbres y, aunque la relación corresponde a las observaciones hechas por Vetancurt un siglo antes, la permanencia de las prácticas comerciales indica que existía una estrecha dependencia de los habitantes al entorno y a las relaciones sociales derivadas del intercambio mercantil.

Hay que destacar que la realidad del mercado era muy conocida por los virreyes, por ejemplo, en la relación que hace Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo (1746-1755) a su sucesor Agustín de Ahumada y Villalón (1756- 1760) en una de las primeras apreciaciones hace notar que “La multitud de negocios que ocurren al virreinato, no permite apuntamiento de las providencias que en él se toman”.<sup>109</sup> Aunque se

refiere a negocios sin hacer alguna mención específica a algún mercado en particular, lo importante es destacar que la vida comercial no le era ajena. Del mismo modo, Francisco de Güemes y Horcasitas, reconoce la variedad de castas de la Nueva España al señalar que

Se compone de indios reducidos avecinados en pueblos, con reconocimiento en lo eclesiástico y real a los curas y alcaldes mayores; de negros, mulatos, mestizos y otras castas, dispersos en ciudades, pueblos y haciendas, y el menor número de los que dicen españoles, nombre genérico y común a los que vienen de Europa y a los que nacieron y descienden de ellos en estos países, a quien por denominación real llaman criollos [...] La diversidad de estas castas se deja ver en esta capital que se puebla de todas mezclándose en ella algunos extranjeros [...]<sup>10</sup>

Tal parece que la multitud de negocios y la dispersión de las castas por la ciudad se da como un fenómeno similar y simbiótico. Dicho fenómeno, que se corresponde con la abundancia de negocios representados en la pintura entre personajes, productos y mercancías, se unifica visualmente para producir el efecto de una riqueza que se desborda. Las castas a las que hace referencia el citado virrey se encuentran representadas y distribuidas en el mercado de bastimentos, ya sea como vendedores o compradores ubicados en los pasillos, cerca de la acequia, los cajones de San José, o fuera del Parián. Se podría pensar que, después de los baratillos, las castas se encuentran mayormente representadas en el mercado de bastimentos.

En las imágenes se puede apreciar la división en pasillos de los puestos de bastimentos, al extremo izquierdo se encuentran los que limitan con los cajones de San José y la acequia, hasta llegar a la picota; del lado derecho la hilera de puestos y calles desemboca en la pila de agua y la columna de Fernando VI. (fig. 161) En dichos puestos de tejamanil se encuentran los sombrereros, calceteros, medieros, gamuceros y vendedores de la ropa de la tierra, tal y como lo relata Viera y, de algún modo, indican el límite entre el baratillo y el comienzo de los bastimentos. En cuanto a la pintura, además de representar

las frutas, las legumbres y un puesto de fierro con algunas espuelas y estribos que cuelgan, se ubican algunas indígenas en el piso que venden tortillas, junto a un puesto de telas.<sup>111</sup>

(figs. 162-163)

Aquí en esta Plaza se ven los montes de frutas en que todo el año abunda esta ciudad y cuio número pasa de noventa como se verá en la Memoria que adjuntaré a esta narración, del mismo modo se registran los montes de hortalizas, de tal manera que ni en los mismos campos se advierte tanta abundancia como se vé junta en este teatro de maravillas. Está en forma de calles que la figuran muchos texados o barracas, bajo de los que hai innumerables puestos de tiendas, de legumbres y semillas, de azúcares y panochas, chancaca de carnes salpresas o accinadas, ya de cabro, ya de toro [...]<sup>112</sup>

El orden que deberían tener los puestos por género se aprecia parcialmente en la pintura, como se verá a continuación, se encuentran bastimentos con pulquerías, con puestos de comida y con tiendas de telas, de fierro y herrajes. La siguiente escena representa una pulquería en la que los personajes muestran sus “cajeteros” llenos y parecen invitar a la bebida. Según Viera, el pulque era consumido principalmente por la “indiería” pero en realidad era consumido por diferentes tipos sociales incluidos los negros, mulatos, mestizos y españoles.<sup>113</sup> El pulque estaba presente en la vida urbana desde las primeras horas del día, lo mismo que la música, los bailes y los juegos de azar, situación que se prolongaba hasta altas horas de la noche. Se consumían cuatro tipos de pulque, el de mejor calidad o “pulque fino” se servía en las pulquerías de la ciudad, el intermedio u “ordinario” y el de baja calidad u “otomite” y el más corriente o “tlachique”, se consideraban para el autoconsumo, el trueque o el comercio en pequeños puestos ambulantes.<sup>114</sup> Junto a la pulquería se encuentra un puesto que ofrece algún tipo de grano atendido por una negra o mulata y, más adelante se ubica uno de legumbres conformado por tres mujeres pertenecientes a alguna casta.<sup>115</sup> (figs. 164-165)

Continúa una escena que representa un puesto de comida, en el que se aprecian las cazuelas en la lumbre y los comensales sentados en las mesas; en ésta, pareciera que la escultura de Fernando VI convive con ellos, pues su figura se pierde entre los personajes. (figs. 166-167) Sobre dicha columna existen las siguientes apreciaciones: “Frente a la puerta principal del Real Palacio, está una columna con una hermosa bassa, en la que hai esculpidos varios poemas latinos y castellanos en letras de oro y sobre la columna once varas en alto, sobre la que está la estatua de N. Cathólico Rey Dn. Fernando sexto, con manto real pintado de púrpura, corona y cetro de latón dorado”.<sup>116</sup> La descripción que hace Viera contrasta con la versión de Francisco Sedano quien menciona que se trató de un busto. “En la Plaza Mayor de esta ciudad frente de la puerta principal del Real Palacio y cercano a la pila, se levantó una pirámide en obsequio de la Católica Magestad del Rey D. Fernando VI, cuando se proclamó, el año de 1747. Era una columna alta con su pedestal con el busto de su Magestad en el remate, con manto y corona imperial, hecha de fierro dorado”.<sup>117</sup>

Ambas descripciones sirven para ubicar los elementos de la columna y la estatua del monarca, pero la que más se acerca a la representada en el cuadro es la de Viera pues, efectivamente fue una escultura policromada que ubica al rey Fernando VI con su corona y su cetro, vestido con capa, chupa y casaca con vuelta encarnada —el color de sus prendas hacen eco con el uniforme de los alabarderos—, para dar a entender el poder y dominio que ejerce, con el mundo a sus pies. Es importante señalar que el estilo policromado de algunas estatuas era característico de la época, en este sentido, la profesora Elena Estrada de Gerlero ofrece una visión interesante en su ponencia “Una mala estatua” dentro del II Congreso Internacional de Escultura Virreinal, próxima a publicarse en un texto dedicado a Guillermo Dupaix. En dicho trabajo, la profesora explica que la aparición y posterior

destrucción de la estatua corresponde a un parteaguas que marca el fin del barroco y el inicio del neoclasicismo.<sup>118</sup> Así, la pintura es uno de los referentes que se tienen de la estatua pues ésta se destruyó cuando la plaza fue despejada durante el gobierno de Juan Vicente Güemes y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo.

Considero que el pintor representó el monumento del monarca con la idea de mostrar el lugar que éste ocupaba, frente a las puertas del Palacio Virreinal, como representación simbólica de obediencia a un poder real, sin embargo, por la falta de una perspectiva lineal “correcta” la figura se confunde con los personajes del puesto de comida y, de manera “chusca”, parece formar parte de los comensales. La representación de la escultura es un detalle difícil de ubicar dentro de la pintura, ¿Por qué representar la estatua del monarca en dichas condiciones?, ¿Por qué no alargar la columna a modo de que la estatua del monarca pudiera ser mayormente reconocible entre la multitud, por el o los espectadores de la pintura? ¿O colocarla en un plano intermedio para evitar la correspondencia con los comensales? ¿Habría sido parte de las intenciones del pintor representar en dicha situación la estatua del monarca?

Podría interpretarse que la figura de Fernando VI estaba presente aún en las actividades más sencillas de la vida económica de Nueva España, o bien, que la abundancia económica era un rasgo característico de su reinado. Pero también puede ser que el pintor no se interesó en representar al monarca con el debido respeto y solemnidad, por lo que dicha falta de “decoro” en el tratamiento de la figura del poder real podría ser interpretado como una especie de crítica sutil hacia la autoridad. Si son pocas las personas representadas que muestran interés por la salida del virrey para dar gracias por la salud de dicho monarca, menos aun existen rasgos que indiquen que la escultura motivara una actitud de respeto entre el pueblo.

En cuanto a los puestos callejeros de comida es significativo que fuesen accesibles a todos los presupuestos y públicos, algunos trabajaban hasta la noche, pues su existencia se debía a los flujos cotidianos que concurrían durante todo el día en la plaza, en la que incluso, los léperos y los vagos podían comprar comida.<sup>119</sup>

La siguiente imagen representa otra pulquería en la que se aprecia un hombre que bebe de un “cajetero” mientras que otro voltea su mirada hacia el espectador; una mujer sirve a un hombre, mientras que otra intenta entablar algún tipo de contacto con éste, al colocar un brazo sobre su hombro o bien, al tratar de quitarle la capa.<sup>120</sup>

Muy cerca de la imagen, se aprecia el águila que corona la fuente y que también, debido a la escala, parece formar parte de la pulquería. (figs. 168-169) Es importante señalar que el águila, símbolo imperial, también se pierde en la pintura, tal y como sucede con la estatua del monarca. “Más al centro de la plaza esta la famosa fuente que forma un perfectísimo ochavo, cuya circunferencia es de cuarenta varas y tiene bajo de sus escalones unos pilares de cantería que la rodean con cadenas de fierro. En medio sobre su pedestal mui fuerte, una taza de bronce, al centro una bassa del mismo metal que sostiene la segunda y un águila de una corpulenta magnitud con las alas medio abiertas, en ademán de que va a volar [...]”<sup>121</sup>

La información de Viera sobre el águila resulta interesante pues la describe de “corpulenta magnitud”, es decir, de tamaño grande, dignificando el lugar que ocupa y la postura que ostenta como símbolo de realeza, lo que resulta contrario al observar la representación del águila en la pintura, pues en ésta apenas se hace visible su cuerpo y sus alas que, más que ser corpulentos, parecen “raquíticos”. De nuevo parece reiterarse la intención del pintor al mostrar cierta indiferencia ante la autoridad que pudiera representarse a través de cualquier figura o símbolo como lo es el águila real.

Alrededor de la pila y la columna hay dos puestos de pulque colocados en el piso que venden del tipo corriente o “tlachique”, éste es vertido desde un cuero a las cazuelas para facilitar servirlo en los “cajetes”, cada puesto aparece con su respectivo cliente. También se representa un puesto que vende legumbres y, al otro extremo, un aguador acaba de surtir su cántaro de la pila. (figs. 170-171) Por su parte, Francisco Sedano para referirse a la pila, además de que hace una descripción, añade características sobre las verdaderas condiciones de insalubridad en que se encontraba

[...] En el año de 1713 se fabricó ésta pila en el lugar cercano adonde está la más cercana á la cárcel de corte. Era ochavada de 48 varas de circunferencia y de 6 varas cada ochavo, y en cada uno, un escalon para alcanzar el agua. Tenía dos tazas de bronce, una de cuatro varas de diámetro, y la otra de más arriba, de diámetro de dos varas y media, y sobre ella un águila del mismo metal de una vara de alto, y á su espalda una cruz de fierro [...] Esta pila fué muy grande inmundicia, el agua estaba hedionda y puerca, á causa de que metían dentro para sacar agua las ollas puercas de la comida de los puestos y también las azaduras para lavarlas. Las indias y gente soez, metían dentro los pañales de los niños estando sucios para lavarlos fuera con el agua que sacaban, por lo que sobre el agua grandes costras nadantes sobre sales. El enlozado de afuera estaba lamoso y resbalozo, á causa de la jabonadura que despedían la ropa que lavaban al derredor, por lo que era peligroso andar al rededor la gente calzada y algunos caían.<sup>122</sup>

Esto hace más evidente que la intencionalidad de la pintura se enfoca en mostrar aspectos de la realidad sin ser realista, así como dar una imagen positiva del entorno de la plaza. La descripción que hace Sedano acerca de la pila y el contraste con la forma en que ésta es representada en la pintura puede basarse en los aspectos negativos de la realidad de la plaza pero que son interpretados desde puntos de vista diferentes y reflejan, de algún modo, el pensamiento de la época. De esta manera la representación que hace el pintor, en lugar de enfocarse en lo negativo, reafirma las relaciones sociales, las actividades que se dan en

torno a los diferentes espacios que cumplían determinada función y que, por sí solos, no tendrían razón de ser.

Pudiera pensarse que el hecho de no mostrar la suciedad del entorno urbano en la pintura responde al contexto ideológico sobre crear orden y policía, pero considero que en el caso de las intenciones de la pintura que aquí se analiza no es así del todo, pues en ésta se advierte una abundancia de castas y de actividades comerciales en las que a partir de un desorden visual se puede comprender un orden social y económico determinado por la estructura estamental, política y económica de la época. En este sentido, debe entenderse que la prioridad del pintor y del comitente era mostrar el engranaje comercial que existía en la Plaza Mayor de la Nueva España y los actores que lo hacían posible.

Al extremo derecho del conjunto de puestos que rodean la pila de agua y la columna, se encuentra toda una hilera conformada por bastimentos y puestos de telas que se distribuyen entre el Parían y la Catedral hasta quedar frente al cementerio. Del mismo modo, atrás de la valla humana que espera el paso del virrey, al pie del cuadro, en el extremo derecho, se encuentra la continuación de puestos de frutas, flores, verduras y uno de piernas de carnero que, en mi opinión, fueron removidos de su lugar por los guardias del palacio para abrir el protocolo del virrey. Con la idea de mostrar de manera descendente la conformación de los puestos en el cuadro, se seguirá el orden marcado en las imágenes hasta el Palacio Virreinal. (fig. 172) Es así que daré inicio con la escena de la parte superior que indica el término de los puestos de tejamanil, en el cruce de las calles de Plateros y Empedradillo. Desde este punto se pueden apreciar dos frailes dieguinos, una dama con vestido negro “vestida a la española”, dos hombres, un golilla a caballo que saluda con el sombrero a unas mujeres que pasan dentro de una estufa; otra mujer compra pan en un

puesto en la esquina del Parián, mientras un franciscano platica con un hombre.<sup>123</sup> (figs. 173-174)

En la siguiente escena se aprecian tres puestos colocados al piso, afuera de las puertas del Parián, atendidos por mujeres. En la parte central se encuentra uno que ofrece lo que parecerían forrajes o leña, un ambulante de capa azul se acerca a ofrecer su mercancía a dicho dependiente, más adelante continúan los que venden telas y algunos “arrimados” con sus productos sobre cajones de madera. Una mujer que monta una mula o un burro, lleva sus productos en unos costales mientras que otra lleva a su niño de la mano.<sup>124</sup> (fig. 175) Más adelante se aprecian mejor las telas de los puestos que hacen eco en los rebozos y las faldas de las mujeres que deambulan por la plaza. También se muestran, cerca de las telas, algunos “arrimados” con canastas de lana o algodón; un grupo de guitarreros parece tocar y amenizar el lugar, en esa misma sección, aunque pudiera tratarse de los “indios guitarreros que venden sus instrumentos para los mismos indios”, como lo señalara Viera. (figs. 176-177)

Adelante aparecen los bastimentos con indígenas al piso que ofrecen sus legumbres. Muy cerca se encuentra una tienda que vende lo que podrían ser dulces o azúcares o bien, carretes de hilos, de hecho al lado se encuentra un personaje que ofrece hilos trenzados; cerca de la escena, se muestra otro forlón estacionado, algunos personajes que compran, otros que pasan con algunas mercancías sin poner atención al paso virreinal. (figs. 178-179) Después, se ubican unos puestos de bastimentos y otro forlón estacionado cerca de la valla de gente que espera el paso del virrey. La composición de las frutas y las legumbres establece una correspondencia con el acomodo de personajes en espera de la comitiva virreinal, principalmente en el efecto que se logra al observar las cabezas de las figuras representadas. (figs. 180)

En la base del cuadro, al extremo derecho, se encuentran unas indígenas que venden sus mercancías atrás de una estufa estacionada, muy cerca de la escena del robo tratada con anterioridad. Mientras ésta se desarrolla, en los tinglados se venden frutas, legumbres y flores, los compradores y vendedores siguen sus actividades sin mostrar interés o sorpresa ante lo que sucede. (figs. 181-182) La reacción de los personajes cercanos reafirma el hecho de que se trata de una representación de escenas diferenciadas que ocurren en la Plaza Mayor. La indiferencia de los vendedores y compradores ante el robo podría explicarse porque se trataba de hechos comunes a la plaza y que, por tanto, al convertirse en costumbre, ya no merecían la mayor atención de los testigos, pero en realidad eso no explica el por qué algunos personajes observan fuera del cuadro, en lugar de enfocarse, por ejemplo, en la visita del virrey. Tal es el ejemplo de las mujeres que venden flores y frutas cerca de la estufa y de la que vende piernas de carnero. (fig. 183). En los tres casos las miradas buscan la del posible espectador; incluso el comprador, toma su mercancía con ademán de mostrar el producto recién adquirido, mientras unos perros se disputan un hueso.<sup>125</sup> (fig. 184)

El conjunto de puestos ubicados al extremo izquierdo, después del baratillo, terminan en la picota. En el pasillo correspondiente al baratillo se encuentran algunos puestos que ofrecen ropa, telas, zapatos; en otro se aprecia una cazuela en la lumbre, una mujer que atiende y dos comensales sentados. (figs. 185-187) En la siguiente calle de tiendas se muestran sólo los de los extremos techados y en la parte central unas mujeres al piso ofrecen sus productos, se encuentran unas ollas de barro y ropa. (figs. 188- 189) Posteriormente, se ofrecen espuelas y fierros junto a una vendedora de legumbres colocada en el piso; sobre el mismo se ubica un puesto de pan y junto de éste se ofrecen de nuevo lo que parecen azúcar, dulces o carretes de hilos. En el piso, unas mujeres venden tortillas y

cabezas de carnero. (figs. 190-191) Continúa la sección en la que se ubican los bastimentos cercanos a la picota, en éstos se representan plátanos, calabazas y papas, en un extremo se encuentran unas indígenas en el piso que ofrecen sus productos. (figs. 192-193)

Alrededor de la picota se representan variadas mercancías entre los que se distinguen legumbres, frutas y verduras; una mujer ofrece ánades, mientras un hombre a sus espaldas, sentado en un escalón de la horca se dispone a verter la sangre y desplumar una de las aves;<sup>126</sup> otras mujeres ofrecen lo que parecen tamales y atole; mientras, un lego y un mozo se abastecen de legumbres en un puesto. En la parte central hay tres vagabundos sentados y descalzos, cubiertos cada uno con su capa, uno de ellos muestra su torso desnudo, son los denominados léperos.<sup>127</sup> (figs. 194-195) La picota como ostentación del poder y ejemplaridad de la pena, como lugar en que son expuestos los castigos para que sirvan a los demás de memoria y escarmiento, se ve invadida por los léperos y los puestos de alimentos colocados alrededor que, en actitud indiferente, pareciera que muestran una falta de respeto por el lugar en que se supone se hace valer la justicia virreinal. De nuevo, a través de la representación de dichos personajes en la picota se trata de aminorar la idea de poder.

Resulta interesante cómo es que la intencionalidad en la representación de los diferentes símbolos que tienen que ver con la significación de la autoridad real, como la estatua de Fernando VI, el águila de la pila de agua y la picota, incluso, el mismo hecho de que el rostro del virrey permanezca oculto al espectador, tengan un común denominador: aminorar la idea del poder con cierta indiferencia. Por el contrario, la plaza es bastante concurrida, los personajes se encuentran inmersos en sus actividades, su vida transcurre sin contratiempos, lo cual hace evidente el carácter comunicéxico de la pintura. “La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es

un *todo popular*, organizado *a su manera*, a la *manera popular*, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política [...]”<sup>128</sup> De esta manera la visión positiva del pintor sobre los rasgos de la plaza representados en la obra muestran una dignificación del entorno en el que son más importantes las relaciones sociales.

En la última sección se aprecian con mayor prolijidad las frutas y legumbres; en la esquina un expendio de hierbas. (figs. 196-197) Las escenas hasta aquí descritas también son consideradas por San Vicente

[...] Animalejos Domesticos vivos, así útiles como de recreo. Aves, y animales comestibles de quantas produce el Reyno. Yervas medicinales, y odoríferas para la salud, y gusto. Hortalizas de todas calidades. Flores de las innumerables, que se crían en los circunvecinos Jardines, y campos, que como á el principio se dixo son fertilissimos, y abundantes en todas las Estaciones del año. Y últimamente tantas frutas, y de tantas calidades que para comprobar lo expresado, y conocer la amenidad de este segundo Parayso Terrenal, las nomino por menor, y son las siguientes [...]”<sup>129</sup>

De forma similar que la sección anterior, abordaré la del extremo izquierdo, desde la parte superior, incluyendo la explicación del Cabildo, de manera descendente hasta los cajones de San José, la acequia y la base del cuadro en la que se aprecian los vendedores de animales que limitan la puerta de la salida del Palacio virreinal. (fig. 198)

De esta manera, entre el Cabildo y el Parián se distingue un forlón que va de paso mientras un doctor, oidor o profesionista con golilla, capa y peluca compra pan en la esquina de un puesto adosado a la pared. Unos cargadores seguidos de un hombre a caballo atraviesan rumbo al Cabildo. Frente a éste, se ubican dos estufas y un forlón estacionados. Un grupo de personas, entre hombres y mujeres conducen a un mendigo, mientras que otros miembros parecen entablar una conversación con la autoridad, quien viste a la moda

francesa y usa vara de mando, lo cual indica que podría tratarse del Regidor, que es detenido a última hora antes de subir al forlón, tal vez para dirigirse a Catedral, para tratar algún asunto que posiblemente involucra al mendigo, la mujer vestida de negro y el oidor. Resulta interesante la disposición de algunos personajes que deambulan y entablan conversaciones entre los pasillos del edificio, con variadas actitudes. En un puesto adosado a los pilares de los arcos, una mujer vende azucarillos y dos hombres desembarcan sus productos de la canoa en la acequia; cerca de ésta se encuentra otra estufa estacionada. (figs. 199-200)

Más adelante, en el paso sobre la acequia continúan los puestos de azucarillos o los denominados marquesotes, tres indígenas platican y un vendedor o aguador lleva su cargamento al lomo de un burro. Sobre la acequia un personaje pasa en su canoa; un perrito intenta arrebatar sus viandas a un hombre que lleva su canasta en la cabeza. Al otro extremo, se representan los cajones de San José y variados personajes entre los cuales se observan vendedores ambulantes, hombres de casaca y peluca, golillas, mujeres de diferentes castas, con vestidos de encajes anchos, rebozos y mantillas, una de ellas con un niño de la mano y otra acompañada de un cargador que lleva sus compras a cuestas; así como una de alcurnia con su clásico vestido “a la española”. También, muy cerca de los cajones de San José, dos frailes carmelitas platican con un becado y otro hombre de capa y gorro. Entre los ambulantes se representan a un hombre y una mujer que venden gallinas, otro más ofrece telas a un jinete. Un perro sigue a un vendedor de aves desplumadas que cuelgan de un palo. (figs. 201-204)

Hay en dicha plaza los llamados cajones de San José. Estos con sus altos encima y sus ventanas á la plaza, estuvieron delante del portal de Flores: corría la acequia á su espalda y entre ésta y el portal había un techo. Estaban divididos en dos trechos, uno que cogía toda la frontera del portal, hasta el

punte que llamaban de las marquesoteras, que daba paso de la plaza á dicho portal, y el otro desde dicho puente al puente que llamaban del palacio, línea recta con las casas de la plaza del Volador que mira a la Universidad. Dichos cajones eran de dos puertas cada uno, de cinco varas de fondo, en número de 35, los 32 miraban á la Catedral, teniendo delante la plaza, dos estaban sobre el puente de las marquesoteras, mirando uno á otro, y el otro estaba en el testero, mirando al Portal de Mercaderes [...] Estos dichos cajones estuvieron ocupados por mercaderes de ropa y los que se llaman de tiendas mestizas de comestibles y otros efectos.<sup>130</sup>

En la siguiente sección de la representación se repiten los mismos personajes, ambulantes que venden telas, listones y aves desplumadas, de esta manera se observa la comunión de vendimias entre los puestos de bastimentos y los ambulantes. Se destaca una mujer que pasa con una batea de fruta, un mendigo con pata de palo pide limosna a una mujer en un puesto, mientras que otro personaje ofrece unos zapatos a un hombre togado de color negro con su tricornio que pasa en su caballo; otros ofrecen rosarios muy cerca de tres caballeros, uno de casaca roja con su tricornio en el brazo que platica con dos estudiantes.<sup>131</sup> (figs. 205-207)

Después se representa el término de los cajones y, frente a ellos, se encuentra un puesto que ofrece pescados con sus respectivos compradores; detrás de éste se ubica un vendedor de aves que lleva colgando sobre su cuerpo y, una indígena con una batea de pan. (figs. 208-209) Más adelante aparecen unos puestos de frutas y de pan en el suelo, cuyo comprador ya lleva entre sus viandas un pollo. Detrás de ellos una mujer a caballo compra pescado en un puesto bastante concurrido, del mismo modo que un togado y una familia con su pescado en la mano, esperan ser atendidos. Ya en el puesto, un vendedor con una balanza pesa la pieza de una señora, mientras que otro se dispone a quitar las escamas de uno que tiene en su barra de trabajo. (fig. 210) Al extremo derecho también aparecen dos compradores que van a escoger su pieza. Esta escena se encuentra atrás del forlón

estacionado detrás de la valla humana que espera el paso del virrey. En ésta se aprecia con mayor claridad el lugar que ocupa el puesto con relación a la valla de personajes y el forlón estacionado, de hecho, en el segundo plano se encuentran los puestos de bastimentos cercanos a la picota. (figs. 211-212)

Assimismo, pescados salados de todo género y pescado blanco que traen de las lagunas circunvecinas [...] Véndense también otras castas de pescados que traen de las mismas lagunas, como es el juile y el meztlapique, que este último, aunque mui pequeño [...] es mui delicioso y lo comen los hijos de la tierra asado y envuelto en unas hojas de maíz Abundan, y se gastan igualmente en los días de vigilia, las ranas y ajolotes que es una especie de pescado que tiene mano y pies y la cara es semejante a la del tiburón. Tampoco escasean los bobos y pámpanos, sargos y borriquetes, crivinas y robalos, mojarra y truchas, que aunque no se dan en el país, las traen de los ríos circunvecinos, unas salpresas y otras escabechadas.<sup>132</sup>

En la parte final del cuadro del extremo izquierdo, en la que se aprecia una mujer que surte de pan a un ambulante, otra lleva en la espalda sus legumbres, otros venden aves, liebres, telas, listones, cuchillos.<sup>133</sup> Esta última escena puede ser descrita por Viera, aunque los vendedores de aves recorrían el contorno de la plaza, al parecer era en el puente de palacio donde más comúnmente se podían encontrar.

Abunda también en ánades, patos, apipiscas, sarapicos y chichicuilotos [...] las agachonas, codornices, tórtolas y tanta variedad de pájaros que venden los indios a docenas, pues en el Puente de Palacio es una maravilla ver una calle entera de aves y animales, así vivos como muertos: conejos, liebres, venados y cabritos, sin que se verifique que se llegue a heder esta carne, [...] El número de gallinas, pavos y pichones es tan imponderable que estoy por decir que excede el número de las demás aves.<sup>134</sup>

La división entre el inicio de la valla y los ambulantes se establece entre un vendedor de liebres y un comprador que viste casaca, medias rojas, capa y sombrero negro. A partir de ellos se abre un vértice imaginario de personajes que forman la valla humana del lado

izquierdo. Simbólicamente, ambos personajes representan esta ambivalencia de momentos que dan lugar a que el espectador se pueda internar en la obra, en la que las relaciones comerciales se convierten en el hilo delgado que une y separa ambos mundos. Existe otro personaje cercano a la escena anterior cuya figura representada es bastante singular y elocuente, pues se quita el sombrero en señal de respeto, mira al espectador, y se toca el corazón en signo de lealtad a la corona. (figs. 213-215)

\*\*\*

La finalidad de abordar la descripción de la pintura de arriba hacia abajo es para retornar al punto de inicio, es decir, a la escenas cercanas a la visita del virrey para establecer cómo es que efectivamente se desarrollan los contrastes y las ambivalencias de momentos entre ambos mundos. Por otro lado es importante considerar que en su momento la pintura fue realizada para fines muy distintos a los actuales, es decir, el lugar de exhibición no era un Museo y seguramente el o los espectadores para quienes fue realizada, pertenecían a un círculo social que comprendía la importancia que tenía mostrar el escenario de la Plaza Mayor con tales características, incluso, tal vez el comitente así los requirió.

Los diferentes escenarios ubicados en el cuadro tienen que ver con la representación de un poder real que gobierna un pueblo cuyos rasgos se definen por un remarcado carácter local, tanto por la abundancia de productos como por los diferentes rostros que se desdibujan como resultado de las mezclas raciales. En mi opinión, la pintura muestra una correspondencia entre la abundancia de productos locales y la variedad de rostros y rasgos físicos de las diferentes castas que se han generado en la Nueva España, como resultado natural de un proceso social cuya dinámica existe totalmente independiente del poder real. Es así que mientras por un lado se tiene sólo el perfil de un virrey que sale a Catedral, por

el contrario se representan los rostros y las miradas de un pueblo que parecen invitar al festín de productos que se ofrecen al espectador.

Pareciera repetitivo el hecho de que Agustín de Vetancurt (1697), Joaquín de Basarás (1763), Juan Manuel de San Vicente (1767), Juan de Viera (1778), Francisco Sedano (1800) hicieran en diferentes épocas las mismas apreciaciones respecto a la abundancia de bastimentos de la Nueva España.<sup>135</sup> Las coincidencias de las descripciones que fueron realizadas en distintos momentos indican la concepción que se tenía de la Nueva España como lugar de abundancia y riquezas incomparables, pero además se dan como resultado de haber vivido, compartido y visto dichos espacios urbanos en la vida diaria y cotidiana. Las descripciones escritas, así como la pintura, ponen de manifiesto la idea de que la fisonomía del mercado variaba mínimamente y que en su esencia se nutría de los mismos elementos. El común denominador de las crónicas es el interés por la clasificación de frutas; por ejemplo, Joaquín de Basarás, San Vicente y Viera se interesaron por registrar una tipología de frutas que dieran cuenta de la diversidad que se podía encontrar en los mercados. Por otro lado, las críticas de Sedano reflejan un sentimiento negativo hacia la Nueva España y, aunque pudieran parecer exageradas, considero que aportan elementos que permiten equilibrar las distintas visiones sin caer en los extremos. También, por el periodo en que fueron realizadas, se deja entrever un cambio en el pensamiento de una época que rechaza ciertas costumbres y, por el contrario, se enfocan en reforzar los ideales de orden y control sobre la comunidad. De ahí que una misma realidad es interpretada a partir de distintas visiones que permean intereses e intenciones de índole político, económico o social.

Del mismo modo que los cronistas, el pintor se interesó por mostrar la apariencia de las frutas y legumbres en los bastimentos, a través de un lenguaje diferente, pero

igualmente efectivo pues significaba un espectáculo digno de admirarse. Si las descripciones realizadas por los cronistas en diferentes épocas han servido como marco de referencia para tratar la pintura, puede decirse entonces que hay ciertos rasgos del mercado que se muestran como una constante y que se siguieron actualizando a través del tiempo. De tal manera que si se intercala una imagen con el texto descriptivo de alguna época diferente, es como si el tiempo no hubiese transcurrido y ambos, el texto y la imagen, se siguieran actualizando mutuamente, lo mismo ocurriría si se hace el ejercicio de manera inversa, interponer un texto actual con alguna obra realizada siglos atrás con la temática del mercado. En ambos casos se establecería una correspondencia tal en la que pareciera que sólo cambiara el escenario y los lugares, pero las acciones y algunos objetos como las frutas y las legumbres seguirían mostrándose como una constante atemporal.

‘Los lugares de memoria’ según el francés Pierre Nora pueden estar relacionados con un artefacto concreto, un edificio o una plaza particular que pasa a convertirse en metáfora (o icono) de toda la ciudad a través de un proceso que cabría definir como ‘representación metonímica’. En otras circunstancias, todo el paisaje urbano puede servir como *locus* de la memoria colectiva, como su propio *lieu de mémoire* impregnado de más ideas y asociaciones compartidas por muchos de sus habitantes [...]<sup>136</sup>

Al plantear la propuesta anterior pareciera que se deja de lado la idea de la comunidad y de las costumbres reflejadas por una situación atemporal, pero son precisamente, las similitudes que constantemente se plantean en las crónicas, aún a pesar del tiempo transcurrido, lo que hace ver que el carácter comunicéxico trasciende el tiempo, pues aunque el espacio físico es transformado, el carácter de una comunidad, las relaciones que establece a través de las actividades se mantienen porque precisamente su razón de ser se fundamenta en los valores que ha asimilado históricamente.

La fuerza del carácter local se muestra en el mercado porque es ahí donde la sociedad novohispana podía convivir con mayor libertad gracias a las transacciones comerciales. En este sentido, la pintura *Plaza Mayor de la ciudad de México* es una vista comunicétrica que representa la herencia de un carácter local pero muy en el fondo, un sentido de amor propio. La pintura se convierte en el instrumento a través del cual las miradas del espectador se reconocen con las del representado para así comprender que existe algo que comparten en común, aun a pesar de las diferencias sociales

[...] with an act of comparison that identifies the other as someone with whom one shares something in common, comes a moment of imagination in which one transports oneself outside of oneself and identifies with the other. This moment of simultaneous imagination, comparison, recognition, transport, and identification does not so much allow sympathy as constitute it. However, this act of comparison in which one leaves oneself and enters into the sentiments of someone else, this moment of recognition that one is not alone in the world and thus not one's only spectator, is also the moment when *amour-propre* is made possible and inevitable [...]<sup>137</sup>

La vida del mercado representada en la *Plaza Mayor* refleja este sentimiento de amor por lo propio pues el intercambio mercantil se convierte en el acto común, compartido en una comunidad dentro de un espacio y un tiempo específico. Asimismo, la vida comercial permite a todos mostrarse fuera de sí mismo e identificarse con el otro, lleva al reconocimiento del sentimiento del otro y a la sensación de no estar solos en el mundo, todos, rasgos que definen a las vistas comunicétricas, que se configuran a partir de las relaciones humanas sustentadas en la unidad física.

El personaje representado al extremo izquierdo, en la base del cuadro junto al vendedor de liebres resulta evocador de este sentimiento de amor y orgullo por sí mismo y del lugar que comparte con sus semejantes. El lugar que ocupa dicho personaje resulta clave para comprender el desarrollo de dos mundos que al mismo tiempo resultan cercanos

y lejanos, pero que se complementan y comparten un escenario común. Mientras que con una mano sujeta su sombrero, con la otra toca su corazón y, con su mirada centrada en el espectador, parece solemnizar y reverenciar no sólo la salida del virrey, sino también su pertenencia a la Nueva España. (Figs. 216-217)

## CONCLUSIONES

En la vista la *Plaza Mayor de la ciudad de México* se muestra que los mercados estaban conectados al espacio público y, como rasgo de toda vista comunicétrica, las prácticas sociales se vincularon a éste a través, precisamente, del mercado. Bajo esta perspectiva se comprueba la hipótesis de que la representación pictórica muestra con mayor énfasis la organización de los mercados y la convivencia humana, lo que de algún modo contradice los supuestos que ingenuamente se le han atribuido: el primero señala que la multitud de personajes congregados se debían a la presencia del Parián por ser el mercado más importante de la Nueva España y, el segundo, que dichos personajes se encuentran reunidos para presenciar el paso de la comitiva virreinal.

Los mercados se instalaron en la Plaza Mayor debido a expectativas económicas, por lo que el ayuntamiento controlaba las actividades de las calles, las acequias y las plazas, de esta manera, la presencia de los mercados sobre el espacio público sirve para proclamar y hacer notar con mayor énfasis su poder.<sup>138</sup> Aunque determinados símbolos que enmarcan la obra se diseñaron para mostrar una imagen de orden, tal parece que el tratamiento interior de algunos —la estatua de Fernando VI, el águila real de la pila de agua y la picota—, junto con el rostro desconocido del virrey, quedan en segundo término y muy al contrario, pareciera que al formar parte integral de la vida cotidiana de la plaza, no merecieran respeto.

El trabajo hasta aquí desarrollado es una interpretación que establece la importancia del comercio y la abundancia económica en la Plaza Mayor pero, durante el proceso, encontré algunos detalles de la obra acerca de los cuales no encontré información en las fuentes hasta el momento consultadas. Por ejemplo, en el primer pasillo de tiendas que se encuentran dentro del Parián, hacia el lado poniente —segmento marcado con el número cinco— el pintor colocó una especie de altares que resguardan dos figuras que son imperceptibles a simple vista, ambas imágenes se encuentran dentro de una especie de marco con cortinajes que hay que acercarse para mirar con detenimiento. La del extremo izquierdo es una imagen femenina, posiblemente quiso representar a una virgen, lo más interesante de este ejercicio visual es atender a la imagen apenas sublimada a la derecha, en lo que parecería una tienda o una pared. (figs. 218-220). En el extremo derecho, sobre el mismo pasillo, se encuentra una figura aún menos perceptible, parece la figura de un santo y, al contrario de la anterior, no existe ninguna otra imagen cercana. (figs. 221-223) Del mismo modo, en la esquina exterior del costado norte se encuentra otra especie de nicho, muy similar a los anteriores. (figs. 224-225).

Considero importante explicar qué partes de la pintura no fueron abordados ya que, además de que las fuentes consultadas no mencionan dichos escenarios, tal vez sea necesario un tratamiento y análisis que permitan comprender más a fondo su significado e intenciones por parte el pintor.

El carácter local de la pintura ayuda un poco a comprender el sentido y la importancia que daban los gabinetes de historia natural a determinados objetos, lugares y conocimientos. Si bien, por el momento desconocemos al posible comitente de la obra, así como los fines concretos para los cuales fue realizada, lo que resulta claro es que el carácter local y la posibilidad de que haya existido un letrero explicativo de las partes de la

composición del cuadro, es un indicador de que ésta debería decir “algo” al destinatario de la misma ya sea porque desconocía los rasgos de la vida económica de la Plaza Mayor de la Nueva España o porque era necesario reconocer la dinámica cotidiana de la plaza. Es así que existió la posibilidad de que la obra saliera de la Nueva España en el siglo XVIII y mostrara los rasgos más amables de una ciudad, que se caracterizaba por la abundancia y el apogeo, más que otro tipo de representación.

La pintura fue adquirida en Londres y traída a México a través de un coleccionista, es decir, en algún momento de la vida de la obra, y por azares de un destino desconocido salió de la Nueva España y llegó a Londres, tal vez debido a algún intercambio entre coleccionistas, tal vez por accidente, o porque de antemano así estaba acordado. Con todo esto, lo que quiero demostrar es que el carácter local de la obra —en específico de los mercados— permitió que ésta regresara a México, por el hecho de haber sido reconocida por alguien que identificaba ciertos rasgos en ella que le eran familiares, sobre un lugar y un momento específico, a pesar del tiempo y de la evidente transformación del espacio que en ésta se mostraban. En este sentido, la plaza se convirtió en referente común que trascendió al tiempo, lo que reafirma su carácter comunicéntrico.

En tanto vista comunicéntrica, la pintura de la *Plaza Mayor* es un ejemplo de cómo puede ser representado el carácter local de un lugar por un artista que conocía y compartía la experiencia de vivir en comunidad. La intención de la vista se definió a partir de lo que la plaza podía ofrecer y ser interpretado, a través de la mirada de un pintor, para un espectador ajeno a la realidad de la Nueva España.

También es importante considerar que los múltiples usos de la pintura, dentro de los diferentes discursos museísticos, deberán ser reorientados a partir de investigaciones más profundas, fundamentadas en el análisis que la misma obra puede proporcionar. El mayor

aporte de ésta se encuentra en los rasgos y características que la definen, lo que sería el primer paso antes de proceder a una segunda y más exhaustiva búsqueda en documentos y textos que puedan dar mayor luz a su existencia. En este sentido, este trabajo se encontraría en la primera fase, pues considero que la bastedad de elementos compositivos y temas de la obra merecerían un tratamiento más profundo y pormenorizado. Podría tratarse de lo que llamaría Erwin Panofsky, establecer un tipo de significación intrínseca, que constituye el universo de los valores simbólicos que abordan los síntomas culturales, es decir, de la manera en que las condiciones históricas y el pensamiento se manifestaron en temas y conceptos trasladados a la obra.<sup>139</sup>

Para finalizar me gustaría señalar que la realización del presente trabajo fue una experiencia que me permitió comprender la importancia que tiene abordar las obras artísticas de manera cuidadosa, pues requieren ser interpretadas a partir de lo que pueden ofrecer por sí mismas, sin anteponer discursos y significados confusos y carentes de fundamento. El cuadro que presento como apéndice ( anexo 1) es una prueba de cómo una obra artística es descontextualizada y utilizada para diferentes objetivos que nada tienen que ver con lo que es por sí misma y con lo que el autor quería decir a través de ésta, es así que, desde la perspectiva de la historia del arte, la obra se convierte en principio y base del conocimiento sobre su propio proceso de creación y se encuentra abierta al análisis, a la interpretación y a los nuevos aportes de cada momento histórico.

## NOTAS

<sup>1</sup> Consideré pertinente elaborar una reseña sobre el tratamiento que ha tenido la obra a través de los diferentes textos y publicaciones. La información se encuentra organizada en una tabla de acuerdo con el año de publicación, de manera cronológica, en la sección de anexos.

<sup>2</sup> Para el análisis e interpretación de la obra, a través de los subtemas sugeridos, tomé la referencia de algunas fuentes primarias por lo que, en cada caso, el manejo de la redacción y la ortografía en las citas será apegado al original. Fray Agustín de Vetancourt, “Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después de que la fundaron los españoles”, Juan de Viera, “Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional”, en *La Ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780) Tres crónicas*, (Antonio Rubial Prólogo y bibliografía, Notas a Juan de Viera por Gonzalo Obregón), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*, México, Imprenta de Don Francisco Rioja y Gamboa, 1768. Joaquín Antonio de Basarás, “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores, 1763” en *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás* (Estudio preliminar, transcripción y apéndices de Ilona Katzew), México, 2006. Francisco Sedano, *Noticias de México desde el año de 1756*, 2 tomos (coord. y puestas en orden alfabético por Joaquín García Izcalbaceta, notas y apéndices del presbítero V. de P.A), México, Imprenta de J.R. Barbedillo, ediciones de la “voz de México”, 1880.

<sup>3</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Herman Blume, 1989, pp. 25-26.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 89.

<sup>5</sup> Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 2002, p. 13.

<sup>6</sup> Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1439-1780*, Castuera, El Viso, 1998.

<sup>7</sup> Manuel Romero de Terreros interpreta la pintura a partir de la relación que establece con la crónica de Juan Manuel de San Vicente en *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana*, e incluso, le atribuye a la obra la misma fecha de publicación del texto, 1767. Relaciona la representación de la visita del virrey a Catedral con Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (1766-1771), después de haber recibido noticias de España. (María Teresa Suárez Molina, “La Plaza mayor de México”, *Los Pinceles de la Historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana (1750-1860)*, México, Banamex, 2000, pp. 106-107). (Manuel Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de México, en el siglo XVIII* (Prol. Manuel Toussaint), México, Imprenta Universitaria, 1946). Sin embargo, se ha cuestionado la fecha de la pintura y que el posible comitente de la obra sea el citado virrey. Marcus Burke propone que ésta fue realizada por el pintor Juan Antonio Prado (*Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco*, México, Azabache, 1992, p. 174). Enrique Florescano hace mención del mismo autor en la conferencia *Indian, Spanish and liberal Iconographic, traditios in Mexico and the creation of National Symbols*, dictada el 14 de mayo de 1966 en el Getty Center; texto que por el momento no he podido revisar personalmente (Sonia Lombardo, *Atlas Histórico de la ciudad de México*, tomo 2, CNCA-INAH, México, 1996, p. 30). Por su parte Fernando Benítez adjudica la autoría de la obra al pintor Juan Rodríguez Juárez en *Historia de la ciudad de México*, en donde menciona que los personajes viven su propia personalidad en el escenario representado. (Fernando Benítez *Historia de la ciudad de México*, tomo IV, México, Salvat, 1984, p. 39). Xavier Moyssén descubrió información de un pintor Pedro Antonio Prado quien, en el siglo XVII realizó las pinturas de dos retablos que se encuentran en la parroquia de santa Bárbara Tlaxatempa, México. La diferencia que existe entre éste y la atribución de la pintura sobre la plaza mayor a Juan Antonio Prado radica en el nombre de pila (uno es Pedro y el otro es Juan) mientras que el apellido y el segundo nombre son idénticos. Otra diferencia sería el siglo en que estuvieron activos uno y otro pintor (Xavier Moyssén, “Pedro Antonio Prado, un pintor del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. X, núm. 40, México, UNAM-IIE, 1971). Cabe aclarar, con respecto a este último dato, que el nombre de Antonio correspondía más bien a la palabra *de*, lo cual indicaría que el nombre completo del pintor de los retablos sería Pedro de Prado. Agradezco al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar la aclaración de la información.

<sup>8</sup> En el marco de la exposición la pintura se inscribe en el discurso del cambio hacia un nuevo orden social implantado por la presencia del visitador José de Gálvez, durante el reinado de Carlos III, al igual que en la exaltación del pensamiento ilustrado, basado en el autoritarismo, la centralización de poderes, el interés racional por el avance material y económico y el desplazamiento de los criollos de los puestos estratégicos

para asignar, en su lugar, a los españoles. A través de 500 piezas, se pretende mostrar el proceso histórico sobre los orígenes y desarrollo de la guerra de Independencia y los primeros años de México como país soberano. Para mayor información sobre la exposición se puede consultar:

<http://www.mnh.inah.gov.mx/amanecer/amanecer.html>

<sup>9</sup> Cuando la obra se encontraba en la sala IV la cédula mencionaba: “La sociedad novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII aparece representada en esta obra. Las almenas que se observan en la parte inferior son las del Palacio de los Virreyes y a la derecha aparece la Catedral, aún inconclusa. El edificio que domina la plaza es el del Parián, construido a finales del siglo XVII para albergar a los comerciantes que expedían los productos llegados de Asia en el galeón de Manila, y de Europa, transportados por flotas que a su vez llevaban al Viejo Continente, las especias, porcelanas, sedas y demás productos de oriente, así como la plata, la grana cochinitilla, y otros bienes producidos en Nueva España.” En la nueva cédula se indica: “El Virrey, representante de la Real persona, era bastante respetado. Se decía ‘salir en público’ cuando el rey asistía a alguna función a Catedral al día siguiente de recibir correspondencia procedente de España o cuando se celebraba alguna acción de gracias por la Real Salud. Se sacaban cañones y se hacían tres salvas durante la misa. La guardia del virrey solía hacer los honores militares acompañada de una procesión de coches, en el primero de los cuales iban los porteros del Ayuntamiento, vestidos de terciopelo carmesí, después los regidores, alcaldes ordinarios y el corregidor, vestidos de uniforme negro con chupa y vuelta blanca o de tisú de plata, enseguida los caballeros principales, los ministros de los tribunales y por último, en una soberbia carroza o estufa tirada por seis caballos enjaezados, aparecía el virrey, él solo, sentado, pues personificaba la ‘Razón de Estado’”. Y aparece como cita de Guadalupe Jiménez Codinach. (La cédula fue cotejada el 2 de agosto de 2011 dentro del marco de la exposición *Amanecer de una Nación: de Nueva España a México, 1765-1863* en el Museo Nacional de Historia)

<sup>10</sup> Dana Arnold, *Una brevísimas introducción a la historia del arte*, México, Océano, 2004, p.17.

<sup>11</sup> Michael Baxandall, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>12</sup> Para mayor información cfr. María Teresa Suárez Molina, “La Plaza mayor de México”, *Los Pinceles de la Historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana (1750-1860)*, México, Banamex, 2000, p. 105

y Richard L. Kagan, *op.cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> Juan Gómez de Trasmonte, renombrado como arquitecto de las catedrales de México y Puebla, aparece como autor de la vista “a ojo de pájaro” de la Ciudad de México a principios del siglo XVII, rodeada de lagos y montañas. Este plano es fotografía del original del que Francisco del Paso y Troncoso, arqueólogo mexicano, mandara realizar en 1907 al litógrafo florentino A. Ruffoni. El original es un dibujo a tinta y acuarela mientras que el segundo es una cromolitografía. (Pricilla Canolly, *¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte*, México, UNAM, Boletín del Instituto de Geografía, Investigaciones Geográficas, núm. 66, 2008, pp.116-134. En: <http://www.ejournal.unam.mx/rig/RIG066/RIG000006607.pdf>).

<sup>14</sup> Para mayor información sobre La *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando Cfr. (Marita Martínez del Río de Redo, *El Zócalo. Reseña histórica y anecdótica de la Plaza Mayor de México de 1521 a 1871*, México, San Ángel ediciones, 1976.), Pedro Ángeles, “Vista de la Plaza Mayor” en *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, catálogo razonado, México, Banamex, 1997), (Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, CNCA, INAH, 1997), (Iván Escamilla González, Paula Mues Orts, “Espacio real, espacio pictórico y poder, *Vista de la Plaza Mayor de México* de Cristóbal de Villalpando”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La Imagen Política*, México, UNAM-IIIE, 2006). (Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964).

<sup>15</sup> La única imagen que pudieran ver los europeos de Tenochtitlan legada por Cortés en 1524, de autor anónimo, permaneció durante casi dos siglos como modelo sujeto a múltiples variantes a partir de la publicación de la vista cartográfica de Tenochtitlan con mínimas modificaciones. El primero fue el *Islario* (libro I, p. X) de Benedetto Bordone, publicado en 1528 y reeditado posteriormente. En 1713 Girolamo Savonarola publicó *Universus terrarum orbis*, atlas mundial con ilustraciones de distintos tipos de ciudades y la de México seguía apareciendo como la Tenochtitlan de la vista cartográfica de 1524. (Richard L. Kagan, *op. cit.*, pp. 146 y 148).

<sup>16</sup> *Relation abrégée d'un voyage fait à l'intérieur de l'Amérique méridionale* (París, 1745), revisada y renombrada en 1751 como *Journal du voyage fait par ordre du roi à l'Equateur*, fue la primera publicación de la expedición para efectuar mediciones exactas de latitud en el meridiano terrestre para dirimir la polémica sobre la posible existencia de un bulto en la superficie terrestre cerca del ecuador que, además, recabó datos

---

sobre la historia natural de la zona, el comercio y sus habitantes, realizada por La Condamine, miembro de la Real Academia de Ciencias de Francia y los científicos españoles Antonio de Ulloa y Jorge Juan y Santacilia. De la misma expedición se publicó un relato cartográficamente más completo de Jorge Juan y Antonio de Ulloa que sería la *Relación histórica del viaje a la América meridional* (cinco tomos, Madrid 1748), obra que incluyó mapas y plantas originales que pretendían dar una visión más favorable de América. (*Ibidem.*, pp. 131-142).

<sup>17</sup> El auge de los avances científicos relacionados con la física, la química, la astronomía, la mecánica, las matemáticas, la botánica y la filosofía, se dieron principalmente en las ciudades europeas, pero la influencia e interés por dichos conocimientos fue una constante que caracterizó al siglo XVIII también a la Nueva España. En España prevaleció el positivismo, que conducía a una actitud más crítica y experimentadora y que tuvo como representante al beneditino Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) a través de su *Teatro crítico universal* publicado entre 1726 y 1739 y sus *Cartas eruditas y curiosas* (166 ensayos más cortos) entre 1742 y 1760. Se fomentaba el estudio y la publicación de investigaciones de las ciencias naturales y la matemática, la botánica, la arqueología y el derecho. En la Nueva España la influencia del positivismo se comenzó a dar alrededor de 1740, pues además de mostrar un interés por la minería, la arquitectura y las artes, grupos de intelectuales se ocupaban por estudiar la historia del país y conocer sus recursos naturales, como un modo de atender a la propia esencia y mostrar un modo de expresión acorde con la idea de ser socialmente diferente respecto del europeo, tanto por las diferencias geográficas que esto suponía, como por la idiosincrasia. Se puede considerar a Francisco Xavier Clavijero (1731-1787), Francisco Xavier Alegre (1729-1788) entre otros. (Germán Viveros, edición, (edición, introducción, notas y apéndices), *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. XXII-XXXIII).

<sup>18</sup> Aunque los gabinetes que se crearon en la Nueva España se dieron a finales del siglo, resulta interesante observar de qué manera fueron asimiladas las ideas europeas como un proceso que se gestó paulatinamente en el transcurso del siglo, lo cual formaría parte del contexto de la obra que aquí se analiza. Según *La Gazeta de México* núm. 8 del 27 de abril de 1790, se destaca un gabinete creado por el Naturalista Joseph Longinos Martínez, que incluye colecciones de los tres reinos y estanterías con ejemplares de la historia natural y las ciencias como el célebre *Sistema Naturae* de Linneo. Entre los personajes que tienen una colección o inician con la apertura de su gabinete se encuentran Ramón Posada, fiscal de la Real Hacienda y Presidente de la Real Academia de San Carlos quien ha colectado algunas producciones minerales; Bernardo Bonavia y Zapata, intendente corregidor de México tiene un gabinete que incluye a los tres reinos naturales; Francisco Fernández de Córdova, superintendente de la Real casa de Moneda tiene algunas curiosidades y colección de minas; Miguel Páez de la Cadena, superintendente y juez privativo de la Real Aduana cuenta con producciones de los tres reinos de la naturaleza; Juan Navarro y Madrid, director general de Rentas Reales de Alcabalas y Pulques con una colección de curiosidades y minas; José Flores, teniente coronel de los Reales Ejército tiene producciones de los tres reinos de la naturaleza; Fausto de Elhúyar, director general de Minería, posee una colección de minas; Juan Eugenio de Santelices Pablo, fiscal del Real Tribunal de Minería con producciones de los tres reinos; José Antonio de Alzate y Ramírez, científico y miembro de la Real Academia de Ciencias de París, con una colección de piezas de los tres reinos de la naturaleza, y Francisco Javier Sarria, director de la Real Lotería, con una colección de minas y curiosidades. (Manuel Antonio Valdes, *Gazetas de México*. Compendio de noticias de Nueva España que comprenden noticias de 1790, tomo 4, México, Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790, pp. 152-154) (Ilona Katzew. (Estudio preliminar), “Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás” en Joaquín Antonio de Basarás, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores, 1763*, México, Landucci, 2006, pp. 14-20).

<sup>19</sup> También creó un gabinete de historia natural que integró las colecciones de su hijo, el príncipe de Asturias, de Antonio de Ulloa (1716-1795) y Pedro Franco Dávila (1711-1786), ubicado en la segunda planta de la Real academia de Bellas Artes de San Fernando, para lo cual promulgó un decreto solicitando a los virreyes y funcionarios de América la remisión de todas las producciones curiosas de la Naturaleza que se pudieran encontrar en América. Ilona Katzew (Estudio preliminar), “Una visión del México del siglo de las luces. *op. cit.*, p. 15).

<sup>20</sup> Los biombos se usaron en las casas de los ricos desde el último tercio del siglo XVI gracias a la relación comercial desde 1573 entre Nueva España con Oriente, a través del galeón de Manila, situación que aportó elementos exóticos a la vida cultural material novohispana. Fue en la siguiente centuria que proliferaron, tanto los de importación como los realizados en la Nueva España. Se consideraba una condición de estatus poseer dichos muebles que permitían la subdivisión de espacios interiores de las casas, daban privacidad y cubrían de

---

las corrientes de aire y del frío. Había de dos tipos, los de menor altura se desplegaron en los estrados, por lo que recibieron el nombre de rodastrados (arrimadores de estrado) servían para delimitar los estrados y servían de telón de fondo, y los más altos se utilizaban en las recámaras. En las superficies de los biombos se representaron pasajes de la historia novohispana, imágenes de paseos y lugares de interés, temas etnográficos del mundo indígena, historias mitológicas y alegorías europeas y asuntos orientales. (Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, tomo II (coord. Antonio Rubial García), México, FCE, 2005, pp. 85-86), (Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, (presentación de Rafael Tovar y de Teresa) México, Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 50).

<sup>21</sup> Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el siglo XVIII*, Singapur, Turner, 2004, p. 45. Sobre el mismo tema se puede consultar a Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta” en *México en el Mundo de las colecciones del Arte*, México, Azabache, 1994. También a María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico Americano*, México, Olivetti, 1989.

<sup>22</sup> La situación de retraso de España ante los demás países originó por ejemplo que Carlos III creará un Real Gabinete de Historia Natural, pero también que promulgara un decreto solicitando a los virreyes y funcionarios de América, la remisión de “[...] todas las producciones curiosas de [la] Naturaleza que se encontraren en las tierras y pueblos de sus distritos [...]”, a fin de que se coloquen en el Gabinete Real para la instrucción pública. Las autoridades enviaron múltiples objetos a la península que aumentó sus colecciones precisamente en el periodo del reinado Borbón. (AGI. Vol. 1549, carta #n° 322, Pedro Franco Dávila a José de Gálvez acusando recibo de un envío del virrey de Santa Fe, 17 de julio de 1777. Citado en Ilona Katzew, *Una visión del México... op. cit.* p. 15).

<sup>23</sup> El título que empleo para mencionar la vista de Arellano lo tomé directamente de la cartela que aparece representada en la pintura. Algunos autores la citan como *Vista de la Plaza Mayor en la Nochebuena*, en Manuel Ramos Medina, *Historia de la ciudad de México en los fines de siglo (XV-XX)*, México, Grupo Carso, 2001. El mismo nombre es empleado en Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, (Presentación de Rafael Tovar y de Teresa), México, Fomento Cultural Banamex, 1999.

<sup>24</sup> Dicho periodo cubre los gobiernos en Nueva España de Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo (1746-1755); Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas (1755-1760); Francisco Cajigal de la Vega (1760); Joaquín de Monserrat, marqués de Cruillas (1760-1766); Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (1766-1771); Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779); Martín de Mayorga (1779-1783); Matías de Gálvez (1783-1784); Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez (1785-1786); Alonso Núñez de Haro y Peralta, arzobispo de México (1787); Manuel Antonio Flores (1787-1789) y, Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo (1789-1794). Ernesto de la Torre Villar (Estudio preliminar, Coord., bibliografía y notas), *Instrucciones y memorias de los Virreyes Novohispanos*, tomo 2, índices de Ramiro Navarro de Anda, México, Porrúa, 1991, pp. 1512-1513).

<sup>25</sup> Para mayor información de la pintura Cfr. Esther Acevedo, “El pasaje del paisaje” en *México Eterno. Arte y permanencia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 138.

<sup>26</sup> Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 127.

<sup>28</sup> La relación de un territorio con un mapa se plantea en el sentido de lo que dicho mapa propone sobre ese territorio y lo que se quiere representar del entorno espacial en el plano, lo cual no quiere decir que el mapa sea el territorio en concreto, sino que representa aspectos seleccionados de un territorio mediante simbologías visuales codificadas culturalmente. En este sentido el mapa es una construcción social y, por tanto, cabe preguntarse por su historia, su autoría, el propósito de su realización y de la selección de cosas significativas que deben estar en el mapa, y por qué, qué omite y cómo se relaciona la técnica de representación con la intencionalidad y efecto real del mismo. Se aprehende o concibe ese territorio a través de su representación, dentro de un esquema de signos culturalmente adquiridos, por lo que es importante saber quién lo publicó, dónde y para quiénes, cuándo y qué difusión tuvo, quiénes lo conocieron, las posibles versiones que se publicaron y qué territorio construye por sí mismo. A pesar de todo, el mapa contiene su propia existencia e historiografía. (Priscilla, Connolly, *op. cit.*, p. 117). En cuanto al término *vedutta*, Richard Kagan establece que es la reproducción exacta del natural, las más representativas son las elaboradas por artistas holandeses e italianos, quienes la definen como una vista instantánea de la actividad urbana, en contraposición a un panorama o perspectiva de la ciudad en su conjunto. (Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 18) Según el Glosario de

---

términos arquitectónicos de Manuel González Galván, el término alzado identifica las superficies verticales que contienen apoyos aislados como columnas, pilares, pilastras, arcos, vanos y muchos otros elementos que existen dentro de los parámetros verticales de una construcción. (Manuel González Galván, *Glosario de términos Arquitectónicos*, México, Comisión de planeación del fondo regional de la zona centro, 2002, p. 29).

<sup>29</sup> En la cartela del mapa se menciona que la realización del mismo se había determinado “por punto de ordenanza” y serviría para que cada uno de los examinados tenga una copia y así evitar variaciones en los precios, pues los mapas que hasta ese momento existían, estaban con “las muy diminutas y mal reguladas en los precios que debían tener los sitios según los parajes del comercio”. (Sonia Lombardo Ruiz, *op. cit.*, pp. 314-316).

<sup>30</sup> El vocabulario visual de Morlete se inspiró en otros modelos para la concepción del espacio, como la obra de Claude Joseph Vernet sobre puertos de Francia, de la cual se realizaron grabados por Cochin y le Bas, que Morlete se encarga de copiar en México y produce dos sobre la ciudad de México que pertenecen al palacio de San Antón en Malta. (Esther Acevedo, *op. cit.* p. 138). También se puede consultar (Oscar Reyes Retana Márquez, “Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1996, vol. XVIII, núm. 68, pp.113-125). Recientemente el LACMA (Los Angeles County Museum of Art) adquirió una serie de vistas y pinturas de castas realizadas por el pintor. Dicha colección se puede consultar en:

<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=174490;type=101>

<sup>31</sup> La raíz latina de policía es *politia*, deriva su significado del griego *politeia*, término que hace referencia a la *polis* de Aristóteles y Platón. Policía para los españoles significa vida en comunidad cuyos ciudadanos se organizaban formando una república. Tiene que ver con el buen gobierno, el orden, la paz y la prosperidad que éste generaba. Los principios básicos para crear una ciudad tenían que ver con ley, orden, justicia, religión, toda una forma de vida, implícitos en la policía. La picota era símbolo de justicia y un componente de la policía. En el siglo XVI, el paradigma de una ciudad ordenada lo constituía la ciudad organizada en un cuadrante o tablero de modo simétrico, con calles rectas que partían de una plaza central en la que se encontraba la iglesia, el cabildo, la cárcel y la picota, elementos esenciales de la policía. Para el siglo XVIII se equiparó a la función de hacer valer la ley y el orden, como actualmente conocemos la función policial. (Richard L. Kagan. *op. cit.*, pp. 59-67).

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 69.

<sup>33</sup> Los patrocinadores podían ser cabildos de las ciudades y Catedrales, las comunidades conventuales, los dirigentes de los gremios o corporaciones. Comitentes individuales como virreyes u obispos, aristócratas o comerciantes. (Gustavo Curiel, *op. cit.*, p. 35).

<sup>34</sup> Kagan, *op. cit.*, p. 173.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, pp.151-152, 173-176. (el subrayado es mío).

<sup>36</sup> Fray Carmelo de la Anunciación en su crónica, “El Carmelo regocijado” de 1729 menciona: “[...] entre el día de la Concepción y la Navidad había muchas cosas comestibles que vendían en la plaza: dulces, frutas, pescados y jamones, en una multitud de tiendas y puestos; diversión de las señoras y señores: pasear en sus coches y forlones en la plaza, por las calles que forman estos puestos y tiendas iluminadas con la multitud curiosa de varias hermosas hechuras de luces y faroles, y recrear la vista y el gusto con tanto bueno y exquisito como el reino y de la Europa [...]” (citado en Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *op. cit.*, p. 67). Por su parte Juan de Viera refiere que “[...] en los días de Pascua de Navidad la circunferencia de la Plaza se llena con tiendas de confitería, de pinturas, candiles y cornucopias, del mismo modo, colgadas al aire innumerables frutas cubiertas. En los cajones se vendían almendra cubierta, nuez, avellana turrón de Alicante, cocos de aceite, piñón en cáscara, cacahuete, tortas de higo pasado, plátano pasado y azucarado, peroné, limas, naranjas de China, cocos de agua [...]” Menciona también que al centro de la misma se colocaban las confiterías entapizadas de damascos, adornadas con láminas con marcos de plata, pantallas de lo mismo y diversos candiles iluminados, colgados de la techumbre, infinidad de frutas cubiertas y de globos. También se colocaban nichos de cristal con nacimientos de marfil y de cera hechos a mano. Por las calles deambulan ya sea cargadas en mulas y por lacayos, las ollas de conservas y cajas de dulces cerrados. También se ofrecían animales tales como codornices, pavos y gallinas, venados, cabritos y terneras. (Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 281-282).

<sup>37</sup> Los pintores coloniales que se enfocaban en proyectos religiosos se apegaban al gusto local, a las condiciones y especificaciones de la comunidad. En algunos casos los comitentes buscaban el patronazgo para confirmar su fe, por lo que en dichas obras se hacía patente la presencia del donante, mientras que la autoría quedaba en segundo término. El cliente podía establecer el tema, detalles de composición, tiempos, materiales

---

y monto a pagar. Del mismo modo circulaban documentos importados con influencia flamenca de variados géneros como paisajes, naturaleza muerta y escenas mitológicas, principalmente italianas, que tarde o temprano artistas novohispanos intentarían retomar. (Rogelio Ruiz Gomar, “Unique expressions painting in New Spain” en *Painting a New World Mexican art and life 1521-1821*, Denver, A publication of the Frederick and Jan Meyer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum University of Texas Press, 2004, pp. 47-48).

<sup>38</sup> Existe un documento preparado en 1753 por algunos artistas encabezados por José de Ibarra, y de los pintores Manuel Carcanio, Francisco Martínez, Francisco Antonio Vallejo, Juan Antonio de Arriaga, Domingo Puebla, Miguel Rodesindo Contreras, Miguel Cabrera, Bonifacio Guerrero, Juan Patricio Morlete, Nicolás Enríquez y Antonio Moreno; de los grabadores, Baltasar Troncoso y Sotomayor y Baltasar Rodríguez Medrano y, del arquitecto Manuel Espinosa de los Monteros para exponer sus demandas al virrey, primer conde de Revillagigedo, en el que establecen la calidad étnica y profesional de los artífices, relacionada con la producción, el aprendizaje y el comercio de las obras, pues les preocupaba que existieran profesores mulatos y españoles que sin ser pintores tenían para su comercio obradores en que les pintaban los oficiales y que, algunos que sin ser abridores, utilizaban tórculos para imprimir estampas que, por el uso, llegaban a modificar en detrimento del original, pedían así al virrey que los inferiores no puedan ejercitar el trabajo sólo destinado para los profesores ya calificados. El reclamo de calidad de raza es contradictorio si se toma en cuenta, por ejemplo, el origen del mismo Ibarra quien era hijo de morisco y mulata. Por otro lado, la búsqueda de reconocimiento en la práctica de su profesión por las autoridades reales tenía como finalidad el mejoramiento de su [...] “*modus vivendi*, una categoría más acorde con el ejercicio intelectual que practicaban, lo que se traduce en un síntoma de reflexión, de madurez, de un concepto distinto de sí mismos y de sus obras, quehacer intelectual reservado hasta entonces para el desempeño científico y literario, para las artes del *Trivium* y del *Quadrivium*.” (Las artes del *Trivium* corresponden a la elocuencia como la gramática, retórica y dailéctica; las artes del *Quadrivium* correspondientes a las ciencias de la aritmética, la astronomía, la geometría y la música, que en suma son las siete artes liberales). (Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura, Ciudad de México, 1753” *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, primavera, año/vol. XXIII, núm. 78, 2001, p. 118) El documento aquí mencionado es sólo una parte de todo un proceso pues es importante considerar la influencia del libro de Antonio Palomino *El Museo pictórico y la escala óptica*, que puede cotejarse en Paula Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 247-258.

<sup>39</sup> Los gremios controlaron las actividades de los pintores y doradores novohispanos desde 1557. En ese momento la agrupación quedó a cargo de los pintores europeos y las ordenanzas se inspiraron en las promulgadas en Sevilla en 1527. El gremio era el organismo de representación legal ante las autoridades y era el medio de control mercantil, mientras que el taller se convertía en el núcleo de organización interna en el que los artífices de los diferentes oficios ordenaba su producción. Al respecto, Paula Mues establece una diferencia, pues indica que los talleres existieron sin la presencia de las organizaciones gremiales durante los periodos en que no funcionaron, pues los talleres operaban de manera regular y servían como intermediarios entre los clientes y los artífices. Para un mayor tratamiento sobre la situación gremial será importante cotejar el texto, (Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 185-187). Por otro lado, la misma autora señala que según la transcripción de una documentación poco estudiada sobre pleitos en la reorganización del gremio en contra de otros artífices en 1687, se evidencia que con el paso de los años, los pintores dejaron de reunirse con los doradores hasta que en 1717 el gremio de pintores y doradores dejó de tener vigencia ante las autoridades virreinales y, posterior a la separación se anuncia una academia pictórica que excluye a los doradores y serían los pintores quienes dejan de aparecer en actas primero. Del mismo modo propone el término corporación, para referirse a las comunidades sociales, como la de los pintores, y señala que éstas servían como punto de encuentro y como un modo de obtener protección. Las academias tenían la misma función de congregar, regular y mantener relaciones armónicas entre los miembros. (Paula Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra...op. cit.*, pp. 226-229).

<sup>40</sup> Sobre el posible comitente de la pintura, se ha propuesto al virrey de Croix, por la relación que realizó Romero de Terreros de la crónica de Juan Manuel de San Vicente en su “Exacta descripción de la magnífica corte mexicana”, con la pintura. Por otro lado, María Teresa Molina menciona que la maestra Elena Estrada de Gerlero sugiere que posiblemente se trate del virrey don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, que gobernó Nueva España entre 1755 y 1760, lo que se acercaría a la fecha dada por Marcus Burke de mediados de siglo. (María Teresa Suárez Molina, *op. cit.*, pp. 107-108).

---

<sup>41</sup> En esta cita se presenta una postura diferente a la mencionada con anterioridad con referencia a las intenciones de los arquitectos encabezados por Pedro Arrieta, pues Kagan propone que fue el Cabildo quien la mandó realizar. Cfr. cita 27. (Richard L. Kagan, *op. cit.* p. 262).

<sup>42</sup> Se pueden cotejar las figuras 1, 5 a 9 y 12 a 22 que precisamente ilustran lo que hasta aquí se ha planteado y proporcionan un panorama visual sobre las diferencias que cada una comporta. Las vistas y planos corresponden a diferentes técnicas en su realización, se trata ya sea de grabados o de óleos sobre tela. Mientras que los grabados tenían mayor poder de difusión, los óleos se destinaban a un público más específico y selecto.

<sup>43</sup> Agustín de Vetancurt fue un franciscano que nació en la ciudad de México alrededor de 1620 y murió en 1700. Su texto se publicó en 1698 como parte del *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos, políticos, militares y religiosos del nuevo mundo de las Indias*, después de su primera impresión fue editado en 1870-1871. Se trata de un texto que intenta mostrar la grandeza de la ciudad de México. (Agustín de Vetancourt, *op. cit.*, pp. 39-41) Por su parte Juan Manuel de San Vicente fue un comediógrafo y empresario teatral que llegó a la Nueva España alrededor de 1757, es autor de algunas obras dramáticas como *Lo mucho y lo poco que pueden los infernales ardidés jornada I, También en la afrenta hay dicha, jornada II* y de la *Exacta descripción de la corte mexicana*. A pesar de que el autor era peninsular presenta su escrito con un fuerte espíritu criollo y un hombre orgulloso de su ciudad. (Germán Viveros, *op. cit.*, pp. LXXXVIII-LXXXIX). Juan de Viera fue originario de Puebla y nació entre 1719 y 1720 obtuvo el grado de bachiller en artes en el colegio de los jesuitas de San Ildefonso y estudió filosofía en el mismo colegio. Concluyó su relación en 1778 pues así lo demuestran algunas noticias de ese año, aunque la fecha de la portada dice 1777. El carácter de sus apreciaciones reflejan cierto orgullo criollo. (Juan de Viera *op. cit.*, pp. 185-187). Francisco Sedano nació en 1742 y murió en 1812, natural de México, fue instruido en historia sagrada y profana, comenzó a escribir sus noticias a los catorce años, las cuales se encuentran en orden alfabético, algunas son equivocadas y otras demuestran poca crítica. El principal motivo para elaborarlas deriva de un interés personal ya que no las escribía para un público específico o para comprobar algo a través de éstas. Algunas apreciaciones de Sedano tienden a enfocarse en los aspectos negativos de la realidad social. (Francisco Sedano, *op. cit.*, pp. III-X).

<sup>44</sup> Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 2.

<sup>45</sup> (*Ibidem.*, p. 13). Por su parte Juan de Viera menciona que en el Palacio se encontraban la mayor parte de las oficinas como la de los Tribunales, la Sala de Audiencia, la Sala de Acuerdos, la Sala del Crimen, el real Tribunal de Cuentas, la real Caja, Azogues, Media Anata, Consulado e Intestados a excepción de la Casa de Moneda, de la Aduana, del protomedicato, del Santo tribunal de Fe, Pólvora, Tabaco y naipes y del Estado del Marquesado del Valle. (Juan de Viera, *op. cit.*, p.194).

<sup>46</sup> (*Ibidem.*, pp. 208-210) Por su parte San Vicente agrega que la campana principal pesa cien quintales y de entre todas es la más especial por sus esquilas y es tocada sólo en accimiento de gracias por la salud del monarca, cuando llega aviso de España o cuando se jura a un nuevo rey. Sobre el cementerio menciona que es de piedra de cantería y que la barda contiene setecientas almenas. (San Vicente, *op. cit.*, pp. 16 y 29)

<sup>47</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 195.

<sup>48</sup> Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 4.

<sup>49</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>50</sup> Las visitas a Catedral por los virreyes para dar gracias por la salud del monarca eran actos que se daban con cierta frecuencia desde el siglo XVII, al menos, así lo indican las observaciones de Antonio Robles en su *Diario de Sucesos Notables*. Por ejemplo, en 1682 se menciona un aviso de España el domingo 1º de marzo, después aparece otro hasta el martes 23 de junio, es decir, que la regularidad con que éstos eran recibidos podría ser, aproximadamente, de cada tres meses. En este mismo se menciona que el miércoles 24 de junio, un día después de haber recibido las noticias, se predicó en Catedral una misa a la que asistieron el señor arzobispo, y hasta las once, “fue S.E. audiencia y tribunales a dar gracia por la salud de los reyes”. Por ejemplo, el jueves 3 de mayo de 1703 llega un aviso y al día siguiente, viernes 4, se menciona la celebración de la misa de gracias en la que hubo un *Te Deum laudamus* y letanías, a la que asistió el virrey, la audiencia y el arzobispo. Lo que resulta común en los avisos de España es que el mismo día en que éstas eran recibidas, generalmente se repicaban las campanas por la salud de los reyes y hasta el día siguiente se daba la acción de gracias en la Catedral, sólo se mencionan algunas variantes. Para comprender un poco la frecuencia y variedad con que se hacían las visitas a Catedral después de haber recibido avisos de España, se puede cotejar (Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 vols., México, Porrúa, 1946, tomo 1, pp. 21-21, tomo 3, pp. 264-265).

---

<sup>51</sup> San Vicente, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>52</sup> Es importante aclarar que el trabajo realizado por Manuel Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en el siglo XVIII*, fue de utilidad para llevar a cabo la interpretación entre la imagen y el texto de San Vicente pero desde una perspectiva diferente. En el caso de la interpretación correspondiente a la visita del virrey es importante aclarar lo siguiente: en el Prólogo dedicatoria a Don Ricardo Rendón y Sánchez del texto de Juan Manuel de San Vicente, éste menciona “[...] que hasta hoy, que finaliza el Año del Señor de 1768, hé podido investigar [...]”, lo cual indica que se trata de una recopilación de hechos que ocurrieron en un lapso de tiempo y de los cuales bien pudo o no haber sido testigo el autor, por lo que la visita del virrey descrita en su texto no corresponde, necesariamente a la fecha de publicación. Por su parte Romero de Terreros establece una relación temporal entre la descripción de la visita del virrey contenida en el texto de San Vicente, publicado en 1768, con la realización de la *Plaza Mayor*, pero dicha atribución puede resultar incorrecta. Por otro lado, el mismo San Vicente antes de comenzar a tratar sobre la gran variedad de frutas, y las muchas y surtidas tiendas, menciona “[...] no me bastan las muy exactas averiguaciones á este fin hechas, ni el tiempo de once años, que diariamente que la estoy viendo, para describirlas [...]”. Si consideramos el año de 1768 en que el autor deja de escribir sus observaciones y se publica el texto, y se le restan los once años en que se supone llevaba escribiendo, se obtiene la posibilidad de que el texto se haya iniciado alrededor de 1757, tiempo en el cual llegó a México y comenzó a relatar los hechos de los cuales fue testigo. Posiblemente el pintor de la *Plaza Mayor* y San Vicente presenciaron y fueron partícipes de las mismas festividades, experiencias y actividades llevadas a cabo en la plaza por lo que se pueden encontrar correspondencias entre texto e imagen, pero no porque una describa a la otras, sino porque la salida del virrey posiblemente fue una experiencia compartida. De ahí que sea pertinente replantear el análisis de la obra, al menos en esta parte, a partir del citado texto, pues Romero de Terreros establece abiertamente que la pintura ilustra el texto. (*Ibidem.*, pp. 8 y 32).

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 28.

<sup>54</sup> *Ibidem.* (El subrayado es mío) Por otro lado, debido a que Manuel Romero de Terreros en su texto *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México en el siglo XVIII* relaciona la pintura con el virrey Carlos Francisco de Croix, basándose en la fecha del texto, propone que los forlones de gala se encuentran ocupados cada uno por cuatro personajes que ocuparon dichos cargos en el periodo de su gobierno (1766-1771), el primero por Pedro Núñez de Villavicencio que es el Superintendente de la Real Casa de Moneda; el de la Real Aduana es don Miguel Páez de la Cadena; en el segundo forlón ubica al Fiscal y los Alcaldes del Crimen como don José Antonio de Areche, don Antonio de Rojas y Abreu, don Diego Fernández de Madrid y don Vicente de Herrera y Rivero; en el tercero, ubica a los señores Oidores como a don Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos, a don José Rodríguez del Toro, a don Félix Venancio Malo de Villavicencio y don Ambrosio Eugenio de Santaella Melgarejo. Relaciona la crónica de San Vicente con la pintura y al virrey con el dicho Carlos Francisco de Croix, Marqués de Croix. (Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, 1946, p. 11).

<sup>55</sup> En cuanto al uso de la peluca, ésta era de rizos circulares alrededor de la cabeza arrollados cerca de las sienes, el resto del pelo se recogía en la espalda dentro de un saco de seda. Ésta tendía a ser menos elevada, pero conservaba la caída sobre los hombros y la espalda; a partir de 1736 se suprimen las guedejas sobre los hombros y se conserva la posterior. El caballero que no usara peluca estaba obligado a empolvarse el cabello, como signo de su categoría social, los hombres en la Nueva España eran los únicos que lo usaban en sus pelucas. Se consideraba como un requisito importante portarla, lo mismo que empolvar el cabello de blanco, en las ceremonias. (Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959, pp. 156-157).

<sup>56</sup> Los forlones son carruajes de lujo y de camino, más amplios que las estufas, tenían portezuelas y se cerraban con cortinillas. Las estufas o cupés tenían vidrieras. El virrey Marqués de las Amarillas las introdujo en 1756. Ambos tipos se pintaban con colores vivos, especialmente de rojo. (Manuel Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 5). Según Joaquín Antonio de Basarás, el costo de un forlón regular en México es de 450 a 500 pesos y el gasto del salario del cochero, paje, adorno y compostura en un año, junto con la manutención de las mulas era de otros 400 a 500 pesos al año, en el cual se considera el de las mulas (Joaquín de Basarás, “Origen, costumbres y Estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores 1763”, *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás* (Estudio preliminar, transcripción y apéndices de Iona Katzew), México, Landucci, 2006. p. 164).

<sup>57</sup> San Vicente, *op. cit.*, p. 28. La palabra *comboy* y *comboyada* se refiere a la escolta que acompañaba al virrey.

---

<sup>58</sup> Los virreyes de México y Perú contaban con guardia de alabarderos establecida por la Ley 67. tit. 3º de la Recopilación de Indias, promulgada en 1568 por Felipe II. Desde 1504 hasta 1707 hubo tres compañías con el nombre de Guardias Españolas de Alabarderos, llamadas Amarilla, de Lancilla y Vieja, que el rey Felipe V redujo a una sola por ordenanza del 6 de mayo de 1707, denominada Guardia de Alabarderos, la cual se componía de un primer capitán, un segundo teniente, un segundo sargento, un capellán, un furriel, cuatro cabos de escuadra, cien soldados, dos tambores y dos pífanos. La compañía utilizaba dos tipos de uniforme, el pequeño uniforme para diario se componía de casaca, calzón y capa azul, chupa y vuelta encarnada, botón de metal blanco, ojales de plata en chupa y casaca, y un galón angosto de lo mismo en el cuello de la capa, cuyo embozo estaba forrado de encarnado al igual que la casaca, con sólo seis botones desde el cuello a la cintura, los de la vuelta son tres ojales con sus botones. El uniforme grande para asistencia a funciones y salidas en público estaba guarnecido al canto y por las carteras de un galón angosto de plata, charreteras y ojales en los calzones, los botones son de hilo de plata y los ojales de la casaca mayores y alternado como en el pequeño uniforme. (M. de Keralio (compilador, traducido del francés al castellano por el teniente de infantería Don Luis Castañón), *Encyclopedia metódica. Arte militar*, tomo I, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791, pp. 50-52). El regimiento de alabarderos se encargaba de custodiar y dar realce a la presencia del virrey en los actos públicos lo mismo que en España a los reyes. Se dice alabardero por el uso de las alabardas, astas de 2 metros de alto con un hierro puntiagudo y con una cuchilla transversal, aguda por un lado y por el otro una figura de media luna, servía para herir de golpe y de punta. (*Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, 1887-90, Montaner y Simón editores). En la relación dejada por Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo (1746-1755) a Agustín Ahumada y Villalón (1755-1760), menciona que la compañía de alabarderos estaba compuesta de 25 hombres con su capitán para guardia de la persona del virrey; otra de infantería y granaderos de doscientos veinte hombres con el capitán y demás cabos, otra de caballería de ciento seis con el capitán de oficiales, por lo que se asegura la quietud, ya que sirven de custodia al real palacio y tesoro que se guarda en las reales cajas. Hacen rondas, guardan las cárceles, auxilian en la justicia y los desórdenes y movimientos populares. (Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, pp. 827-828, v.2).

<sup>59</sup> (San Vicente, *op. cit.*, p. 32).

<sup>60</sup> Manuel Romero de Terreros sugiere que el capitán de guardia de alabarderos es don Teodoro de Croix, sobrino del Virrey. Del mismo modo señala que dicho cuerpo militar es el más antiguo de la Nueva España creado por Felipe II en 1568. Agrega que en la estufa del virrey lo acompañan el Corregidor de México don Jacinto de Barrios Jáuregui y Guzmán y el Oidor decano don Domingo Valcárcel, quienes le hacen corte. (Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 12).

<sup>61</sup> En el artículo 1 del Reglamento provisional de Guardias Alabarderos se menciona que “La Real Compañía de Alabarderos será considerada, como lo ha sido siempre, continuación del Cuerpo de Guardias de mi Real Persona, y seguirá gozando de las mismas distinciones y preeminencias que aquel por ser uno mismo su instituto, conforme á lo prevenido en la Real orden y decreto de 15 de octubre de 1705 y 30 de octubre de 1715, y otras soberanas disposiciones.” En el artículo 9 de mismo reglamento se confirma que “El Capital, como jefe superior del cuerpo, será responsable de su buen porte y disciplina; y por tanto, se esmerará en que todos los sujetos que en él existan sean dignos de la honra de vestir su uniforme; cuidará de que se cumplan con celo y puntualidad las órdenes vigentes, y procurará que todas las clases llenen sus deberes respectivos, para que jamás decaiga el buen nombre de la Compañía.” (*Reglamento provisional del Real cuerpo de Alabarderos*, por orden superior, Madrid, Imprenta de don Tomás Jordán, 1836, p. 8).

<sup>62</sup> Puede resultar exagerada la explicación de los hechos que hace Manuel Romero de Terreros al describir la escena, pues supone e imagina sentimientos y acciones acerca de los personajes representados y establece una narración ficticia que resulta ajena a los propósitos del presente análisis e interpretación de la obra. Sin embargo considero que es interesante retomar dichas descripciones porque concuerdo con la idea de que la escena como tal, ubicada en ese lugar del cuadro, tenía que ser vista para un fin específico. (Romero de Terreros, *op. cit.*, p.13).

<sup>63</sup> David Marshall, “Rousseau and the State of Theater”, *Representations*, No. 13 (Winter, 1986), pp. 84-114 Published by: University of California Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928495>. Consultado: 20/05/2011.

<sup>64</sup> Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 70.

<sup>65</sup> Antonio Rubial señala que a la subida al trono de Carlos III 1759-1788, se impuso en España un nuevo modo de gobernar y se introdujeron los postulados de la ilustración (renovación, actitud crítica y racionalista en el arte, la filosofía y la ciencia), lo que se refleja en la manera de concebir el Estado. En 1762, durante la guerra de los siete años, en el gobierno del virrey marqués de Cruillas, se reclutaron mulatos y castas para

---

formar las milicias para la defensa de puertos, caminos y lugares públicos de las principales ciudades. Citado en la tesis de licenciatura de (Blanca Azalia Rosas Barrera, *La vida cotidiana en el mercado de la Plaza Mayor de la ciudad de México en el siglo XVIII a través de la pintura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, FFyL, 2011, p. 100). En 1764, llegaron los dos primeros regimientos de soldados españoles, mandados por Juan de Villalba, posteriormente, con el virrey Carlos Francisco de Croix, Marqués de Croix, se promueve el fortalecimiento del ejército (Antonio Rubial, Prólogo y bibliografía de *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780) tres crónicas*, Agustín de Vetancourt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera, México, CNCA, 1990, pp. 24-27) Sobre la existencia de otras milicias conformadas por los diferentes gremios véanse Juan Manuel de San Vicente, *op. cit.*, p. 31 y Joaquín de Basarás, *Origen, costumbres y Estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores 1763*, (Ilona Katzew. Estudio preliminar, transcripción y apéndices), México, Landucci, 2006. También, Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, 1960.

<sup>66</sup> La golilla fue la sucesora de la gorgera, vigente en el siglo XVII, y para el siglo XVIII se sustituyó por la corbata anudada al cuello, pero los médicos, ministros togados y curiales se caracterizaron por el uso de la golilla plana y corte recto al frente. (Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 155-156). El término Golilla también se emplea para asignar a los letrados, que vestían de toga negra y peluca blanca. (Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p.6).

<sup>67</sup> Normalmente los pantalones terminaban por encima de la rodilla, cuando los calcetines o medias se enrollaban con una banda en la rodilla. Posterior a 1730 dicho uso de cintas se sustituyó por pantaloncillos que ajustaban firmemente por debajo de la rodilla, el estilo temprano fue arraigado hasta 1750, principalmente por los conservadores y los hombres mayores. Más ejemplos de estos se podrán apreciar en las siguientes ilustraciones (Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-century Europe 1715-1789*, Singapore, Yale University Press, New Haven and London, 2002, p. 18).

<sup>68</sup> Pueden observarse los casos de Doña Margarita Castañeda, cuyo registro bautismal se encontraba erróneamente en el libro de castas, siendo que por su pureza de sangre, tendría que estar en el de los españoles. Sobre esta caso y muchos otros se puede cotejar Magali M. Carrera, *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, USA, University of Texas Press, 2003, pp. 1-6.

<sup>69</sup> Homi Bhabha es un teórico indú dedicado a estudiar la cultura y las teorías sobre el colonialismo y poscolonialismo. Otra de sus obras es *Nations and Narrations*. (Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, pp. 85-86).

<sup>70</sup> Sobre los tipos de vestimenta véase: Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-century Europe 1715-1789*, Singapore, Yale University Press, New Haven and London, 2002; Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959.

<sup>71</sup> Las damas usaban chiqueadores en los carrillos, algunos de carey y otros de seda, éstos se adherían a la piel mediante un pegamento (*Ibidem.*, p. 146) Por otro lado, Aileen Ribeiro menciona que se trataba de parches de tafetán negro cubiertos con goma arábiga. El lugar del parche aludía a un lenguaje, según Le Camus, citado por la autora, el parche en el ángulo exterior del ojo era un “asesinato”, uno a mitad de la frente “majestuoso”, uno a la mitad de la mejilla indicaba “galantería”, uno cerca de los labios, “coquetería”, y en la nariz demostraba “atrevimiento”. Había parches grandes que cubrían los efectos de alguna enfermedad venérea. (Aileen Ribeiro, *op. cit.*, pp. 152-153).

<sup>72</sup> Por costumbre, los cocheros eran de raza negra, quienes portaban una librea compuesta de camisa, chupa, casaca, calzón, tricornio o sombrero de ala ancha y su látigo. El vestirlos con elegancia era importante porque formaban parte de la ostentación y el lujo con que se mostraban las clases de mayor élite. (Julieta Pérez Monroy, “Modernidad y modas en la ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón” en *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y viviendas. El siglo XIX*, tomo IV, (coord. Anne Staples, dir. Pilar Gonzalbo Aizpuru), México, FCE, 2005, p. 70).

<sup>73</sup> Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999, p. 24.

<sup>74</sup> En el siglo XVIII se dieron rápidos avances materiales en la manufactura del vidrio, de los anteojos y de los instrumentos para la iluminación de interiores; la capacidad de mirar y ser visto en un entorno social mejoró considerablemente (Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Francisco López Martín (traducción), Madrid, Akal, 2007, p. 74).

<sup>75</sup> Jorge Olvera Ramos, *Los mercados de la Plaza Mayor de la ciudad de México*, México, ediciones Cal y arena, 2007, p. 25.

---

<sup>76</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 214.

<sup>77</sup> Francisco Sedano, *op. cit.*, tomo 2, p. 71.

<sup>78</sup> En 1695 se inició la construcción del Parían o Alcaicería. Pedro Jiménez de los Cobos, Correo Mayor del reino, se encargó de la obra para recibir el título de Alcalde de la Alcaicería de la Plaza Mayor. Las tiendas se concluyeron en 1699 y se ocuparon por los cajoneros; en el mismo año se erigieron otros tres tramos: veinte tiendas por el lado oriente, otras veinte tiendas y portada hacia el palacio virreinal y paralelamente, al interior se formaron calles rematadas por los arquillos o entradas. Para 1700 el edificio contaba con diez tiendas y dos portadas hacia las Casas de Cabildo, completadas así, 80 tiendas, una plazuela central, dos calles interiores y seis accesos o portadas. Para 1757, se construyeron los últimos tramos de cajones, hacia el sur y el norte para completar el rectángulo de tiendas. En 1703, se dieron por desquitados los reales que Pedro Jiménez aportó para la construcción del edificio, la corona no le confirmó el título prometido de alcalde de la Alcaicería y el Ayuntamiento tomó posesión de las tiendas y notificó a los cajoneros que el Cabildo era el único dueño. El nombre de Parían aparece en los documentos a mediados del siglo XVIII, al principio se le conoció como Alcaicería de la Plaza Mayor (Jorge Olvera Ramos, *Los mercados de la Plaza mayor en la Ciudad de México*, *op. cit.*, pp. 113-122).

<sup>79</sup> En la esquina suroeste se representó a San Francisco Javier; en la noroeste a San Felipe de Jesús, en la noreste a San Hipólito y, en la sureste a San Pedro Alcántara. Las puertas que se agregaron en 1701, la del lado norte tuvo a San Miguel en la parte alta y en el lado sur al Santo Ángel custodio. (*Ibidem.*, p. 114).

<sup>80</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 214.

<sup>81</sup> (Francisco Sedano, *op. cit.*, p. 71) Por otro lado, desde el siglo XVI se creó una zona de tolerancia con la fundación de mesillas al centro entre las tiendas o cajones al poniente y los puestos de indios, junto a la acequia. Los privilegios monopolistas de los mercaderes profesionales se perdían pues se permitió a los vecinos pobres desarrollar un mercado donde se compraban y vendían artículos de segunda mano. El baratillo se creó por la necesidad y miseria de los pobres que venden alhajas, baratijas para remediar su situación, al que asisten compradores de la misma esfera y calidad de las cosas que se venden y trafican. (Jorge Olvera Ramos, *Los mercados de la Plaza Mayor... op. cit.*, pp. 76-77) El término baratillo se refiere a la venta o remate de productos y también, a los espacios comerciales o mercados tradicionales que se establecieron en la Plaza Mayor durante la Colonia. Al comenzar se trataba de un grupo de vendedores llamados “mesillas de Buhoneros” o tenderetes portátiles propios con independencia del Cabildo. (Jorge Olvera Ramos, “El Baratillo de la Plaza Mayor: la crítica ilustrada al comercio tradicional” en *El impacto de las Reformas borbónicas en la estructura de las ciudades. Un enfoque comparativo*, Memoria del I Simposio Internacional sobre historia del centro Histórico de la Ciudad de México, Sonia Lombardo Ruiz (coord.), México, Consejo histórico de la Ciudad de México, 2000, pp. 381-384).

<sup>82</sup> Francisco Cameros fue el asentista que administró, hasta 1745, el comercio al menudeo en lugar del Ayuntamiento, lo que incluía el baratillo y los bastimentos. Desde 1747 hasta 1770, la recaudación y administración de los baratilleros y puesteros la realizó el cobrador Tomás Alberto de Eslava. Durante dicho periodo, las reformas borbónicas permearon los asuntos relativos a la administración de la Plaza Mayor en los que tenían mucho que ver los intereses de los comerciantes almaceneros quienes constituían el principal grupo de compradores y vendedores de todo el virreinato que cubrían diferentes rubros económicos. (Jorge Olvera, *El Baratillo de la Plaza... op. cit.*, pp. 384-386).

<sup>83</sup> Para finales del siglo XVIII se trasladaron ambos baratillos al mercado Cruz del Factor en 1793 (actualmente, las calles de Donceles y Allende). Jorge Olvera, *Los mercados de la... op. cit.*, pp. 75-97.

<sup>84</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 213.

<sup>85</sup> Jorge Olvera Ramos, *El Baratillo de la... op. cit.*, p. 385.

<sup>86</sup> Fernando Benítez propone que es un gentío que se precipita “a chorros” para concurrir a la entrada del virrey y que esta revuelta y apretujamiento caracteriza al barroco. Fernando Benítez, *op. cit.*, p. 41.

<sup>87</sup> Muchas de las concesiones y atribuciones cedidas por la monarquía a los colonos españoles, tales como la venta, beneficio y compra de los oficios reales, el arriendo de las rentas, el remate de los productos estancados, los asientos de la carne y los asientos para fabricar monedas y separar oro, eran redituables a intereses particulares pero desfavorecían a los intereses metropolitanos. Dichos grupos lo constituían comerciantes, mineros y hacendados que afianzaban su poder a través de relaciones de parentesco, clientelismo y compadrazgo. Esta situación se gestó en la primera mitad del siglo XVIII, pero los Borbones al tomar conciencia de que la colonia más rica del imperio, a pesar de cubrir con sus contribuciones fiscales y cumplir con las remesas de plata privada hacia la metrópoli, funcionaba más en beneficio de intereses particulares que a favor del estado español, buscó por todos los medios recuperar el control. (Carmen Yuste,

---

“Autonomía novohispana y reformismo Borbón” en *La diversidad del siglo XVIII Novohispano. Homenaje a Roberto Moreno de los Arcos*, Carmen Yuste (Coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 150-154). El crecimiento económico era más un medio para consolidar una posición social en una sociedad estamental y obtener cierta influencia política, que un fin, pues además, la activación de la economía permitiría la captación y ampliación de impuestos indirectos. Los territorios americanos se consideraron más una forma de colonias productoras de materias primas baratas y mercados cautivos para el consumo de manufacturas metropolitanas. (Pedro Pérez Herrero, “Los mercaderes novohispanos y el reformismo borbónico” en *op. cit.*, p. 167).

<sup>88</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 147-151.

<sup>89</sup> Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, España, Ediciones Serbal, 2000, p. 73.

<sup>90</sup> Julieta Pérez Monroy, *op. cit.*, p. 75.

<sup>91</sup> Los bachilleres tomaban el Baratillo como un centro de reunión y de entretenimiento estudiantil, pues adquirían libros usados y prohibidos, se charlaba, se discutía, se hablaba en voz alta, se formaban corrillos. Como un espacio de desafío, de un lugar de sentimiento popular, el Baratillo se convirtió en víctima expiatoria de los incendios, tumultos y motines urbanos. Cerca estaba la picota donde los delincuentes eran azotados o ahorcados. Probablemente en el Baratillo se redactaban y distribuían los manuscritos satíricos que se burlaban de las autoridades y de los curas, lugar de protesta y escepticismo. (Jorge Olvera Ramos, *Los mercados de la Plaza Mayor... op. cit.*, pp. 75-96).

<sup>92</sup> En este sentido hay que recordar, por ejemplo, el documento del Consulado de México al Virrey, primer conde de Revillagigedo en 1753, que expresa se suspenda el cumplimiento de los capítulos treinta y treinta dos de la Ordenanza sobre los derechos de alcabala que han quedado sujetos a la Real Hacienda. Dichos capítulos sobre el manejo de la renta exigen la alcabala de la reventa de los bienes inmuebles y mercaderías, que se consumen y venden en las tiendas de todas calidades, puestos y mesillas, y de las que se expenden a la mano en el baratillo y fuera de él, por los buhoneros, canastilleros y otros que comercian por las calles y plazas. En dicho documento, el Consulado propone que los baratilleros, los traperos, y roperos sean eximidos de dicho impuesto pues apenas si les alcanzaría para cubrir sus propias necesidades. (Memorial del Consulado de México al virrey Francisco de Güemes y Horcasitas, 1er. Conde de Revillagigedo, señalando los inconvenientes de finiquitar el asiento de alcabalas con el mencionado cuerpo (1753) Carmen Yuste. (Selección de documentos e introducción), *Comerciantes mexicanos en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 111-118).

<sup>93</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>94</sup> El desarrollo comercial de los portales consistió en el subarrendamiento de las tiendas donde se vendían distintos productos de lujo. Las distintas tiendas pertenecían a varios dueños, como el caso de los mayorazgos de los condes de Calimaya y el de Figueroa (derecho de suceder al primogénito ciertos bienes que se conservaran perpetuamente en la familia). La esquina sur de los portales hacia la calle de la Acequia, formaba parte de las propiedades del convento de los agustinos de México que alquilaban a los comerciantes. (Gabriela Sánchez Reyes, “Tiendas, puestos y cajones en el portal de mercaderes de la ciudad de México”, México, Boletín de Monumentos Históricos, INAH, Tercera época, Núm. 9, Enero-Abril de 2007, p. 3).

<sup>95</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 196.

<sup>96</sup> La situación que imperaba en el portal de mercaderes se puede conocer más a fondo a partir del documento sobre Portales, vol. 3692, exp. 8 f. 1. del Archivo Histórico del Distrito Federal, del que Gabriela Sánchez recupera información sobre la problemática que existía entre los cajoneros y los tenderos pues éstos entorpecían sus ventas. En un informe de la Junta de Policía se describe el uso que se daba a las “alacenas” que arrendaban los pequeños comerciantes y que impedían el paso y la venta de los transeúntes pues se ubicaban en las entrepuertas, pilares y arcos del portal. Otro problema eran las moscas que había por la venta de comida, que manchaban las mercancías y eran desagradables. (Gabriela Sánchez Reyes, *op. cit.*, pp. 8-9).

<sup>97</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>98</sup> Al momento no he podido identificar qué clase de imágenes son pues pueden ser figurines, imágenes de santos o anuncios sobre obras de teatro.

<sup>99</sup> Para conocer un poco sobre la historia de esta devoción se puede cotejar AGN, Clero regular y secular, vol. 1 143, exp. 2. ff. 122-137, 1787, en el que se establecen los hechos a pedimento de doña Ana Josefa Garifas, contra sus hermanas doña Tomasa y doña Juana, sobre impedirles el uso y cuidado de las alhajas pertenecientes a la imagen del santo Ecce Homo, que se venera en el portal de los mercaderes. Al parecer, el comerciante Javier Garifas recibió la donación de un señor del que no recuerdan su nombre, del mismo modo

---

se lo heredó a su hijo Ignacio Garifas, dueño del cajón del portal, quien a su vez heredó a su esposa Manuela Antonia Jiménez, ésta a sus hijas Juana Gertrudis, Manuel y a la religiosa María Dolores Tomasa, del convento de Jesús María. En cuanto a las alhajas dispuestas eran 12 blandones de plata, 2 tibores de plata con sus tapas, 4 ramilletes de plata con su cordón y armazón de fierro, alquilados por don Ignacio para su manutención. El pago de las ceras se hacía con el dinero de las limosnas. El lienzo fue retocado porque al parecer estaba muy antiguo, hecho que provocó la polémica, pues la hermanas reclamaban se colocara de nuevo el viejo lienzo en lugar del nuevo pues de éste se obtenían pocas limosnas. (Gabriela Sánchez Reyes, *op. cit.*, p. 7).

<sup>100</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 197.

<sup>101</sup> *Ibidem.*, p. 197.

<sup>102</sup> Richard L. Kagan, *op. cit.*, pp. 29 y 230.

<sup>103</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, 2001, p. 301.

<sup>104</sup> *Ibidem.*, p. 299.

<sup>105</sup> El abasto urbano de víveres de los indígenas se llevó a cabo desde el siglo XVI, pero cuando se comenzaron a controlar los precios de los productos por las autoridades, el suministro fue irregular y surgió la “regatonería”, es decir, el intermediarismo y acaparamiento de mercancías con las que ciertos grupos sociales comerciaban, pero que estaban vedadas a su estamento. En un principio el abasto de los indígenas a los encomenderos era gratuito, como parte de los servicios personales o tributo que los españoles exigieron a los naturales después de la conquista. Aunque el abastecimiento era un privilegio de los indígenas, los españoles participaban del mismo como intermediarios, al revender los víveres que recibían, por lo que se convertían en abastecedores. A mediados del siglo XVII, el virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, dispuso la agrupación de las tiendas y tenderetes. Los “puestos de indios” fueron asignados al lado sur de la plaza, a lo largo del embarcadero de la acequia. (Jorge Olvera, *Los mercados de... op. cit.*, pp. 59-69).

<sup>106</sup> *Ibidem.*, pp. 35-37.

<sup>107</sup> *Ibidem.*, p. 27.

<sup>108</sup> Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, p. 46.

<sup>109</sup> Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, pp. 796-797.

<sup>110</sup> *Ibidem.*, p. 797.

<sup>111</sup> Los arrimados, indios o pertenecientes a alguna casta, obtenían en el comercio remuneraciones que sólo les permitían vivir cada día. El ser cajonero significaba un negocio redondo, pues disfrutaba de las ganancias que obtenía de la tienda y de la especulación de los espacios e instalaciones. (Jorge Olvera, *Los mercados de... op. cit.* pp. 35-36).

<sup>112</sup> Juan de Viera registra 98 tipos de frutas y verduras que diariamente son vendidas en la plaza. Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 210- 212; 285-287) Joaquín de Basarás presenta una relación ilustrada de 16 frutas pues sólo menciona las que no se encuentran en Europa y corresponden a las láminas 69-84 de su relación. (Joaquín de Basarás, *op. cit.*, p. 201) Por su parte, Juan Manuel de San Vicente organiza los nombres de las frutas en orden alfabético y por número de calidades de cada tipo, para dar un total de 105. (San Vicente, *op. cit.*, pp. 33-34).

<sup>113</sup> San Vicente define al pulque como una bebida blanca obtenida artificialmente del maguey y que resultaba saludable y medicinal siempre y cuando no se excediera el consumo. Se gastaban anualmente 1, 836, 580 arrobas de pulque, es decir, que abonaba a la corona sustanciosas ganancias además de ser la bebida que más se consumía en la ciudad, a la que le seguía el chocolate. San Vicente, *op. cit.*, p. 36.

<sup>114</sup> El pulque era servido en unos cajetes de barro, y un grupo de hombres llamados “cajeteros”, servían a los bebedores, ellos se ocupaban de la limpieza de la pulquería y de retirar los cajetes que eran arrojados al piso por los ebrios. El orden de la pulquería dependía de un empleado llamado “sobresaliente” quien tranquilizaba los ánimos. Miguel Ángel Vásquez Meléndez, “Las pulquerías en la vida diaria de los habitantes de la ciudad de México” en *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, tomo III, (coord. y dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru), México, FCE, 2000, pp. 71-79.

<sup>115</sup> Las negras y mulatas vestían muy similar a los mestizos, pero utilizaban detalles que las distinguían como ceñidores bordados de perlas y piedras preciosas, mangas con ricos bordados de seda de colores o seda de oro y plata, así como zapatillas con tachuelas de plata. Utilizaban zaya de embrocar, que era una especie de falda en cuya abertura se metía la cabeza, prenda típica de las negras y mulatas aunque la utilizaban otros grupos. También usaban rebozo, un mantón y sobre la cabeza una escofieta de colores. (Julieta Pérez Monroy, *op. cit.*, p. 74).

---

<sup>116</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 210.

<sup>117</sup> Según Sedano, la columna se retiró de la plaza en 1790, se llevó en trozos al puente de Jamaica, en el paseo de Revillagigedo, para colocarse allí más tarde hasta que desapareció. Francisco Sedano, *op. cit.*, p. 86.

<sup>118</sup> Agradezco a la profesora Elena Estrada de Gerlero sus aportaciones al respecto.

<sup>119</sup> Enriqueta Quiroz, “Del mercado a la cocina. La alimentación en la ciudad de México” en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo III... *op. cit.*, pp. 32-37.

<sup>120</sup> Algunas pulquerías, que además vendían alimentos, acondicionaron un tipo de baño conocido como corralones, lo que dio como resultado que se propiciaran actos ilícitos debido a la convivencia de hombres y mujeres, como violaciones, prostitución y relaciones ilícitas. De alguna manera, las autoridades sabían sobre el problema que generaban dichos corralones, pero aceptaban su existencia con tal de mantener el entorno de las pulquerías libre de materias fecales. (Miguel Ángel Vásquez, *op. cit.*, pp. 81-82).

<sup>121</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, p. 210.

<sup>122</sup> Francisco Sedano, tomo 2, *op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>123</sup> En el siglo XVIII existían diversas clases de pan, que se diferenciaban por su calidad y peso. Los finos y caros como el pan especial, el pan francés, el español, y el floreado especial, elaborados con la flor de la harina. Otro tipo era el floreado preparado con harina candeal, cernida hasta dejarla sin salvado. Después seguía el pan común, de harina flor mezclada con una más gruesa llamada cabazuela. Luego seguía el pambazo o pan bajo, elaborado con harina de calidad inferior y mezclada con restos de harina o esquilmos. Por último el pan semita o acemita, que se hacía con residuos de salvado mezclados con porciones de harina. Entre más descendía la calidad de los panes, aumentaba el peso por unidad, es decir, los más corrientes eran los más pesados, por lo que el cliente compraba más gramos de pan común. (Enriqueta Quiroz, *op. cit.*, p. 25).

<sup>124</sup> Los criollos se caracterizaban por andar a caballo, mientras que para el indígena estaba prohibido salvo permiso especial, el cual, era más fácil de obtener si se trataba de un cacique. Marita Martínez del Río de Redo, *El Zócalo. Reseña histórica y anecdótica de la Plaza Mayor de México de 1521 a 1871*, México, San Ángel Ediciones, 1976, p. 33.

<sup>125</sup> La demanda de carne en la ciudad fluctuó, a lo largo del siglo XVIII en unos 300, 000 carneros anuales; la de res mantuvo rangos de 15, 000 a 30, 000 cabezas ingresadas a la capital; el cerdo entre 30, 000 y 50, 000 cabezas anuales para el consumo en la ciudad. La carne de res y carnero tenían precios muy accesibles para la población. Por un real podían comprar hasta 4 kilos de carne, dependiendo de la calidad, huesos, grasa y otros posibles desperdicios. (Enriqueta Muñoz, *op. cit.*, p. 19- 20).

<sup>126</sup> Según Francisco Sedano, el consumo de patos en México era de más o menos 80 mil docenas, según cálculos hechos por D. Miguel Paez de las Cadenas, Superintendente de la Real Aduana que se dedicó a averiguar los consumos de bastimentos. (Francisco Sedano, tomo 2, *op. cit.*, p. 80).

<sup>127</sup> En las instrucciones dadas al virrey Agustín de Ahumada y Villalón, se pide “limpiar” la capital de vagamundos y gente de mal vivir que puedan causar malas consecuencias al público, pues se consideraba gente que sólo servía para corromper las costumbres, introducir vicios y cometer delitos. (Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p. 914).

<sup>128</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, p. 229.

<sup>129</sup> San Vicente, *op. cit.*, p. 33.

<sup>130</sup> Los cajones de San José fueron fabricados por Tomás de Eslava con la condición de cobrar la renta de treinta por nueve años y de sólo cinco por diez años para después cederlos a la ciudad. Se inició su construcción en 1756 y se estrenaron el 28 de junio de 1757. Al comienzo de su fabricación, el mayorazgo Guerrero Moctezuma impuso un pleito ante la real audiencia porque al parecer les pertenecía el terreno en el que se estaban construyendo, de esta manera se embargaron los arrendamientos de los cajones depositándolos, por orden de la real audiencia y a petición del mayorazgo, a Antonio Basoco hasta que la ciudad decidió derribarlos por completo en abril de 1794. (Francisco Sedano, *op. cit.*, pp. 89-91). Sin llegar a establecer una fecha precisa, la aparición de los cajones de San José podría indicar que la obra se realizó entre 1757 y hasta 1767 en que comienzan a dar los cambios en la fisonomía de la plaza, pues cuando los cajones de San José se construyeron ya existía la columna de Fernando VI. Para ubicar las fechas se puede cotejar la figura 15.

<sup>131</sup> Los estudiantes y profesionistas vestían uniforme. Por ejemplo, los médicos tenían por costumbre vestir con golilla, capa negra y peluca. Los abogados lucían con toga, los doctores de la universidad con capelos y borlas de distintos colores según su especialidad. Los estudiantes portaban manto y beca, ésta última como insignia especial que se diferenciaba por el color de cada colegio. (Julieta Pérez Monroy, *op. cit.*, p. 71).

---

<sup>132</sup> Juan de Viera contó alrededor de 42 tipos de pescados en su relación. (Viera, *op. cit.*, pp. 210-212; 288-289).

<sup>133</sup> El apartado 10 de la memoria que dejara Carlos Francisco de Croix se refiere al uso de cuchillos llamados belduques por el populacho. (Ernesto de la Torre, *op. cit.*, p. 960).

<sup>134</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 210- 212.

<sup>135</sup> Es importante aclarar que los años se refieren al de la publicación de la obra, pues es evidente que las crónicas y relaciones se dieron como resultado de haber visto y vivido los hechos, los lugares y los personajes durante un periodo de tiempo anterior a la publicación.

<sup>136</sup> Pierre Nora, "Between Memory and history: les lieux de Memoire", *Representations*, 26 (primavera de 1989), pp. 7-25, citado en Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 44.

<sup>137</sup> David Marshall, *op. cit.*, p. 94.

<sup>138</sup> Jorge Olvera Ramos, Los mercados... *op. cit.*, pp. 17-18

<sup>139</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1995, p. 60.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, ca. 1766, óleo sobre tela, 2.12 x 2.66 m. Colección Museo Nacional de Historia, México. Fotografía cortesía del MNH.
2. Anónimo, *Puesto del mercado*, ca. mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Historia, México. Fotografía cortesía del MNH.
3. Ramón Torres, *Carlos III*, ca. 1762, óleo sobre tela, 1.88 x 1.23 m. Colección Museo Nacional de Historia, INAH, México.
4. Anónimo, *José de Gálvez*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 1.69 x 2.49 m. Colección Museo Nacional de Historia, INAH, México.
5. Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez y Francisco Valderna, *Plano de la ciudad de México, 1737*, óleo sobre tela, 1.95 x 1.30 m. Colección Museo Nacional de Historia, México.

Cartela: Los Maestros de el Arte de Architectura D. Pedro de Arrieta q' lo es de todo el Reino Rl. Palacio y Fábrica material de la Sta. Iga Cathl de esta Corte, D. Migl Custodio Durán, D. Migl Joseph de Rivera, D. Joseph Eduardo de Herrera, D. Manl Alvarez, Alarif Môr de esta Ciud y Don Franco Valderna, actl Veedor de dho Arte, por varias y repetidas Juntas q' tienen hechas para conferir y tratar materias concernientes al môr. Lustre y perfección de dho Arte, ha sido una de las más principales y la q' tienen puesta en punto de Ordenanza el q' respecto a q' los mapas por los q' hasta el presente se han gobernado dos. Examinados están con las muy diminutas y mal reguladas en los precios que debían tener los sitios según los parajes de más o menos comercio sin haver puesto precio a los varrios por falta que tuviern de conocimiento en aquel entonces, q' a más de 14 años; siendo materia de tanta Gravedad el aprecio dos. Sitios q' en ello consiste el darle a cada uno lo q' legitimamente le toca por estar en todos los más de ellos impuestas capellanías y obras pías de donde se han originado al perderse algunas por falta de Regla y Norma, no dejando advitrio a q' cada uno (según su alcance) ponga precios, han determinado dos. Mtros (por punto de ordenanza de las q' tienen presentadas, y pedida confirmación) se haga un Mapa Original y perfecto superficial pleno con todo lo q' es Ciud la q' señalamos por tal por todos quatro vientos desde el puente q' llaman del Zacate hasta la caja que llaman del Salto del Agua, esto es de Norte a Zur, q' consta de 1640 vs y desde dho Salto del Agua lignea recta por la calle derecha q' ba a Monserrate hasta la puente q' llaman de los curtidores de la zequia Rl q' viene Mexicalzingo q' es de Poniente a Oriente consta de su distancia de 1528vs desde cuya punta lignea recta al Norte sirviendo de lindero la zequia Rl calle derecha q' va por la Sma. Trinidad hasta el puente q' esta detrás de San Sebastián q' sirbe a la zequia q' sale de la puente del Zacate y ba lignea recta hasta dicha puente q' consta de las mismas vs. q' tubo por su lado q' edando situada d'ha ciudad y dada p'tal en el plano de 1640 vs. de Norte a Sur y 1528 de Oriente a Poniente q' reducidas a vs quadradas superficiales hacen 20, 505, 920 vs Reputados por varrios de todo lo q' es fuera de estos linderos por todos 4 vientos, medidas por la parte Norte desde la Garita q' llaman del Pulque hasta la Zequia q' sale de la puente del Zacate para el Oriente consta de 1608 vs y desde la esquina q' va al Collegio de Sn. Pablo q' viene lignea recta al Salto del Agua hasta Sn. Anitto Acatlan calle derecha del Rastro de 1260 vs y desde la puente de Sn. Franco a la última casa después del Calvario, consta de 1280 vs y desde la esquina de la pila de la Sma. Trinidad al Hospital de Sn. Lázaro consta de 1v. 1062 vs. De manera q' desde la Garita que llaman el Pulque hasta Sn. Anitto Acatlán, ay 4508vs y desde el Hospital de Sn. Lázaro a la puente de Albarado consta de 3v 850vs q' es todo el recinto q' se haya poblado en dha. Ciudad a lo q' tenemos puestos presios según el comercio, comodidad y utilidades que ofrece del qual se sacarán copias, para q' cada uno de los examinados tenga, sin que pueda variar disminuir, ni alterar sus presios, no permitiendo q' otro q' no lo sea saq' copia alguna, so pena de lo q' previene Ntra. Ordenanza y lo firmamos en México a 15 de Julio de 1737 Años.

6. Juan Gómez de Trasmonte, *Forma y Levantando de la Ciudad de México*, 1628, dibujo a tinta y acuarela. Colección Museo de la Ciudad de México, México.

7. Detalle de la 6.

8. Cristóbal de Villalpando, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1695, óleo sobre tela. Colección Lord Methuen-Campbell, Corsham Court, Inglaterra.

9. Hernán Cortés (atribuida), copia de la página de libro publicado en 1524, perteneciente a la biblioteca Newberry de Chicago. Obtenida en:

<http://www.probertencyclopaedia.com/photolib/maps/Map%20of%20Tenochtitlan%201524.htm>

10. Anónimo, *La Muy Noble y Leal Ciudad de México - Conquista de México*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela, madera y metal, 2.13 x 5.50 m. Kagan: 1.89 x 5.37 m. Colección Museo Franz Mayer, México. Biombo de estrado de diez hojas. Obtenidas en: [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/imago/ima\\_curriel01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curriel01.html)

11. Miguel Cabrera, 1. *De español y de india, mestiza*, 1763, óleo sobre tela, 1.32 X 1.01 m. Colección particular.

12. Arellano, *Celebridad de Nochebuena en México*, 1720, óleo sobre tela, 2.515 x 2.819 m. Colección particular.

Cartela: Celebridad de Nochebuena en México n d 1720

- |                                        |                            |
|----------------------------------------|----------------------------|
| 1. Cathedral                           | 17. Puestos de colacion    |
| 2. Palacio Real y sus Patios           | 18. Puestos de ?           |
| 3. El Palacio Episcopal                | 19. Puestos de Pescados    |
| 4. El colexio Seminario                | 20. Puestos de ?           |
| 5. Contaduria de la Yglesia            | 21. Puestos de ?           |
| 6. ? para el Portal del San            | 22. Guardias de Palacio    |
| 7. El Bautisterio                      | 23. Vervena ?              |
| 8. Cruz de los Talabarteros            | 24. ?                      |
| 9. Cruz de la plazuela de la Cathedral | 25. Ronda de la Cavallería |
| 10. Caxones de Mercaderes              | 26. Calle del Relox        |
| 11. Acequia Real                       | 27. ?                      |
| 12. Puente de Palacio                  | 28. Guardias de Palacio    |
| 13. Puente de los ?                    | 29. Puestos de Buñuelos    |
| 14. Puente del Portal de las flores    | 30. Canoas en la Acequia   |
| 15. Puente de la Plaza                 | 31. ?                      |
| 16. Horca                              |                            |

13. Detalle de la 12. La cruz de Mañozca.

14. Detalle de la 12. El Parián.

15. Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, ca. 1766, óleo sobre tela, 2.12 x 2.66 m. Colección Museo Nacional de Historia, México.

16. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista mayor de México con el Real Palacio y la Catedral con su sagrario*, 1772, óleo sobre tela, 96.8 cm. x 1.51 m. Colección Palacio de San Antón, Malta.

17. Detalle de la 16.

18. Detalle de la 5.

19. Anónimo, *Plano de la ciudad de México, ca. 1760*, dibujo a tinta y acuarela. 49.7 x 74.5 cm. Colección Patrimonio de Fomento Cultural Banamex.

Cartela: Planta y demostración de cómo estaba la Plaza mayor de esta Ciudad de México antes de dejarla para la Jura de nuestro Catholico Rey, el Señor Don Carlos III (que Dios guarde) estando todo su plan, con muchos altos, y bajos, encharcándose en ellas las aguas yobedisas, impidiendo las entradas a la Sta. Iglesia, Real Palacio y sus contornos, cuio mapa le executó de mandato del Exmo. Sr. Dn. Francisco Cagigal de la Vega, del Orden de Santiago, Mariscal de Campo de los reales Exersitos, Virrey Governador y Capitán General de esta Nueva España siendo Superintendente de esta obra el Sr. Dn. Domingo de Trespalcios, y Escandon de la Orden de Santiago del Consejo de su Magd., su Oydor en la Real Audiencia de esta Corte, Pribativo del Real derecho de media anata, y Rl. servicio de Lanzas, Superintendente del Rl. Desagüe.

20. Detalle de la 19.

21. Anónimo, *Plano de la ciudad de México, ca. 1760*, dibujo a tinta y acuarela, 49.7 x 69 cm. Colección Patrimonio de Fomento Cultural Banamex.

Cartela: Planta de la forma y modo en la que el Exmo. Sr. Dn. Franco Cagigal de la Vega del Orden de Santiago, Mariscal de Campo de los reales Exersitos, Virrey Governador y Capitán General de esta Nueva España, dispuso y resolvió para el arreglo de la Plaza mayor, Baratillo, la de el Bolador, y demás de esta Ciudad, según y como en la actualidad se está practicando su arreglo, por el Sr. Dn. Domingo de Trespalcios, y Escandon del Orden de Santiago del Concejo de S. Magd. su Oydor en la Real Audiencia de esta Corte, Privativo del Rl. Derecho de Media anata y Rl. servicio de Lanzas, Superintendente del Real Desagüe y Juez Superintendente de los propios y rentas de esta Nobma. Ciudad y las Obras publicas.

22. Detalle de la 21.

23 a 153. Detalles de la 1.

154. Anónimo, *Gozos al Santísimo Ecce Homo*, Jativa: Imprenta y Librería de Blas Bellver. Obtenido en: <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2011/01/gozos-al-santisimo-ecce-homovenerado.html>

155 a 225. Detalles de la 1.

## FUENTES PRIMARIAS

BASARÁS, JOAQUÍN ANTONIO DE, “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas en colores, 1763” en *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás* (Estudio preliminar, transcripción y apéndices de Iлона Katzew), México, Landucci, 2006.

*Ceremonial de la N[obilísima] C[udad] de México por lo acaecido el año de 1755*, Transcripción, prólogo y notas de Andrés Henestrosa, México, Fondo Pagliani, 1976.

KATZEW, ILONA (Estudio preliminar) *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, México, Landucci, 2006.

KERALIO, M. DE, (compilador, traducido del francés al castellano por el teniente de infantería Don Luis Castañón), *Encyclopedia metódica. Arte militar*, tomo I, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791.

*Reglamento provisional del Real cuerpo de Alabarderos, por orden superior*, Madrid, Imprenta de don Tomás Jordán, 1836.

*Reglamento para los mercados de México. Formado de orden del Exmô, señor Virrey Conde de Revillagigedo, Especialmente para el principal establecido en la Plaza del Volador, 1791* (presentación de Rafael Solana, pórtico de Francisco Santiago Cruz, edición facsimilar de la impresión hecha en 1791), México, Bibliófilos Mexicanos, 1976.

ROBLES, ANTONIO DE. *Diario de sucesos notables. 1665-1703*, México, Porrúa, 1946, (Vol. 3).

RUBIAL, ANTONIO (ed.) *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

SAN VICENTE, JUAN MANUEL, *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*, Cádiz, Imprenta de Don Francisco Rioja y Gamboa, 1768.

SEDANO, FRANCISCO, *Noticias de México (1756-1800)*, Editó D. Joaquín García Izcabalceta, México, Imprenta de J.R. Barbedillo, ediciones de la “voz de México”, 1880.

VIERA, JUAN DE, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, México, Instituto Mora, 1992, (Colección Facsímiles).

VILLARROEL, HIPÓLITO, *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

## FUENTES SECUNDARIAS

ACEVEDO, ESTHER, “El pasaje del paisaje” en *México Eterno. Arte y permanencia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

ÁNGELES, PEDRO, “Vista de la Plaza Mayor” en *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714* (catálogo razonado), México, Banamex, 1997.

ARMELLA DE ASPE, VIRGINIA (et-al), *La historia de México a través de la indumentaria*, México, INBURSA, 1988.

ARNOLD, DANA, *Una breve introducción a la historia del arte*, México, Océano, 2007.

BAJTIN, MIJAIL; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

BHABHA, HOMI, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.

BARASCH, MOSHE, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999.

BARGELLINI, CLARA, “Interrogantes sobre los colores del arte virreinal” *El color en el arte mexicano* (George Roque coord.) México, Universidad Autónoma de México, IIE, 2003.

BAXANDALL, MICHAEL, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

BENÍTEZ, FERNANDO, *Historia de la Ciudad de México*, 7, Barcelona, Salvat, 1984.

BURKE, MARCUS, *Pintura y Escultura de la Nueva España. El Barroco 1640-1821*, México, Grupo Azabache, 1992.

BURKE, PETER, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica letras de humanidad, 2001.

CANOLLY, PRICSILLA, *¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte*, México, UNAM, Boletín del Instituto de Geografía, Investigaciones Geográficas, núm. 66, 2008, pp.116-134. En: <http://www.ejournal.unam.mx/rig/RIG066/RIG000006607.pdf>.

CARRERA, MAGALI M., *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, Austin, University of Texas Press, 2003.

CARRERA STAMPA, MANUEL, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*, México, E.D.I.A.P.S.A., 1954.

CARRILLO y GARIEL, ABELARDO, *El traje en la Nueva España*, México, SEP-INAH, 1959.

CONNERTON, PAUL, *How Societies remember*, Great Britain, Cambridge University Press, 1992.

COUTO, JOSÉ BERNARDO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint), México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

CURIEL, GUSTAVO, “Ajueres domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca, tomo II* (coord. Antonio Rubial García), tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

CURIEL, GUSTAVO y RUBIAL, ANTONIO, “Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (presentación de Rafael Tovar y de Teresa), México, Fomento Cultural Banamex, 1999.

DARNTON, ROBERT, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 2002.

*Del dicho al hecho...transgresiones y pautas culturales en la Nueva España*. Seminario de historia de las mentalidades, Serie Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

*Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, 1887-90, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1887.

DE LA TORRE VILLAR, ERNESTO (Coord.) *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, Vols. I-II, México, Porrúa, 1991.

ESCAMILLA GONZÁLEZ, IVAN y MUES ORTS, PAULA, “Espacio real, espacio pictórico y poder, Vista de la Plaza Mayor de México de Cristóbal de Villalpando”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La Imagen Política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

\_\_\_\_\_, *Los intereses malentendidos. El Consulado de comerciantes de México y la monarquía española, 1700-1739*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2011.

ESTRADA DE GERLERO, ELENA ISABEL, “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta” en *México en el Mundo de las colecciones del Arte*, tomo II, México, Azabache, 1994.

GARCÍA SÁIZ, MARÍA CONCEPCIÓN, *Las Castas mexicanas. Un género pictórico Americano*, México, Olivetti, 1989.

GEERTZ, CLIFFORD. *La interpretación de las culturas*, GEDISA. Barcelona, 2001.

GOMBRICH, E.H. *La historia del arte*, 16ª ed., Nueva York, Phaidon, 1997.

GÓMEZ MARTÍNEZ, JAVIER, *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*, México, Universidad Iberoamericana/ Departamento de Arte, 1997.

GONZÁLEZ GALVÁN, MANUEL, *Glosario de términos Arquitectónicos*, México, Comisión de planeación del fondo regional de la zona centro, 2002.

GONZÁLEZ OBREGÓN, LUIS, “Costumbres mexicanas del siglo XVIII”, en *Croniquillas de la Nueva España*, México, Botas, 1957.

GUTIÉRREZ HACES, JUANA, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 80, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, tomos I y II, 2ª ed, España, Debolsillo, 2005.

ITURRIAGA DE LA FUENTE, JOSÉ, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*, Tomos I-IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

JAY, MARTIN, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

KAGAN, RICHARD L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico (1493-1780)* (colaboración de Fernando de Marías), Castuera, El viso, 1998.

KATZEW, ILONA, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur, CONACULTA/ Turner, 2004.

*La imagen política, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

LEONARD, IRVING, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

LINATI, CLAUDIO, *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México (1828)* Prólogo, Manuel Toussaint Introducción, Estudio y traducción, Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.

LOMBARDO SONIA, *Atlas Histórico de la ciudad de México*, Tomos I-II, México, CNCA-INAH, 1996.

*Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, 2000.

MANRIQUE, JORGE ALBERTO, “Del barroco a la Ilustración”, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1981.

MARSHALL, DAVID, “Rousseau and the State of Theater”, *Representations*, No. 13 (Winter, 1986), pp. 84-114 Published by: University of California Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928495>. Consultado el 20/05/2011.

MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, MARITA, *El Zócalo. Reseña histórica y anecdótica de la Plaza Mayor de México de 1521 a 1871*, México, San Ángel ediciones, 1974.

MAZA, FRANCISCO DE LA, *El pintor Cristobal de Villalpando*, México, INAH, 1964.

MOYSSÉN, XAVIER, “Pedro Antonio Prado, un pintor del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. X, núm. 40, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971.

MUES ORTS, PAULA, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

\_\_\_\_\_, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000.

OLVERA RAMOS, JORGE, *Los mercados de la Plaza Mayor en la Ciudad de México*, México, Cal y arena, 2007.

\_\_\_\_\_, “El Baratillo de la Plaza Mayor: la crítica ilustrada al comercio tradicional” en *El impacto de las Reformas borbónicas en la estructura de las ciudades. Un enfoque comparativo*, Memoria del I Simposio Internacional sobre historia del centro Histórico de la Ciudad de México (Sonia Lombardo Ruiz, coord.), México, Consejo histórico de la Ciudad de México, 2000.

*Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, EUA, Denver Art Museum, 2004.

PANOFSKY, ERWIN, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

PÉREZ HERRERO, PEDRO, “Los mercaderes novohispanos y el reformismo borbónico” en *La diversidad del siglo XVIII Novohispano. Homenaje a Roberto Moreno de los Arcos*, Carmen Yuste (Coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

PÉREZ MONROY, JULIETA, “Modernidad y modas en la ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón” en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo 4, (coord. Anne Staples), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

QUIROZ, ENRIQUETA, “Del mercado a la cocina. La alimentación en la ciudad de México” en *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y viviendas. El siglo XIX*, tomo IV (coord. Anne Staples, dir. Pilar Gonzalbo Aizpuru), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

RAMOS MEDINA, MANUEL, *Historia de la ciudad de México en los fines de siglo (XV-XX)*, México, Grupo CARSO, 2001.

RAMÍREZ MONTES, MINA, “En defensa de la pintura, Ciudad de México, 1753”, *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, primavera, año/vol. XXIII, núm. 78, 2001.

RETANA MÁRQUEZ, OSCAR R. “Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XVIII, núm. 68, 1996.

RIBEIRO, AILEEN, *Dress in Eighteenth-century Europe 1715-1789*, Singapore, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

ROMERO DE TERREROS, MANUEL, *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

\_\_\_\_\_, *Fuentes virreinales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

ROSAS BARRERA, BLANCA AZALIA, *La vida cotidiana en el mercado de la Plaza Mayor de la ciudad de México en el siglo XVIII a través de la pintura*, Tesis de licenciatura, México, Universidad nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

RUIZ GOMAR, ROGELIO, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III).

\_\_\_\_\_, “Unique expressions painting in New Spain” en *Painting a New World Mexican art and life 1521-1821*, E.U.A., Denver, A publication of the Frederick and Jan Meyer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum University of Texas Press, 2004.

SÁNCHEZ REYES, GABRIELA, “Tiendas, puestos y cajones en el portal de mercaderes de la ciudad de México”, México, Boletín de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tercera época, Núm. 9, Enero-Abril de 2007.

SANTIAGO CRUZ, FRANCISCO, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, 1960.

SUÁREZ MOLINA, MARÍA TERESA, “La Plaza mayor de México”, *Los Pinceles de la Historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana (1750-1860)*, México, Banamex, 2000.

TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*; México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

TOUSSAINT, MANUEL. *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, [1948].

TOVAR de TERESA, *Diccionario de artistas mexicanos*, México, Grupo Financiero Bancomer, tomo II, 1996.

TOVAR de TERESA, GUILLERMO, *México barroco*, México, SAHOP, 1981.

URRUTIA, MA. CRISTINA (et-al) *Estampas de la colonia*, México, Patria, 1994.

VAN ALPEN, ERNS. “¿Qué historiar, la historia de quién, historia con qué propósito?”, *Nociones de historia en historia del arte y estudios de cultura visual*, Journal of visual cultura, Vol. 4(2).

VÁSQUEZ MELÉNDEZ, MIGUEL ÁNGEL, “Las pulquerías en la vida diaria de los habitantes de la ciudad de México” en *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, tomo III, (coord. y dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru), México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

VIVEROS, GERMÁN, edición, introducción, notas y apéndices, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad., José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

YUSTE, CARMEN, “Autonomía novohispana y reformismo Borbón” en *La diversidad del siglo XVIII Novohispano. Homenaje a Roberto Moreno de los Arcos*, Carmen Yuste (Coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

\_\_\_\_\_, (Selección de documentos e introducción), *Comerciantes mexicanos en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

## ANEXO 1

### Cuadro cronográfico sobre el tratamiento de la pintura a través de diferentes publicaciones.

TEXTO	AUTOR	REFERENCIA	TRATAMIENTO DE LA PINTURA	INFORMACIÓN AL PIE DE IMAGEN	PÁGINA
1	Manuel Romero de Terreros	<i>La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII</i> , México, UNAM, IIE, 1946.	Imagen completa y en secciones. Relaciona la <i>Exacta descripción de la Magnífica Corte Mexicana</i> de Juan Manuel de San Vicente con la descripción de la pintura y por eso indica que fue realizada en 1768, por lo tanto, afirma que el virrey que sale de “Visita a Catedral” es el marqués de la Carlos Francisco de Croix.	Anónima. La Plaza Mayor de México, 1768.	Sección de láminas.
2	Abelardo Carrillo y Gariel	<i>El Traje en la Nueva España</i> , México, INAH, 1959.	Imagen fragmentada. Relaciona ciertos fragmentos de la pintura para señalar la vestimenta de los rebozos y las mantillas; de los huipiles y las faldas de las mujeres. También para señalar la vestimenta de los alabarderos que acompañan al virrey.	Alrededor de 1746. Visita de un virrey a Catedral. Fragmento. Propiedad de la familia Alcázar. México, D.F. Sección de indumentaria del siglo XVIII.	Figuras 45-48 y 90
3	Fernando Benitez	<i>Historia de la ciudad de México</i> , Tomo IV, México, Salvat, 1984.	Tema: La Sociedad. Imagen completa. Imagen fragmentada en varias secciones del libro. En el apartado “La plaza, máximo escenario barroco”, Benítez adjudica al pintor Rodríguez Juárez la ejecución de la pintura ya que presenció, desde las azoteas almenadas del Palacio Virreinal, la entrada del virrey de Croix a catedral. Menciona que el pintor siente horror al vacío y satura de gente todos los rincones del espacio pictórico, sin perder el orden de la sociedad.	En la imagen completa: Entrada a México del virrey Marques de Croix: toda la sociedad del XVIII se hace presente. En las fragmentadas: Salida del virrey. A chorros la multitud se vierte sobre el mercado. La picota. Ya los carruajes de los oidores desfilan frente a la catedral. Para el aguador no hay días festivos. La acequia se recata púdicamente. Ladrón aprovecha la fiesta con mala fortuna.	102  103-104  104-105  106- 107
4	Manuel Toussaint	<i>Pintura Colonial en México</i> , México, UNAM – IIE, 1990.	Imagen completa. Ubicada en el capítulo “Clases de obra popular en México: pintura” Como pintura popular es espontánea, alejada de los prejuicios de la escuela, el artista forja su sentido pictórico.	Anónima. La Plaza Mayor de México, mediados del siglo XVIII.	196-198
5	Marcus Burke	<i>Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco</i> , México, Azabache, 1992.	Imagen completa. Atribuye a Juan Antonio Prado la creación de la pintura, menciona que “además de un grupo de naturalezas muertas, el pintor nos dejó una extraña representación de la Plaza Mayor.”	Juan Antonio Prado, La Plaza Mayor de México, Museo Nacional de Historia, México.	172
6	Sonia Lombardo Ruiz. Colaboración de Yolanda Terán Trillo.	<i>Atlas histórico de la ciudad de México</i> , Smurfit, CNCA, INAH, México, 1997.	Imagen completa. Se menciona que es más popular que la de Villalpando, describe de manera general la pintura y menciona que fue Enrique Florescano el primero en atribuir la obra a Juan Antonio Prado en <i>Indian, Spanish and Liberal Iconographic Traditions in Mexico and the creation of National symbols</i> , conferencia dictada el 14 de mayo de 1966 en el Getty Center, Santa Monica. (documento aún no localizado)	1769 ca. Prado J. Antonio. Sin título, conocido como “La Plaza Mayor de México”. Plano a color 266x211 cm. Sin escala y sin orientación. Óleo sobre tela.	31
7	María Teresa Suárez Molina	“La Plaza Mayor de México” en <i>Los pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana (1730-1860)</i> , México, Fomento	Imagen completa. Relaciona la imagen con el género de vistas urbanas y menciona la propuesta de Elena Estrada de Gerlero acerca de la posible relación de la pintura con Agustín Ahumada y Villalón, marqués de la Amarillas, virrey que antecedió al marqués de la Croix.	Juan Antonio Prado atribuido. <i>La Plaza Mayor de México</i> , siglo XVIII. Cat. 77.	107

		Cultural Banamex, 2000.			
8	Manuel Ramos Medina	<i>Historia de la ciudad de México en los fines del siglo XV-XX</i> , México, CARSO, 2001.	Imagen Completa. En el capítulo "La capital: un cuerno de la abundancia" se relaciona con la actividad mercantil y la abundancia que existe en Nueva España.	Visita de un virrey a la Catedral de México. Anónimo. Colección del Museo Nacional de Historia, INAH- CONACULTA	182-183
9	Magali M. Carrera	<i>Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings</i> , Austin, University of Texas Press, 2003.	Imagen completa. En el capítulo "Regulating and Narrating the Colonial Body", señala que fue pintada por Juan Antonio Prado en 1767. Organización de la Plaza en la religión, estado y economía.	Juan Antonio Prado, Plaza Mayor de la ciudad de México, 1767, Óleo, 2.12 x2.66 cm. Museo Nacional de Historia de México, INAH, México.	106
10	Irving Leonard	<i>La época barroca en el México colonial</i> . 7ª reimp. (colección popular. 129) FCE, México, 2004.	Imagen fragmentada. Sólo se utiliza la pintura en la portada y contraportada del libro.	Sin comentario.	Portada y contraportada.
11	Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dirección y coordinación)	<i>Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio, Tomo III</i> , México, FCE, 2005.	Imagen completa en el capítulo "Del mercado a la cocina, la alimentación de la ciudad de México" escrito por Enriqueta Quiroz.  Fragmentos de la pintura en el mismo capítulo. Ubica a la obra en 1720.	La ostentación festiva de una ciudad populosa, detalle de la Visita de un virrey a la catedral de México, 1720. Los puestos de alimentos en el mercado de la Plaza Mayor, 1720. La venta del pescado fresco o seco en el mercado, 1720. Las cocinas en las calles o en las puertas de las casas facilitaban las comidas en cualquier momento del día, 1720.	18, 31, 33 y 35
12	Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dirección) Anne Staples (Coord.)	<i>Historia de la vida Cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX</i> , Tomo IV, México, FCE, 2005.	Imagen fragmentada. Capítulo "De la cocina a la mesa" de Matilde Souto Mantecón, utiliza una sección de la imagen.	Vista del mercado en la plaza Mayor.	19
13	Estela Roselló	<i>La sociedad novohispana. Vivir y compartir</i> , (col. Huellas de México) México, CNCA, Lumen, INAH, 2007.	Imagen completa. Sin comentario.	Sin comentario	4
14	Jorge Olvera Ramos	<i>Los Mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México</i> , México, ediciones Cal y arena, 2007.	Imagen completa. Relaciona una serie de imágenes con la de la Plaza Mayor para mencionar algunos aspectos más directos sobre el mercado como los jacalones, los productos que se vendían, la gran cantidad de gente que se reunía así como los rasgos que los definían dentro del entramado social.	Pintura anónima de la Plaza Mayor de México a mediados del siglo XVIII. Se retrataron dos acciones: abajo, la visita del virrey y su corte a la catedral. Presencian el cortejo diversos grupos sociales ataviados con sus ropas distintivas: oficiales, bachilleres, frailes y monjas de diversas órdenes, caballeros linajudos, damas copetonas y curas. La mayor parte de las pinturas es una representación de los mercados de la Plaza Mayor. Al frente están los jacalones o tinglados del mercado de bastimentos y en su centro la multitud que se congregaba en el Baratillo chico o "universidad de la picardía". Arriba, el mercado de productos ultramarinos o Alcaicería, con sus ocho tramos de tiendas y en su plazoleta central, las hileras del puesto del Baratillo interior. A la izquierda, la acequia y las tiendas de calle señor San José. Antonio Rubial <i>et al.</i>	Portada y páginas centrales

				: Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950, México, 1999, pp. 70-71.	
15	Janet Long Towell Amalia Attolini Lecón (coordinadoras)	<i>Caminos y mercados de México</i> , México, UNAM-INAH, 2010.	Imagen completa. "Los mercados de la ciudad de México y sus pinturas" texto de María Teresa Suárez Molina, Retoma el asunto del paralelismo que hace Romero de Terreros con la crónica de Juan Manuel de San Vicente, pero agrega que algunos investigadores, como Elena Estrada de Gerlero, duda que se trate del virrey marqués de Croix como protagonista de la crónica, y propone a don Agustín Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, quien gobernó Nueva España entre 1755 a 1760, lo que corresponde con la fecha dada a la pintura de mediados de siglo.	Juan Antonio Prado (atrib.), La Plaza Mayor de México, 1767. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, INAH. Señala que el dato lo tomó de Marcus Burke, <i>Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco</i> , México, Azabache, 1992, p. 172.	449
16	Blanca Azalia Rosas Barrera	TESIS DE LICENCIATURA <i>La vida cotidiana en el mercado de la Plaza Mayor en el siglo XVIII a través de la pintura</i> , FFyL-UNAM, México, 2011.	Imagen completa y fragmentada. La autora retoma aspectos del método empleado por la Dra. Luz María Mohar, en el proyecto <i>Tetlacuilolli</i> , de clasificación y estudio de códices prehispánicos, auspiciados por el CIESAS. Establece la dificultad del método de mantener la relación de las partes con el todo. De esta manera fragmenta la imagen y asigna una serie de números y letras que identifican y relacionan un tema de la pintura. Aborda una historia cultural de la pintura y explica, a partir de la representación, la vida cotidiana en el mercado.	La imagen completa tiene el siguiente pie de página. Anónimo. <i>La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII</i> , segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, 2.66 x 2.12 m., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec.	66

## **ANEXO 2**

## **IMÁGENES**

# **CONTEXTO Y CIRCUNSTANCIAS**



Fig. 1. Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, ca. 1766, óleo sobre tela, 2.12 x 2.66 m. Colección Museo Nacional de Historia, México. Fotografía cortesía del MNH.



Fig. 2 Anónimo, *Puesto del mercado*, ca. mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección. Museo Nacional de Historia, México. Fotografía cortesía del MNH.



Fig. 3 Ramón Torres, *Carlos III*, ca. 1762, óleo sobre tela, 1.88 x 1.23 m. Colección Museo Nacional de Historia, INAH, México.



Fig. 4 Anónimo, *José de Gálvez*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 1.69 x 2.49 m. Colección Museo Nacional de Historia, INAH, México.

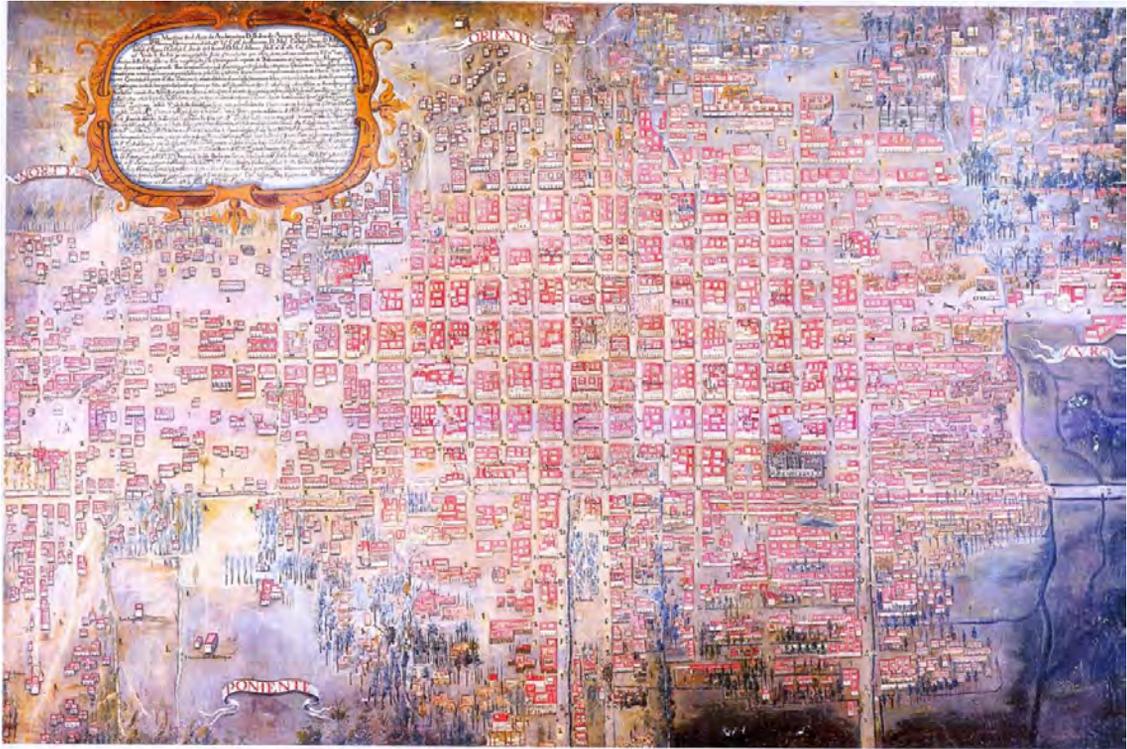


Fig. 5 Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez y Francisco Valderna, *Plano de la ciudad de México*, 1737, óleo sobre tela, 1.95 x 1.30 m. Colección Museo Nacional de Historia, México.

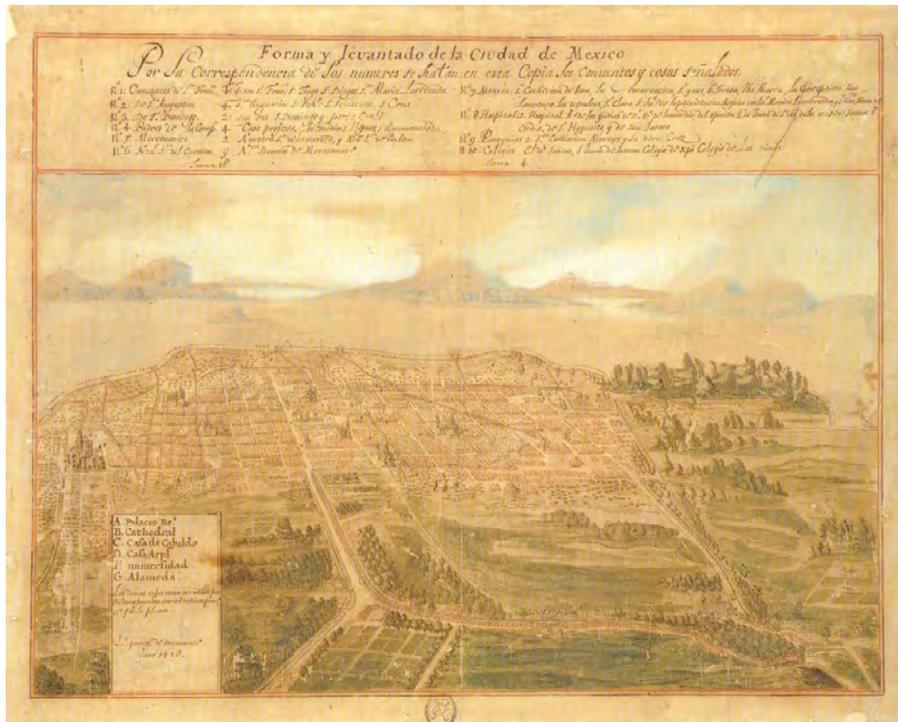


Fig.6 Juan Gómez de Trasmonte, *Forma y Levantando de la Ciudad de México*, 1628, dibujo a tinta y acuarela. Colección Museo de la Ciudad de México, México.

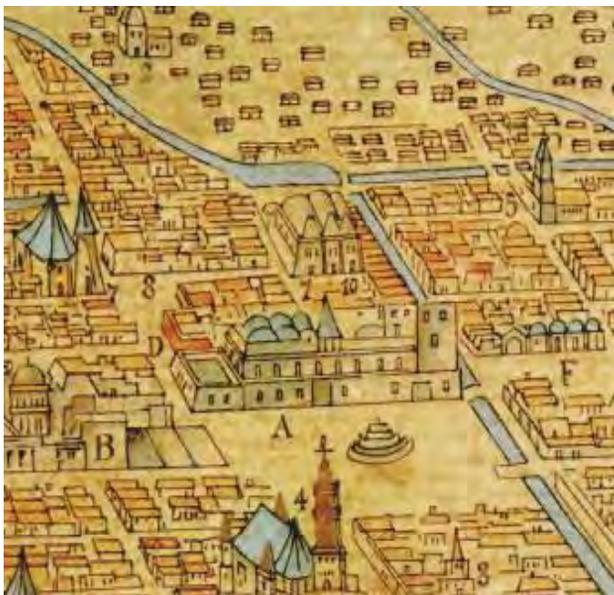


Fig.7 detalle. Se aprecia la Plaza Mayor y la acequia que iba de este a oeste por el lado sur del Palacio Real. Se distingue también la fachada y el alzado de los edificios.



Fig. 8 Cristóbal de Villalpando, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1695, óleo sobre tela. Colección Lord Methuen-Campbell, Corsham Court, Inglaterra.

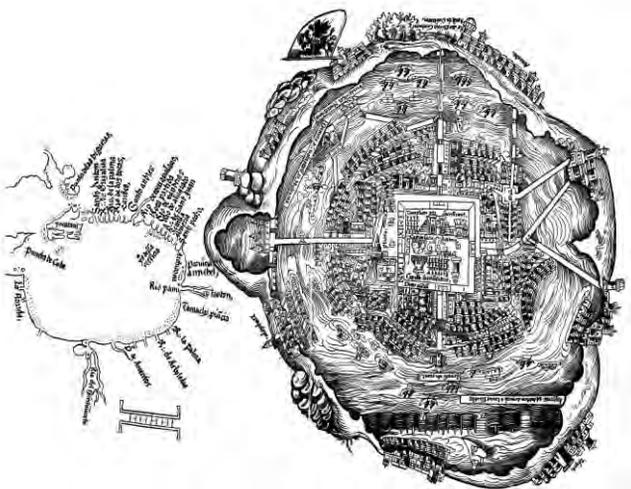


Fig. 9 Hernán Cortés (atribuida), copia de la página de libro publicado en 1524, perteneciente a la biblioteca Newberry de Chicago, muestra un mapa de Tenochtitlán (derecha) y un esquema del Golfo de México (izquierda). El posible autor fue un acompañante de Hernán Cortés.



Fig. 10 Anónimo, *La Muy Noble y Leal Ciudad de México - Conquista de México*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela, madera y metal, 2.13 x 5.50 m. Kagan: 1.89 x 5.37 m. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Biombo de estrado de diez hojas.

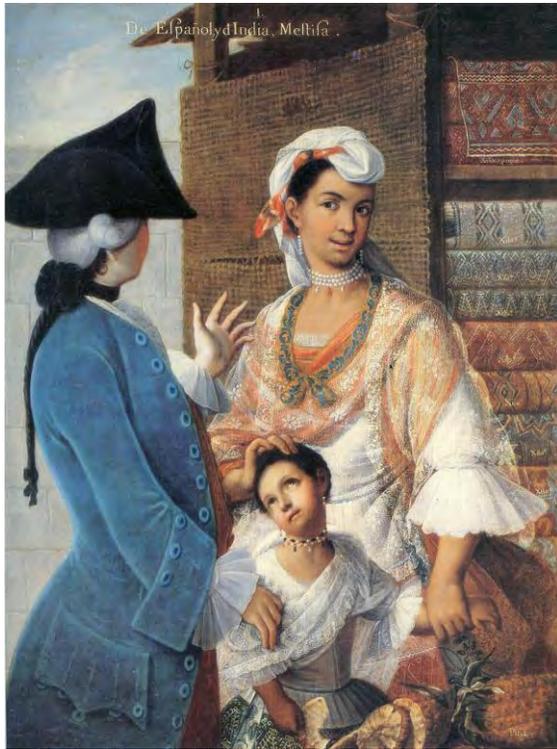


Fig. 11 Miguel Cabrera, 1. *De español y de india, mestiza*, 1763, óleo sobre tela, 1.32 X 1.01 m. Colección particular.

Fig. 12 Arellano, *Celebridad de Nochebuena en México*, 1720, óleo sobre tela, 2.515 x 2.819 m. Colección particular.





Fig. 13 detalle de la 12. La cruz de Mañozca sin la barda perimetral del cementerio de la Catedral.

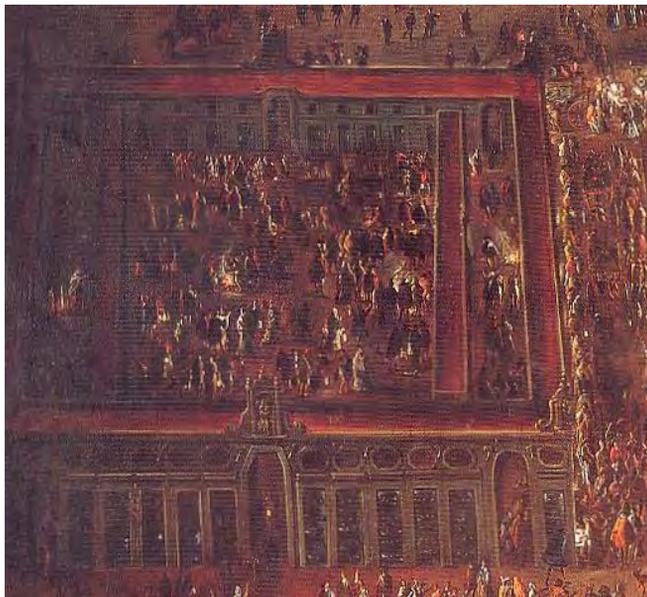


Fig. 14 detalle. Se muestra el Parián, los pasillos al interior y los personajes en la celebración.

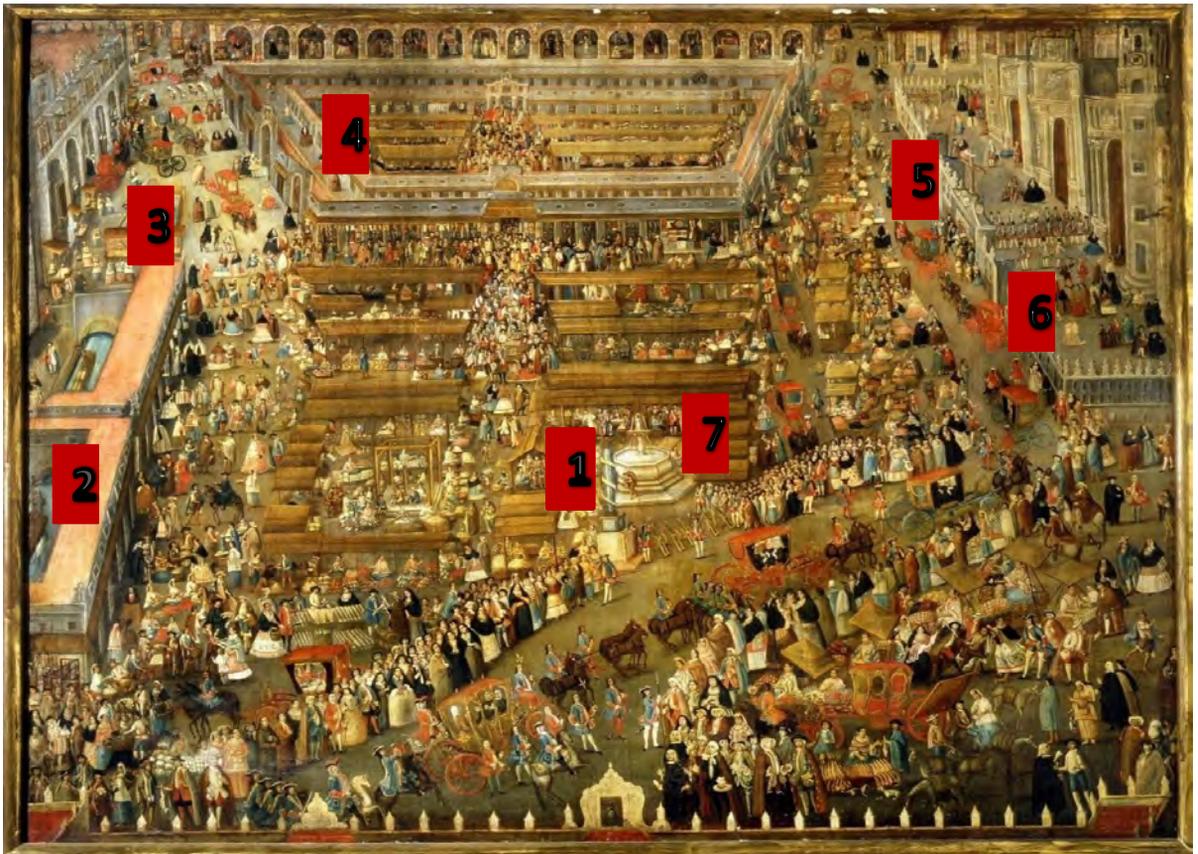


Fig. 15 Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, ca. 1766, óleo sobre tela, 2.12 x 2.66 m. Colección Museo Nacional de Historia, México. La disposición y orden numérico facilita el recorrido y ubicación visual de cada una de las partes señaladas.

1. Columna de Fernando VI de 1747 a 1790
2. Cajones de San José de 1757 a 1794
3. Puente de la acequia de 1753 a 1790
4. El Parián de 1703 a 1843
5. Cruz de Mañozca 1648 - ca. 1803
6. Barda perimetral de catedral posterior a 1720 - ca. 1790
7. Pila de Agua 1713 a 1791



Fig. 16 Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista mayor de México con el Real Palacio y la Catedral con su sagrario*, 1772, óleo sobre tela, 96.8 cm. x 1.51 m. Colección Palacio de San Antón, Malta.



Fig. 17 detalle. Se muestra la Columna de Fernando VI y la plaza despejada de puestos.

**La Plaza Mayor de  
México entre, planos,  
vistas y alzados**

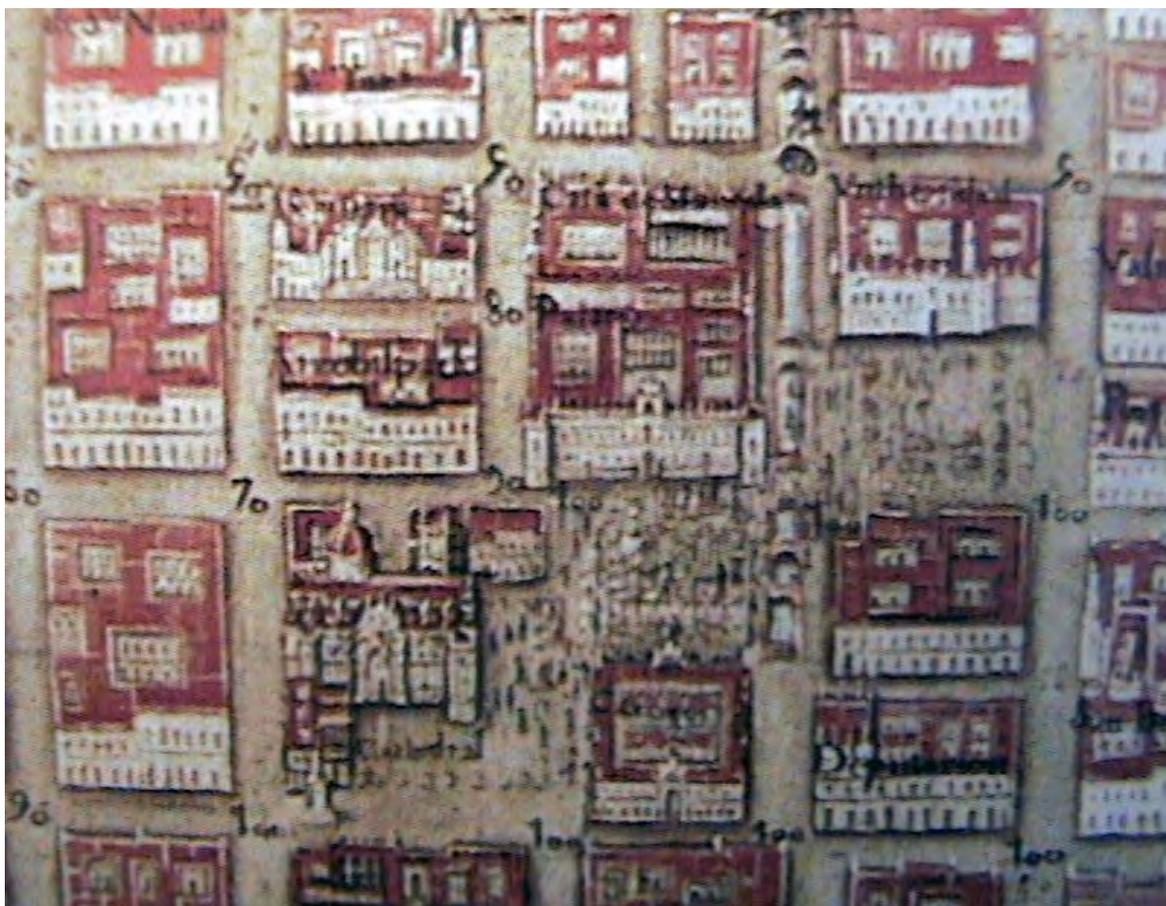


Fig. 18 detalle de la fig. 5. Se aprecian el alzado de los edificios de las Plaza Mayor, la acequia, la Plaza del Volador, y el mercado en la parte central, es de notarse que es la única zona en la que se representan personajes.

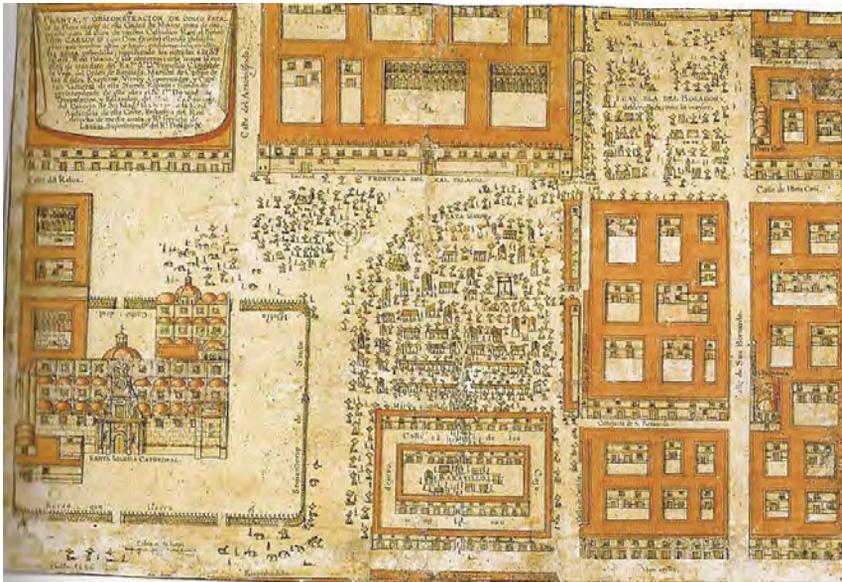


Fig. 19 Anónimo, *Plano de la ciudad de México, ca. 1760*, dibujo a tinta y acuarela. 49.7 x 74.5 cm.



Fig. 20 detalle. Se muestra el desorden que imperaba en la plaza y los puestos del mercado.

Fig. 19 Plano de la Plaza Mayor de México que mandó realizar Francisco Cajigal de la Vega para reordenar la plaza, en éstas se aprecia el posible aspecto que tenía, mientras que en las siguientes imágenes se observa la reorganización proyectada para la misma.

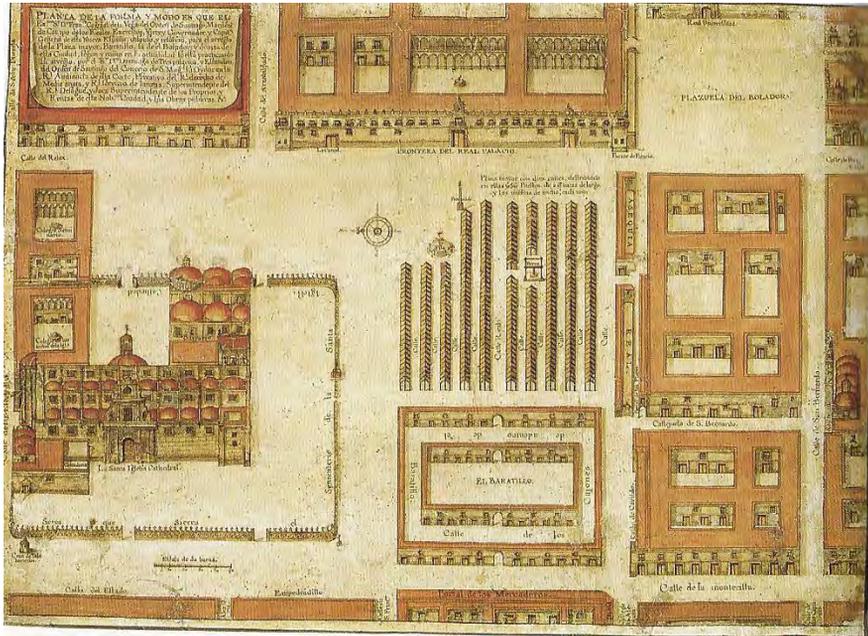


Fig. 21 Anónimo, *Plano de la ciudad de México*, ca. 1760, dibujo a tinta y acuarela, 49.7 x 69 cm. Plano que proyecta el orden en que se supone esperaban las autoridades organizar el comercio y la fisonomía de la plaza.

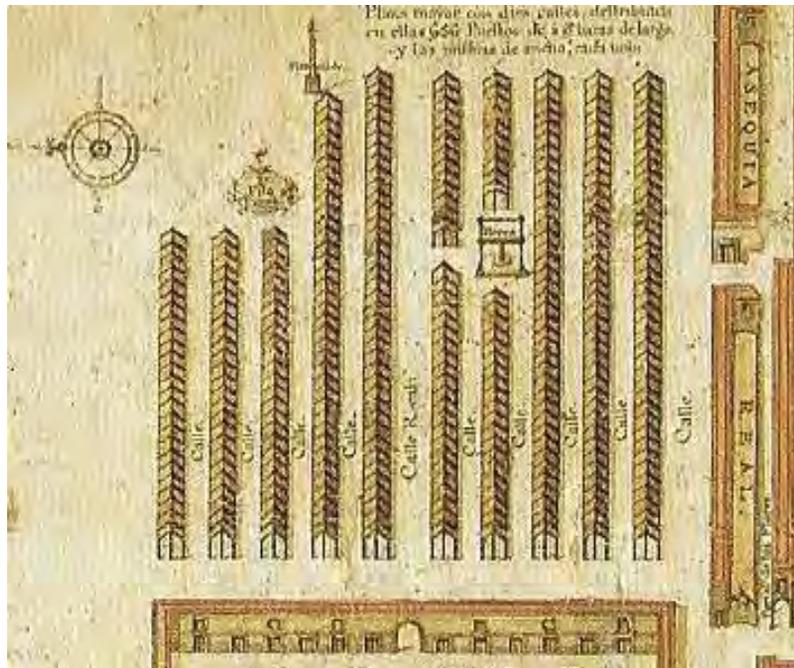


Fig. 22 detalle. Muestra el proyecto de la organización de los puestos en calles.



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig.29 campanero en espera para realizar el repique de las campanas.

Figs. 23 a 29. Número 23 Catedral, 24 número 2; 25 campanas y reloj en la torre; 26 cruz de Mañozca; 27 barda de cementerio; 28 cruz de los tontos; 29 espadaña y campana de Palacio.



Fig.30



Fig. 31 fachada del Cabildo.



Fig. 32 Se muestra el detalle de unos personajes que se asoman al balcón, tal vez, para apreciar la salida del virrey.



Fig. 33 Se muestran 17 arcos del Portal de mercaderes , se distingue su forma irregular en el tamaño y el trazado.



Fig. 34 El número cuatro marcado en un arco, frente a la entrada del Parián.





Fig. 35 Primera sección de la acequia, ubicada en el cuadro, se observa una canoa y el techado de los cajones de San José.



Fig.36

Figs.36 y37 Segunda sección de la acequia del cuadro. Muestra otra canoa y la continuación de los cajones de San José.



Fig.37



Figs. 38 a 42.

38. Detalle del extremo derecho en la que algunos personajes entran y salen del cuadro como si el espacio del mismo continuara más allá del marco; 39 dos personajes que salen fuera del cuadro; 40 del mismo modo que la anterior un personaje femenino centrado al límite del cuadro; 41 casi imperceptible, otro personaje cortado por la mitad del marco; 42 detalle de un personaje que entra a la escena.

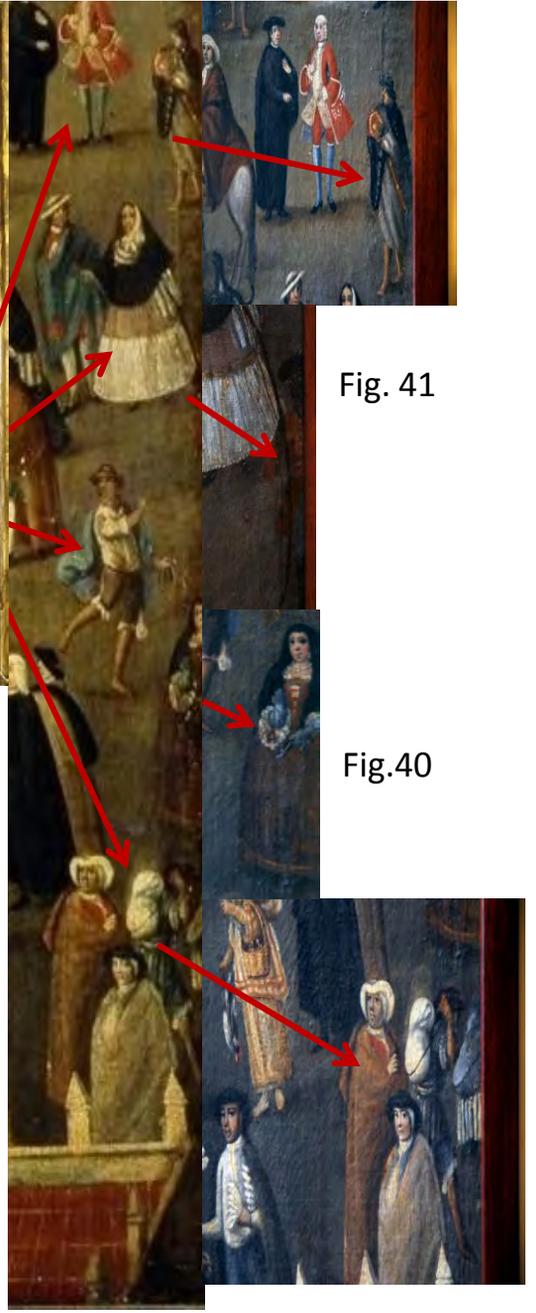


Fig. 42

Fig. 41

Fig.40

Fig. 38

Fig. 39

**Visita de un virrey a  
Catedral: entre el  
protocolo y el  
comercio**



Fig. 45 La tropa de guardia en Catedral espera al virrey.



Fig. 43 Se aprecian sólo seis cañones.



Fig. 44 Los maceros llegan primero.

Fig. 46



Fig. 47

Figs. 46 a 49 Explicación según el texto de San Vicente. En la primera los carruajes de los Regidores y Alcaldes Ordinarios ya han llegado. Los demás personajes van en camino para dar espacio a la estufa del virrey.



Figs. 48 y 49 detalles.



Fig. 50



Fig. 51

Figs. 50 y 51 detalles. Oidores uniformados. Se sugiere la presencia de un personaje sentado de espaldas.

Fig. 52



Fig. 53



Figs. 52 a 55. En la 52 se aprecian los cuatro dragones; en la 53 los seis caballos; en la 54 se aprecia el caballero del virrey; en la 55, el capitán de alabarderos a caballo, los lacayos vestidos de rojo y el paje atrás, vestido de azul.



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 58 En la entrada de Catedral el tambor batiente.



Fig. 56



Fig. 57

Fig. 56 última guardia de dragones; en la 57 se observa al trompetero .



Fig. 59 Postura de perfil del virrey dentro de la estufa.



Fig. 60 Oidores que le hacen corte al virrey. Parece que platican sobre un asunto por el gesto de las manos.

Fig. 65 Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix.



Fig. 61



Fig. 64. Joaquín Monserrat, marqués de Cruillas.

Fig. 62. Agustín Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas.



Fig. 63 Francisco Cajigal de la Vega.



Fig. 66 Capitán de Alabarderos.



Fig. 67 Guardia que se supone ha controlado un posible robo en la plaza, mientras otro personaje "señala" o persigue a otro posible ladrón.



Fig. 68 detalle de la fig. 3 muestra la cinta que rodea la rodilla para sostener las medias.



Fig. 69 detalle de la 41 guardia de cañones, que igualmente muestra una cinta que rodea la rodilla para sostener la medias.



Fig. 70 detalle de la 67 guardia de la escena del robo, igualmente con medias sostenidas por una cinta.



Fig. 71 detalle de la 67, a diferencia de las anteriores, en ésta se muestra la nueva moda de pantaloncillos que ajustan en la rodilla para sostener las medias.



Fig. 72. División simbólica a través de la valla humana que marca por un lado el protocolo del virrey y, hacia el otro, la vida comercial de los mercados.



Fig. 73



Fig. 75



Fig. 74



Fig. 76

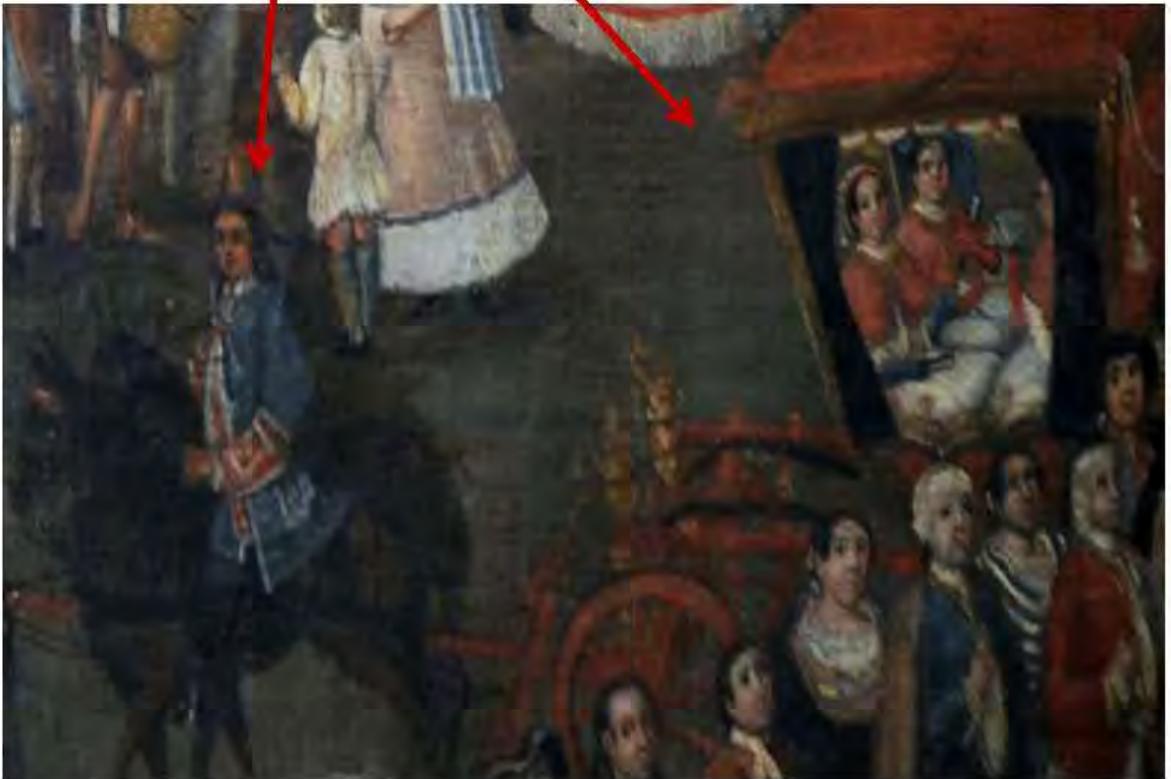
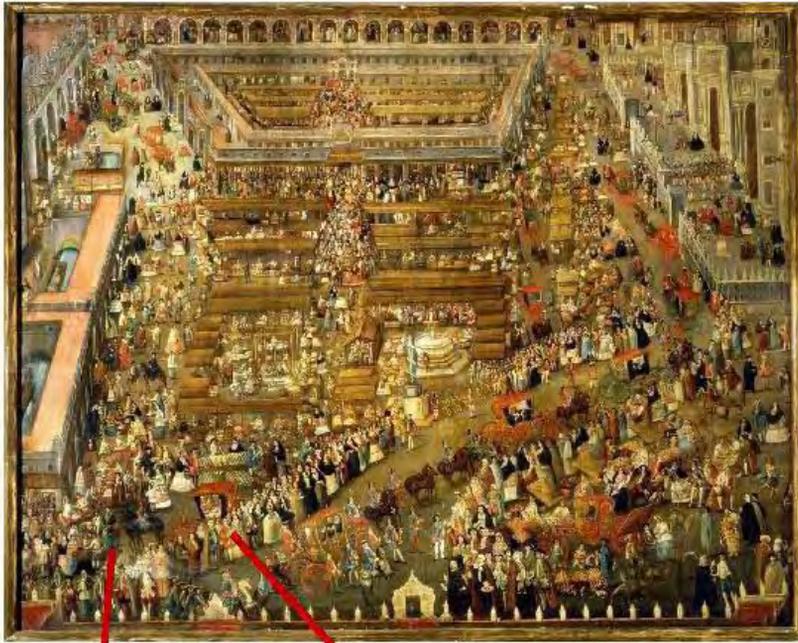


Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

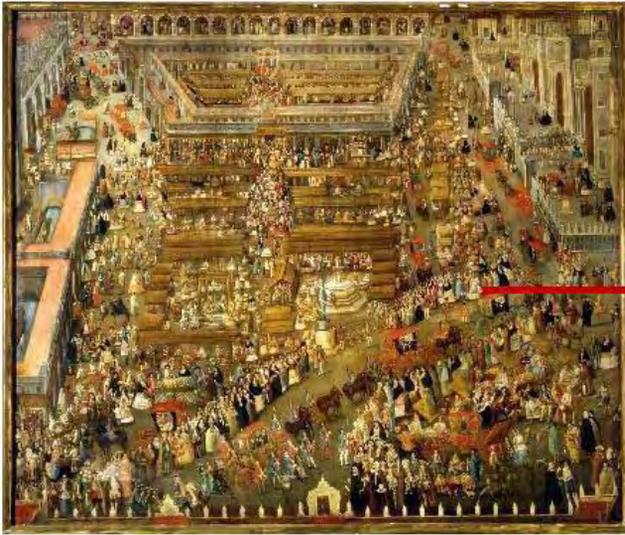


Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92

**El Portal, el Parián y los  
Baratillos: una multitud de  
personajes**

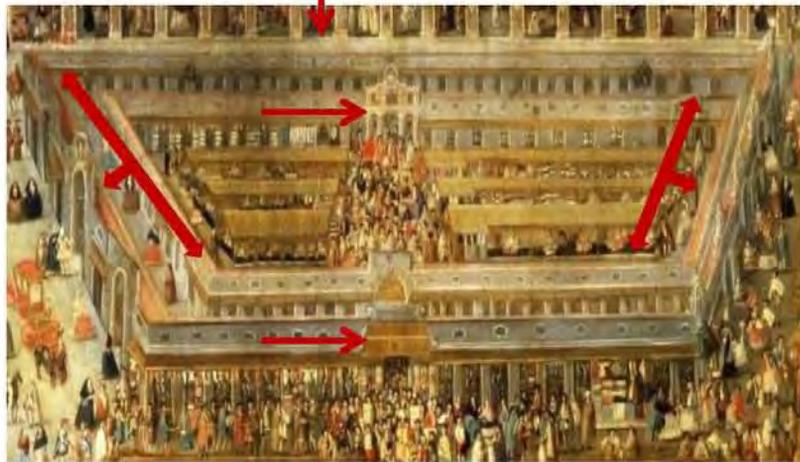
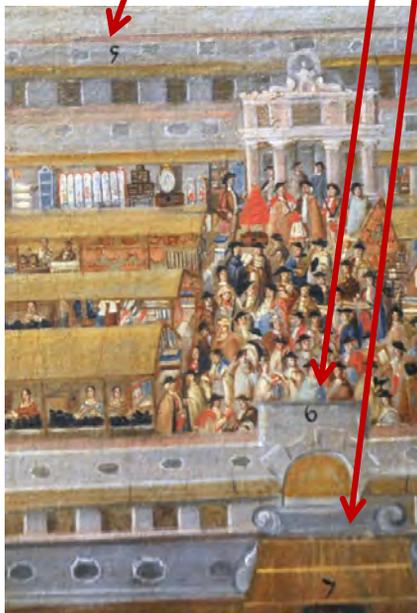
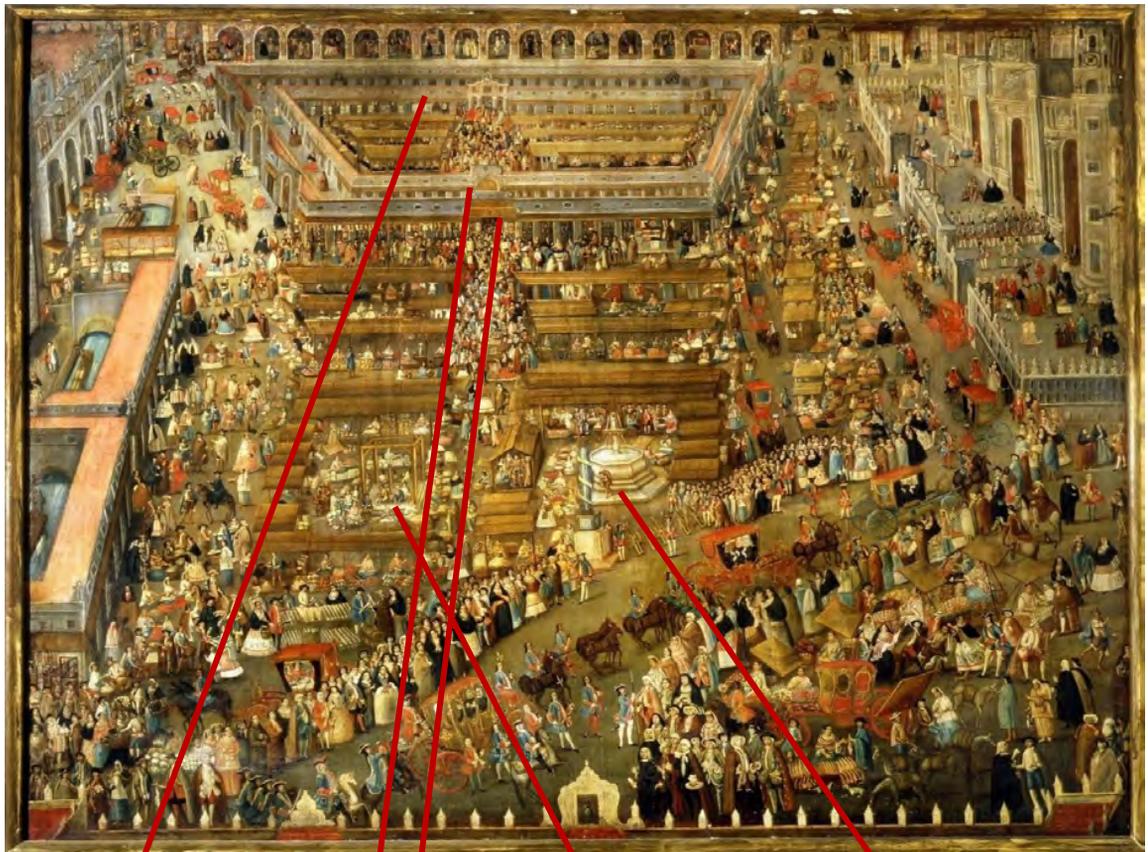


Fig. 93 Ubicación del Parián y las ocho puertas de acceso.



Figs. 95 y 96 Pila de agua, columna de Fernando VI y picota, rodeados de puestos de bastimentos y lugar en el que desembocan los personajes procedentes del interior del Parián y baratillos.

Fig. 94 Continuación numérica , del 5 al 7 a través de las puertas centrales del Parián, que atraviesan la "Calle Real", después del número 4 del Portal de Mercaderes.

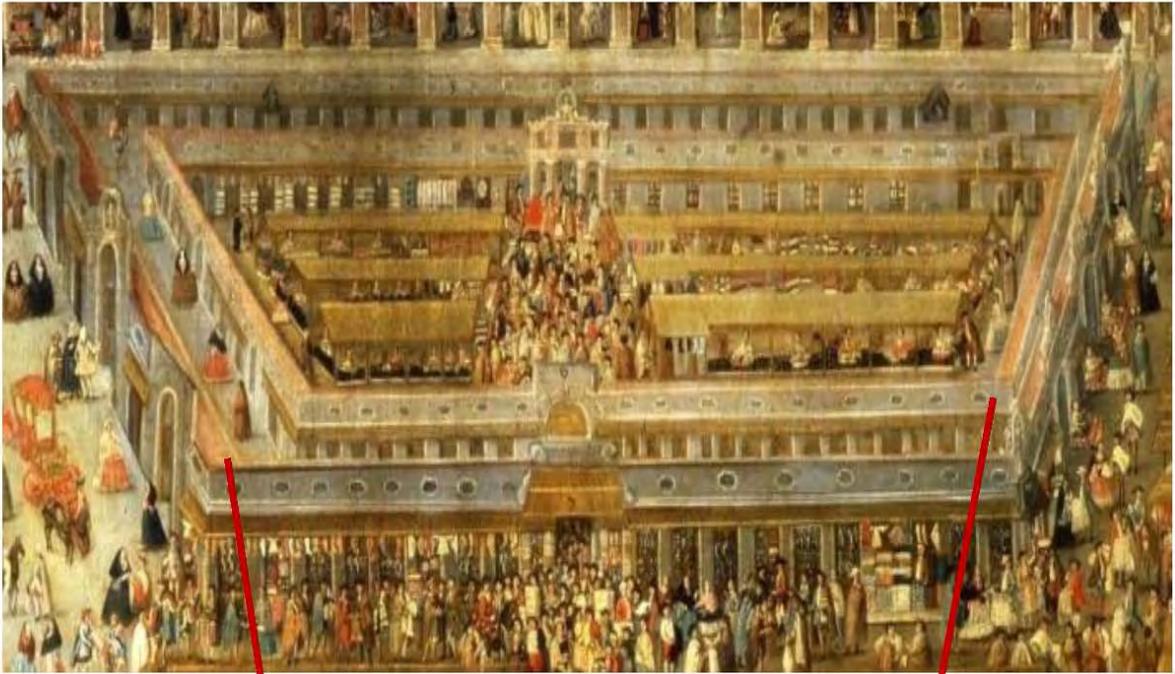


Fig. 97

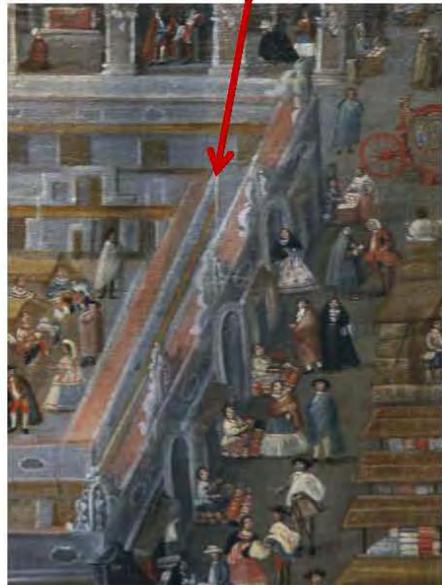


Fig. 98



Fig. 99 El Baratillo grande al interior del Parián, extremo izquierdo.

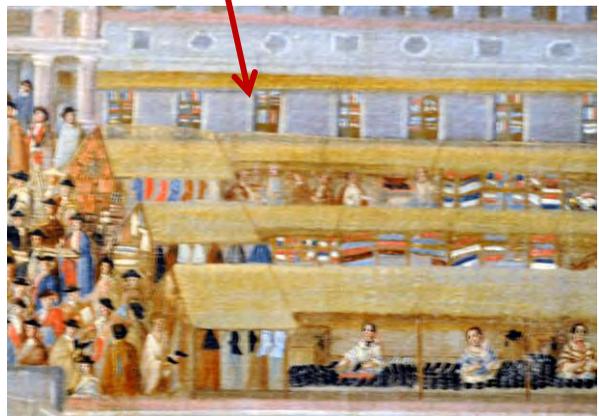


Fig. 100 El Baratillo grande al interior del Parián, extremo derecho.



Fig. 101

- A. Cajones de San José.
- B. Calle Baratillo chico.
- C. Calle que corre de los Cajones de San José hasta casi el cementerio .



Fig. 102



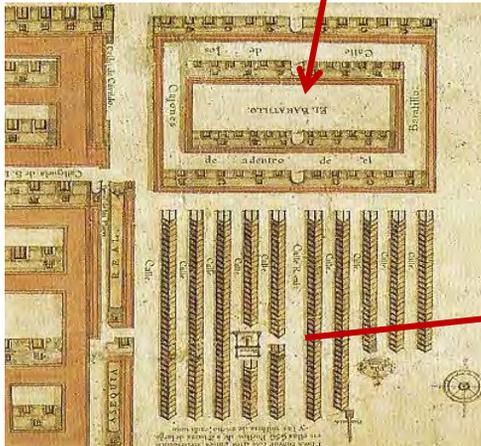
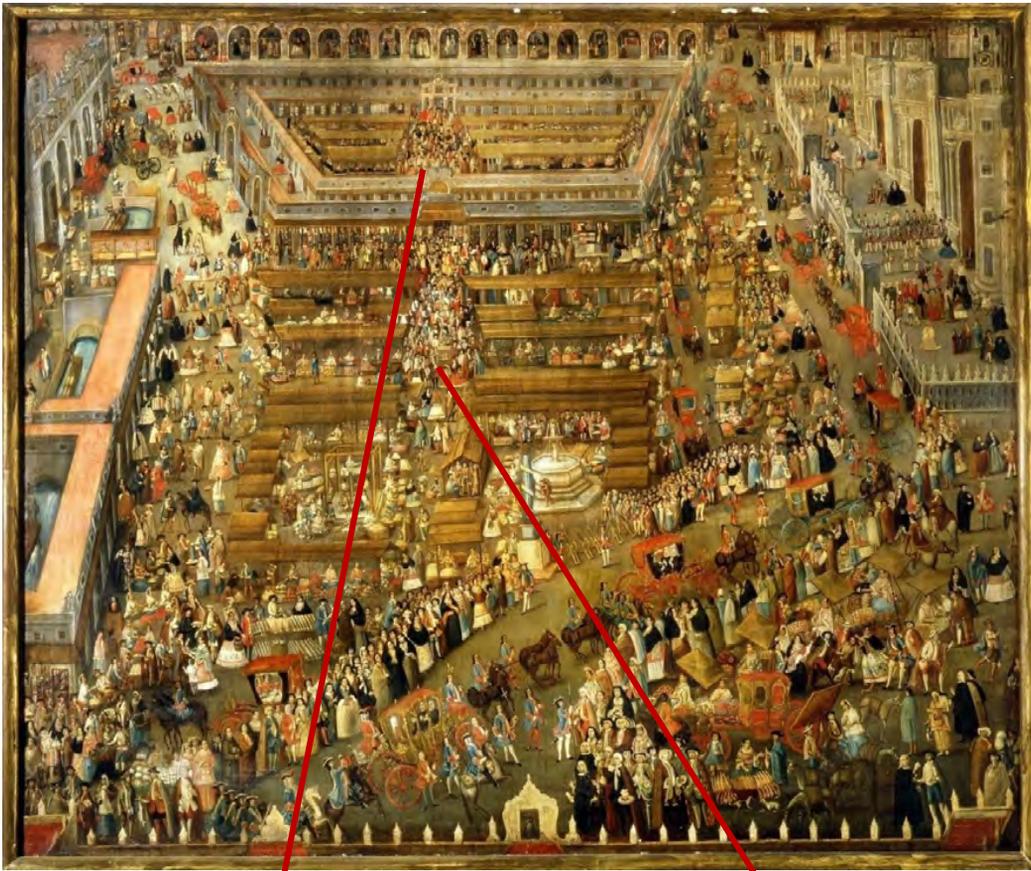


Fig. 103

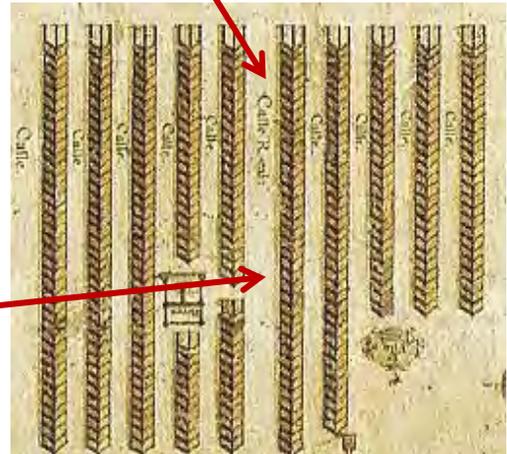


Fig. 104

Figs. 103 y 104 Plano anónimo para la Jura de Carlos III que mandó hacer Cajigal. Figs. 21 y 22 antes mencionadas. Las flechas señalan el recorrido de la Calle Real, que atraviesa por el Parián, desde la entrada de los portales hasta la picota, donde se ubica el Baratillo Chico.

Fig. 105 Ubicación de la multitud desde los Portales sobre la "Calle Real".

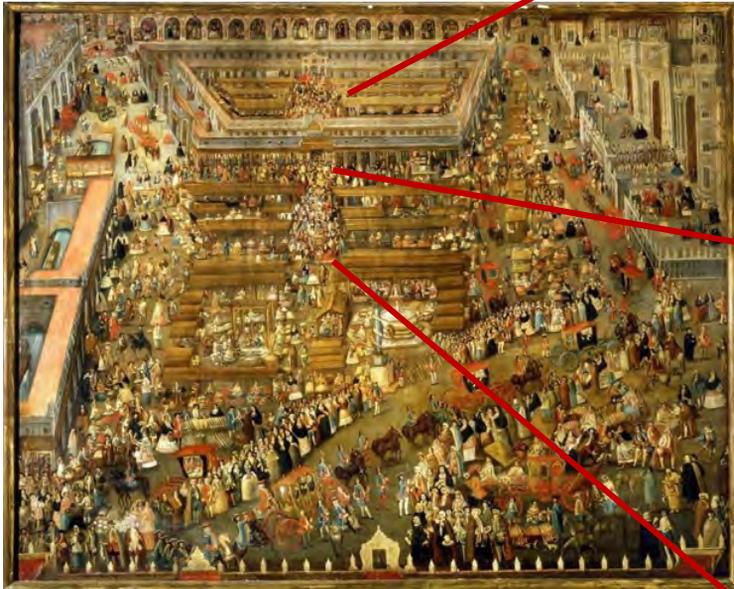


Fig. 106

Figs. 105 a 107 continuación de la multitud hasta la salida del Parián casi a la altura de la horca como aparece en el plano, sobre la "Calle Real".



Fig. 107



Fig. 110



Fig. 109



Figs. 108 El Baratillo grande al interior del Paríán, sección izquierda. En la 109 se aprecian sólo algunos personajes en el pasillo y en la 110, el detalle de algunos puestos con sus vendedores.



Figs. 111 el Baratillo grande sección derecha; 112 algunos compradores en el pasillo; 113 detalle de puestos de zapatos.



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114 Ubicación del único pasillo interior del Parián visible de poniente hacia oriente.

Fig. 115



Fig. 116



Figs. 114 a 118 continuación segmentada de la 116 en la que se aprecian un biombo, un reloj, muebles y telas a la venta.



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119

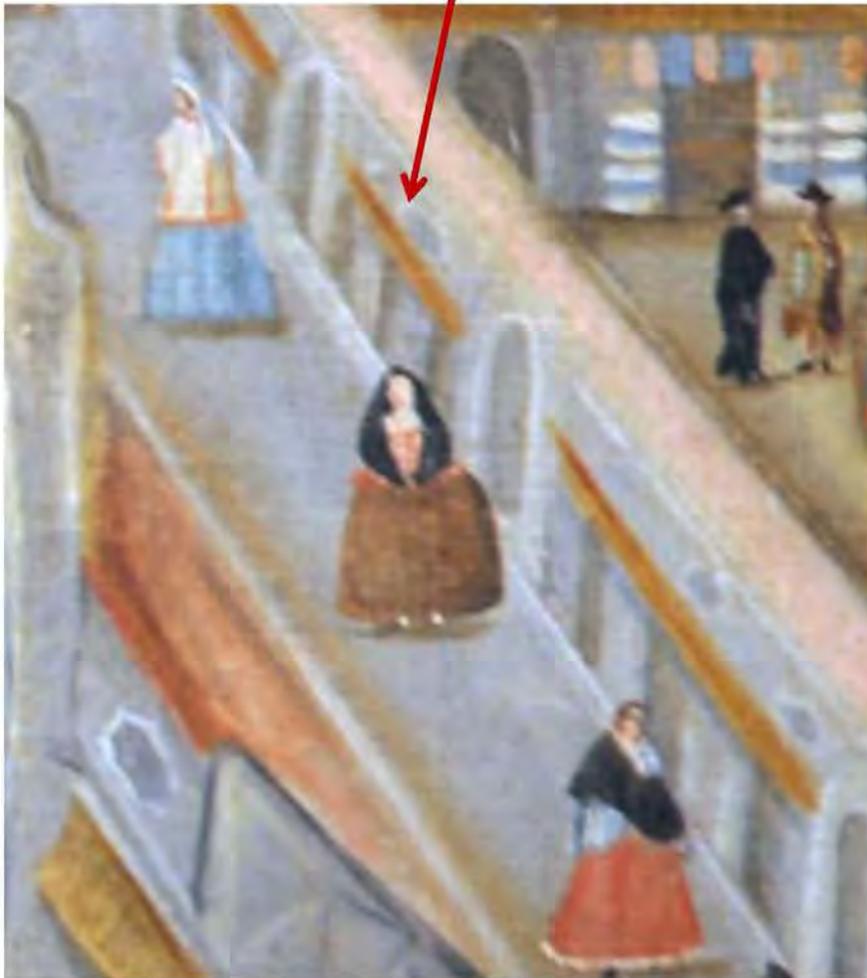


Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122

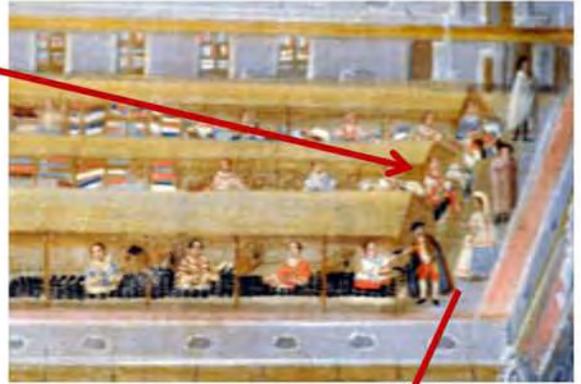
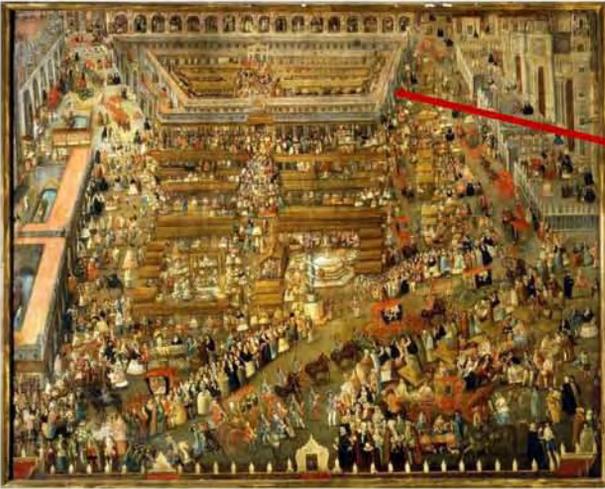


Fig. 123



Fig. 124

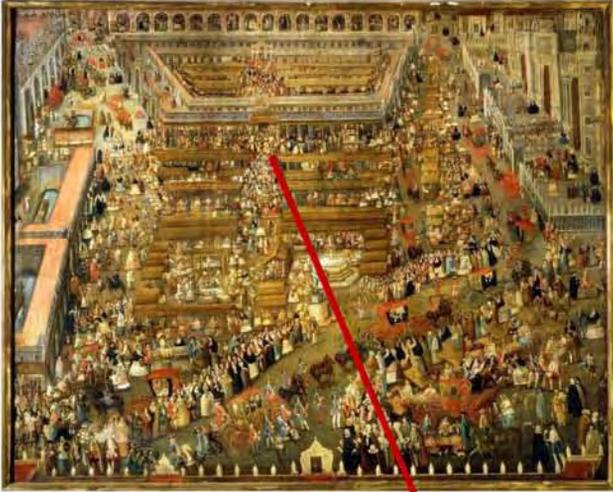


Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 130



Fig. 131



Fig. 132



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136



Fig. 137



Fig. 138



Fig. 139



Fig. 140



Fig. 141



Fig. 142



Fig. 143



Fig. 144

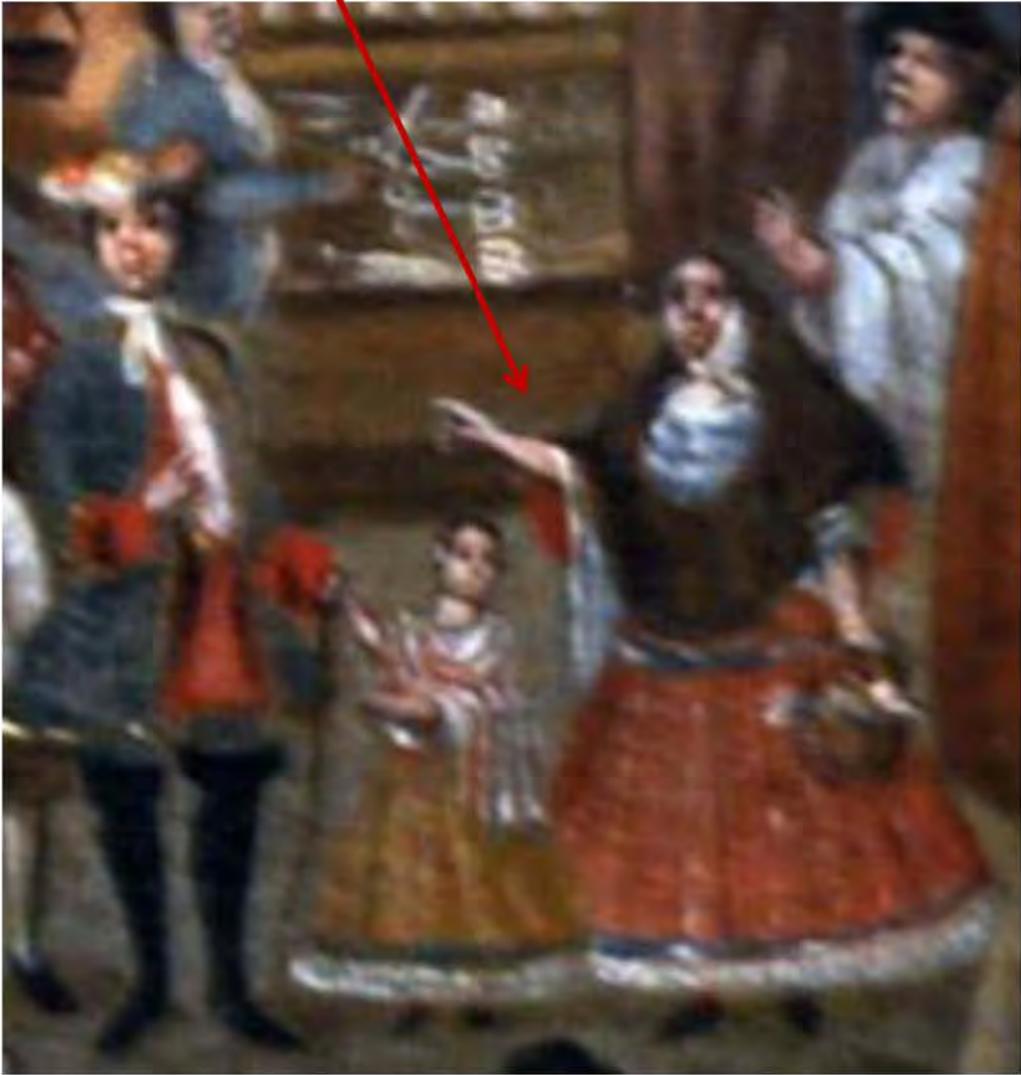


Fig.145

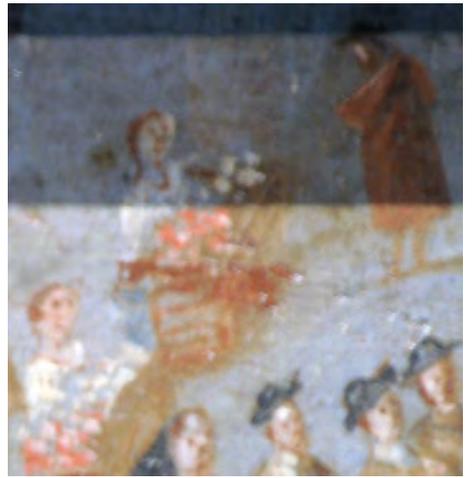
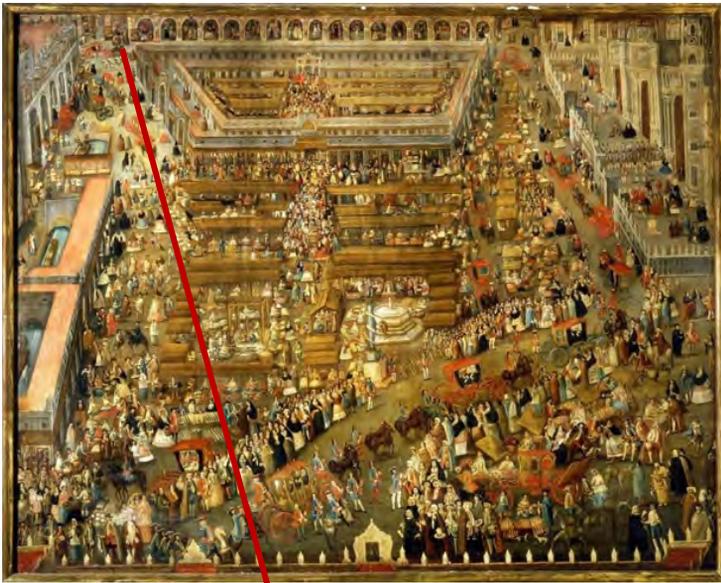


Fig. 147



Fig. 146



Fig. 148



Fig. 149

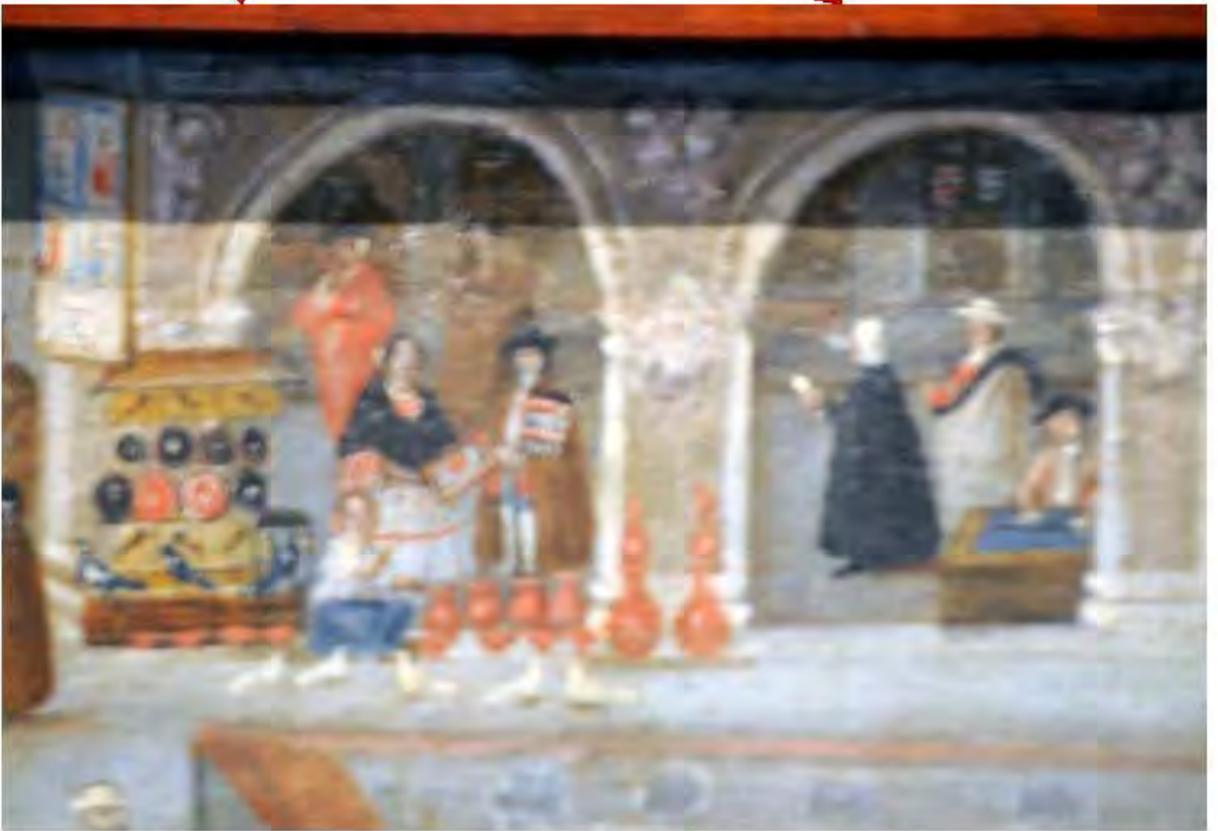


Fig. 150

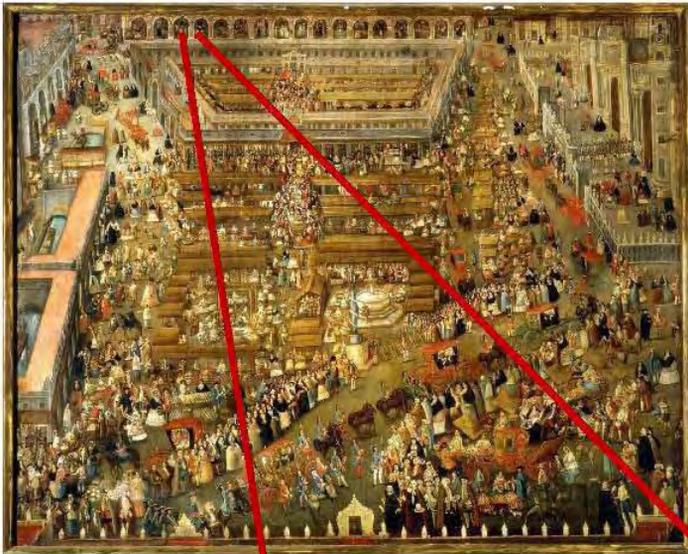


Fig. 151

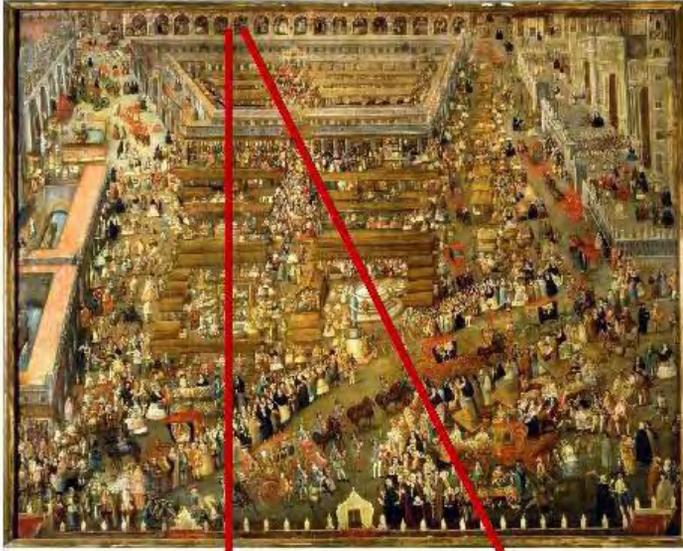


Fig. 152



Fig. 154

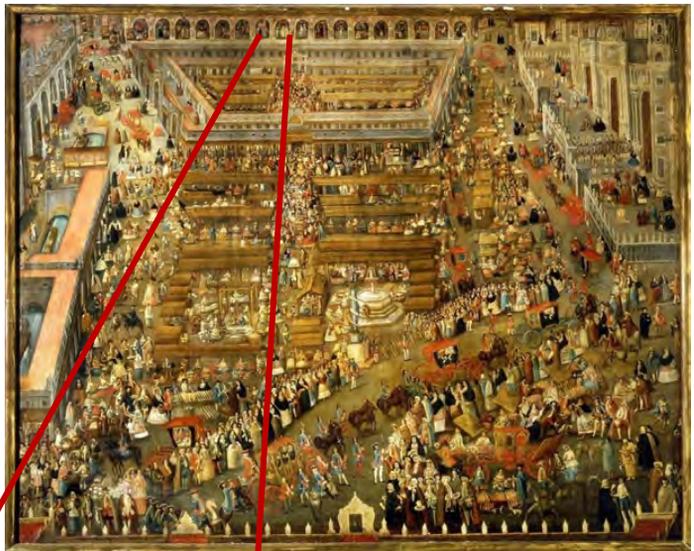


Fig. 153

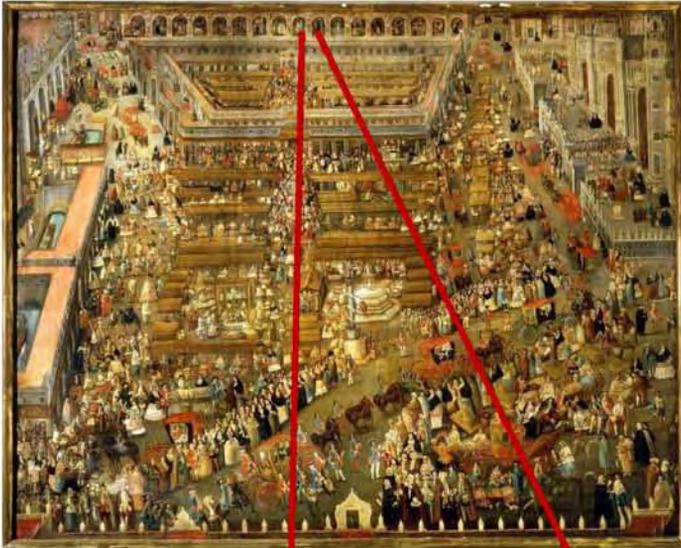


Fig. 155

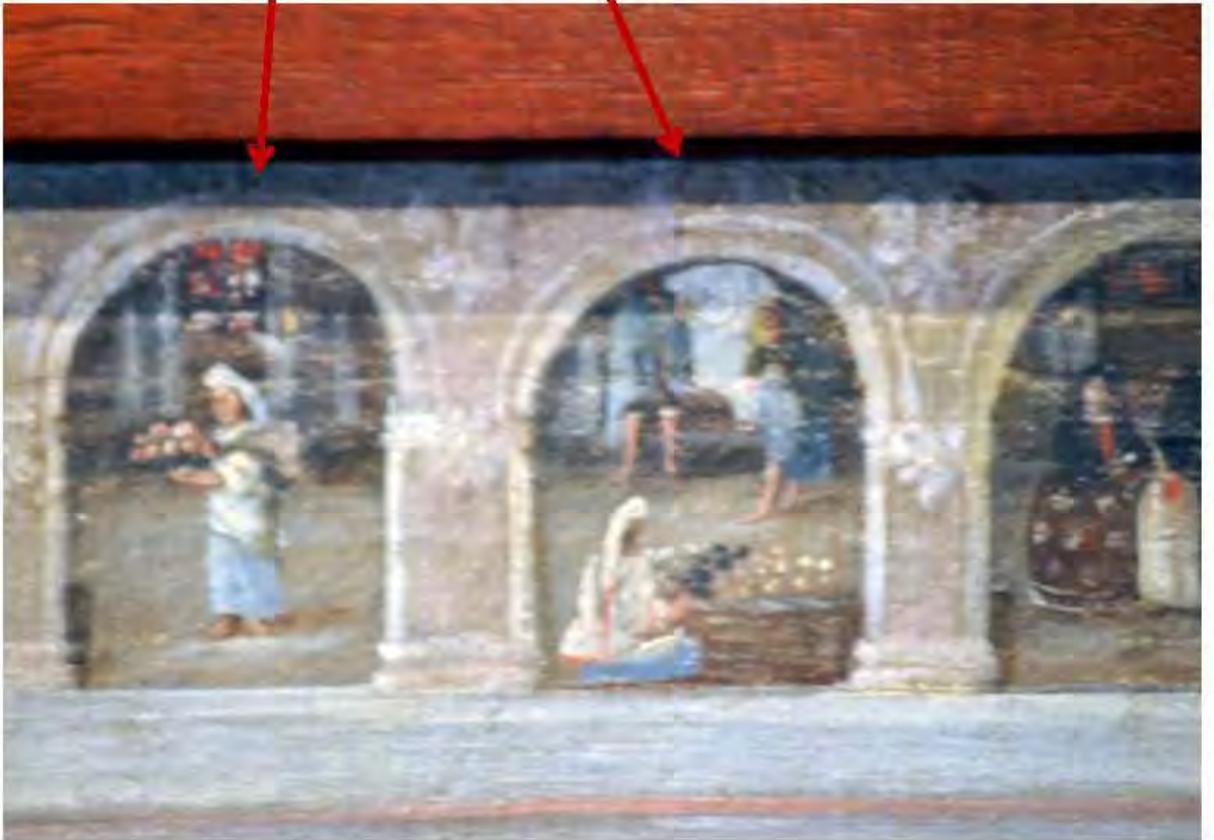
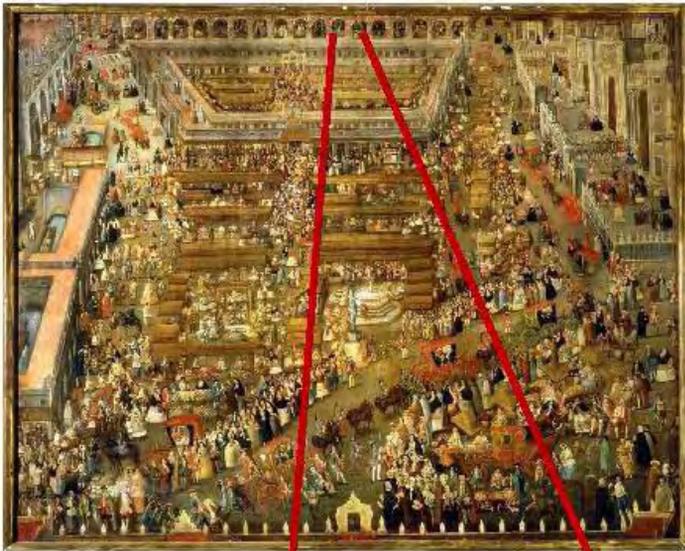


Fig. 156

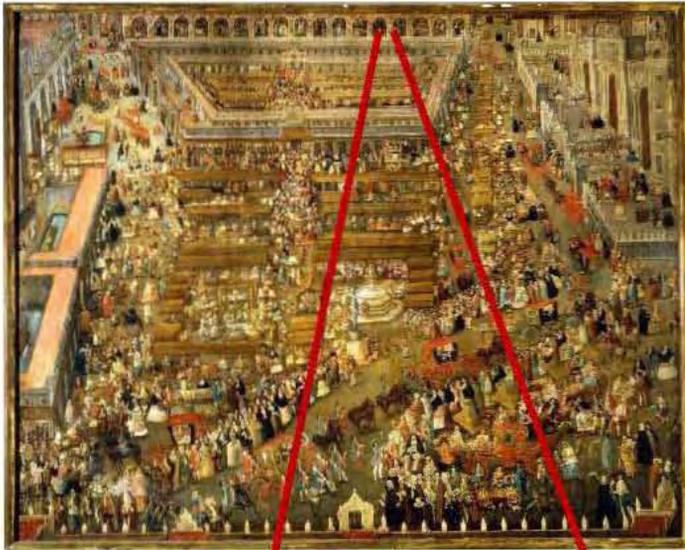


Fig. 157

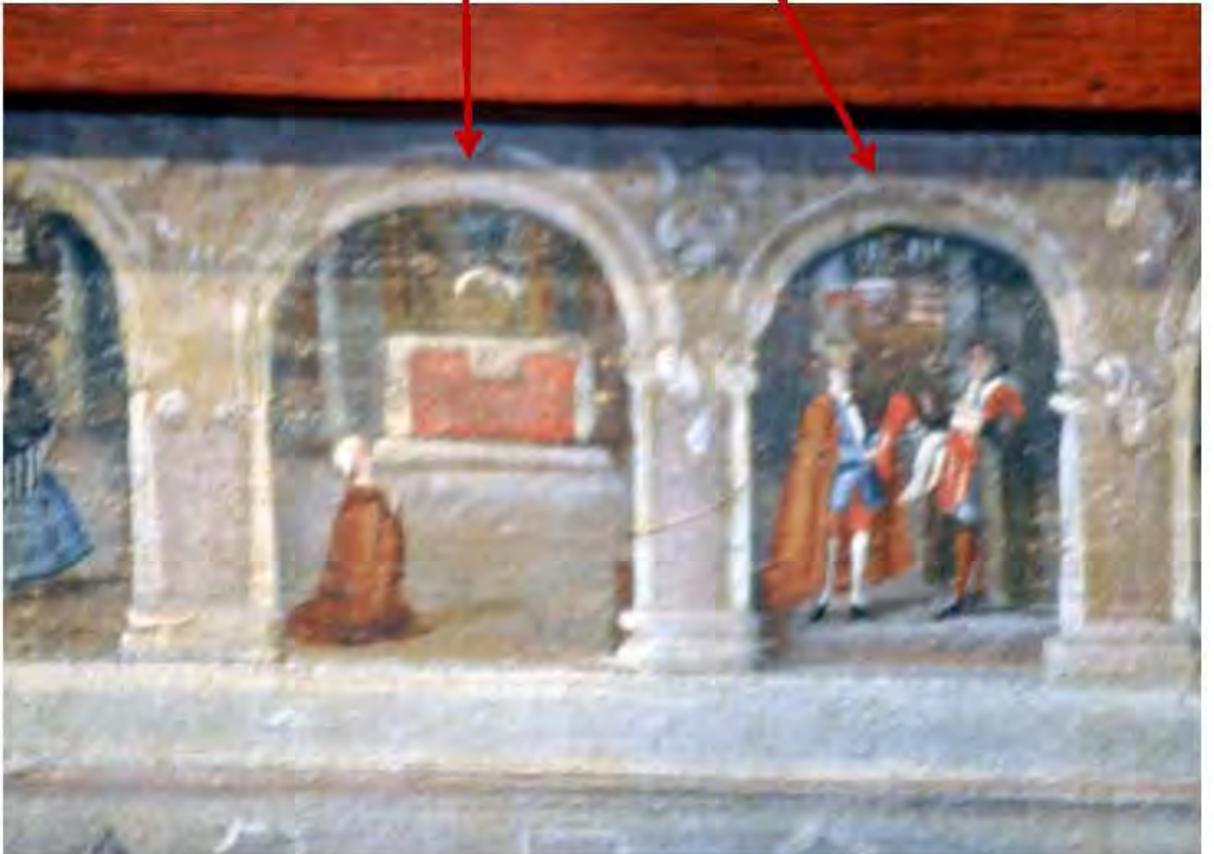
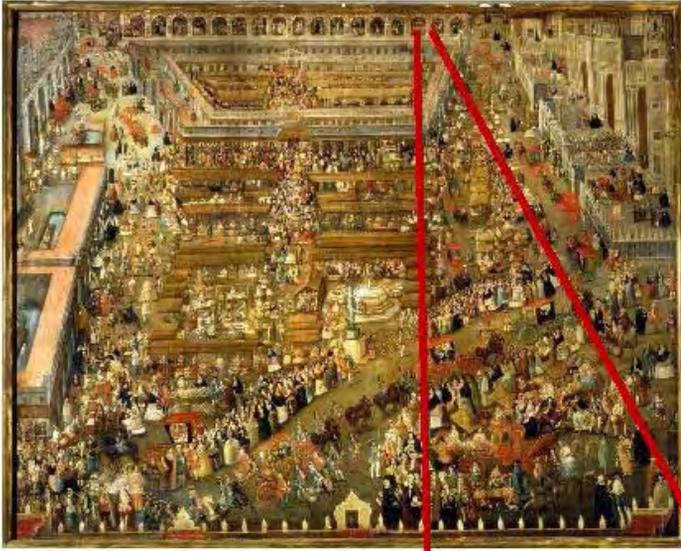


Fig. 158

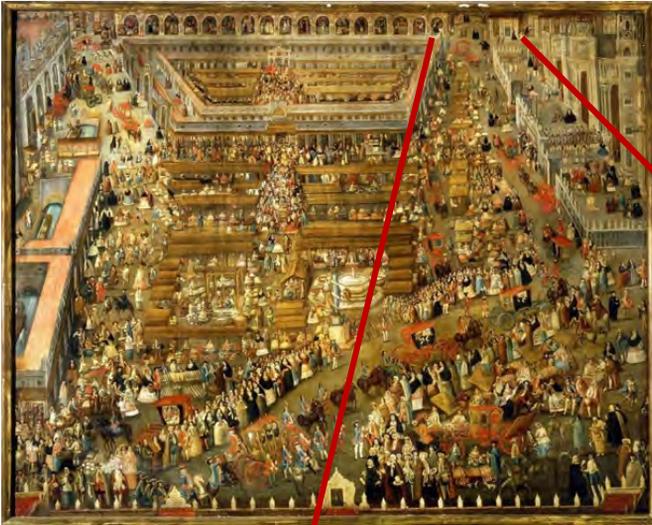


Fig. 159

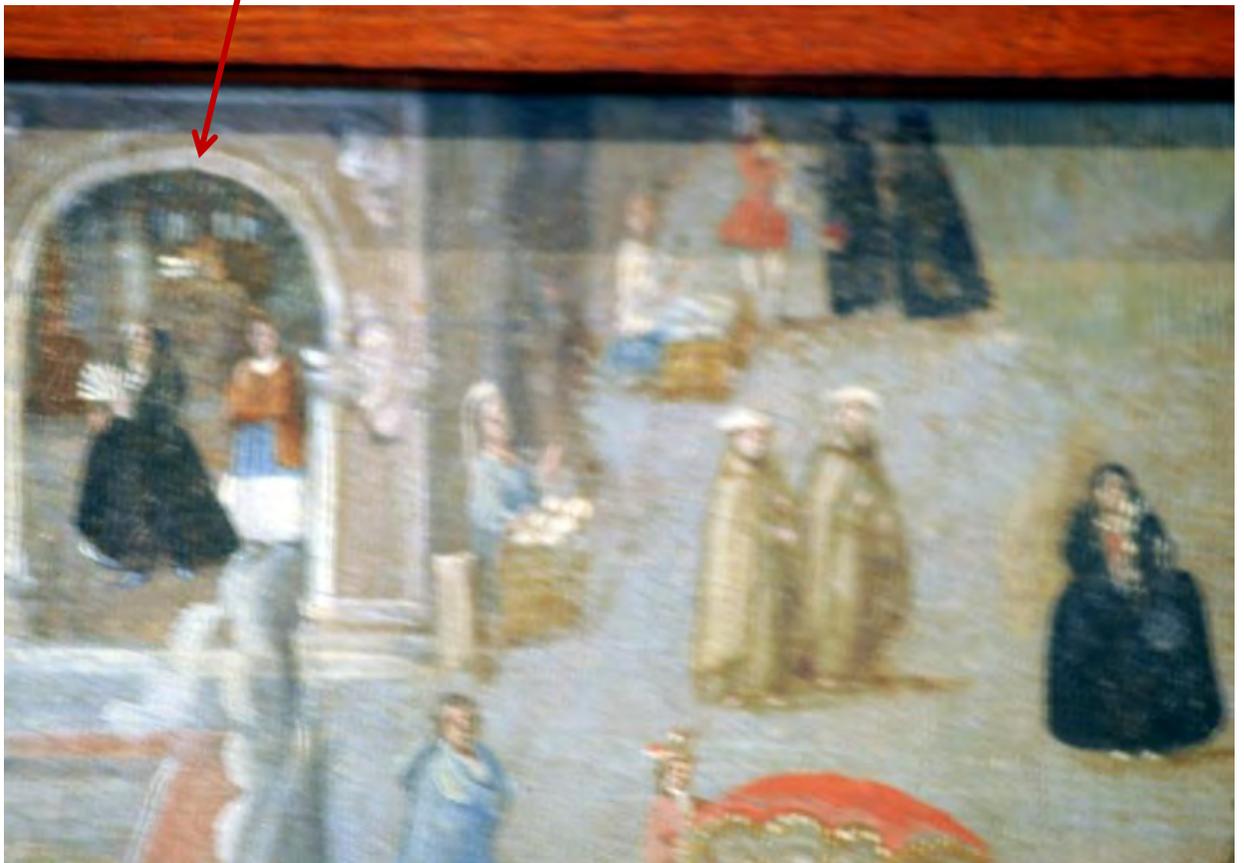


Fig. 160

**Algunos juntos y otros  
revueltos: los bastimentos  
y el ambulante**

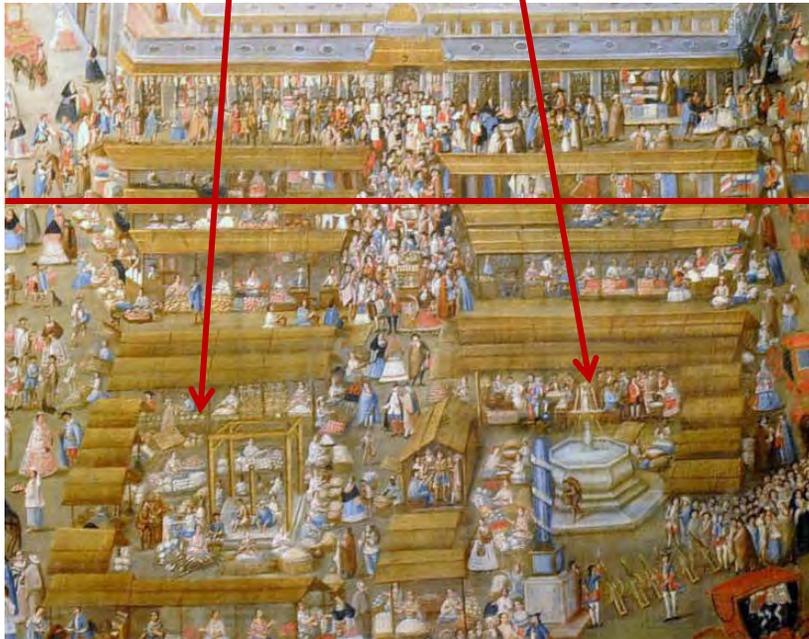
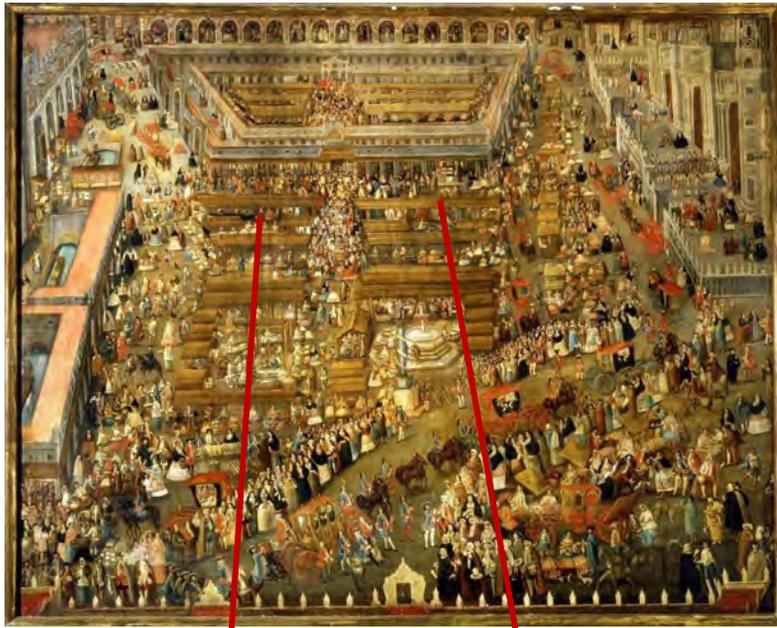


Fig. 161 Límite que marca el inicio de los bastimentos hasta la picota, la pila de agua y la columna de Fernando VI.

Extremo izquierdo la picota, extremo derecho, la pila de agua y la columna de Fernando VI.

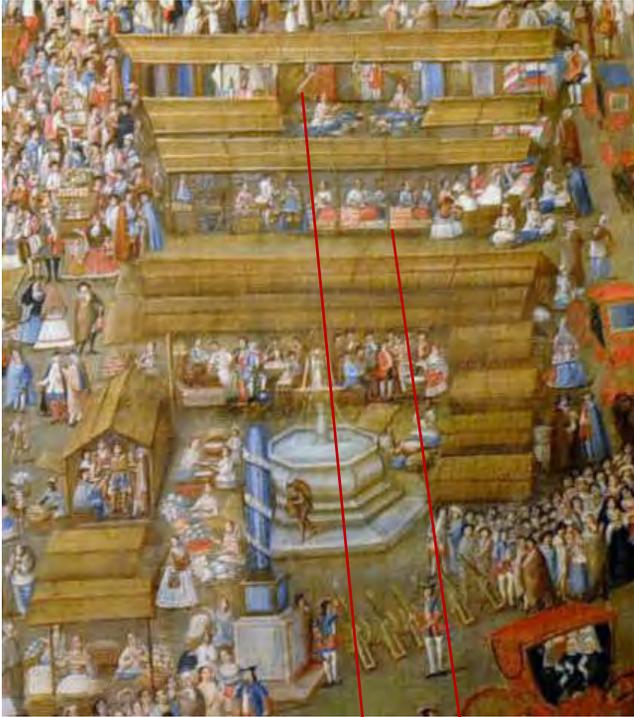


Fig. 162 Extremo derecho de los bastimentos.



Fig. 163 Se aprecian en el pasillo superior los sombreros, la ropa, y las telas. En el siguiente, unas vendedoras de hortalizas, frutas y un puesto de fierros y herrajes que muestran espuelas y estribos. En la esquina, unas indígenas al piso venden sus productos.



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166



Fig. 167



Fig. 168



Fig. 169



Fig. 170



Fig. 171

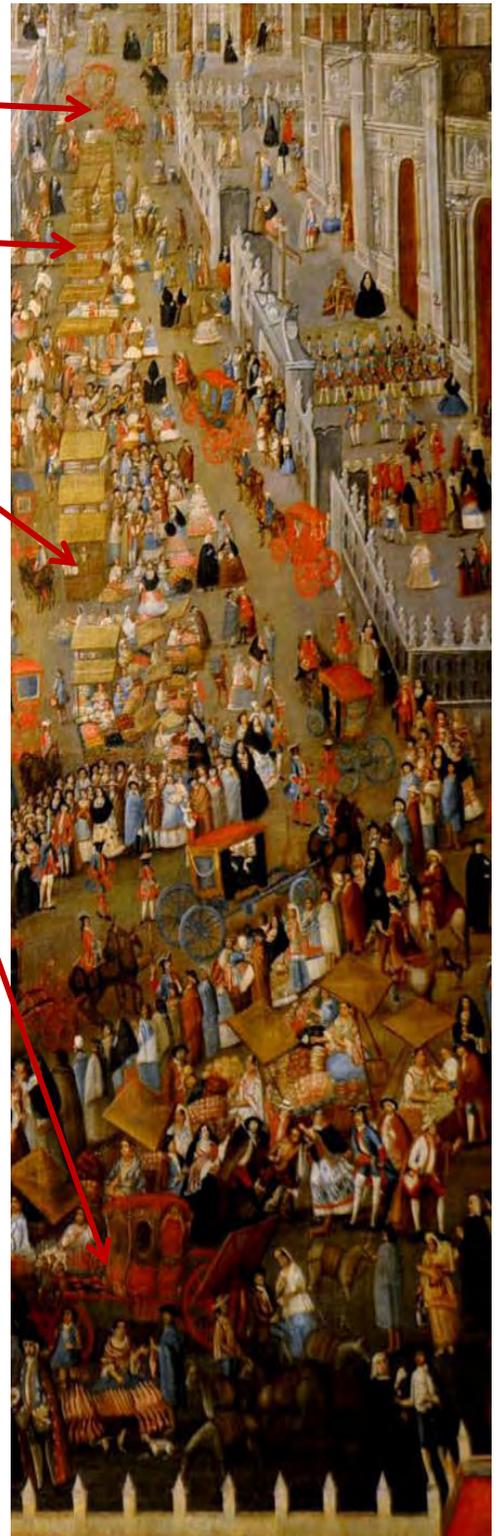
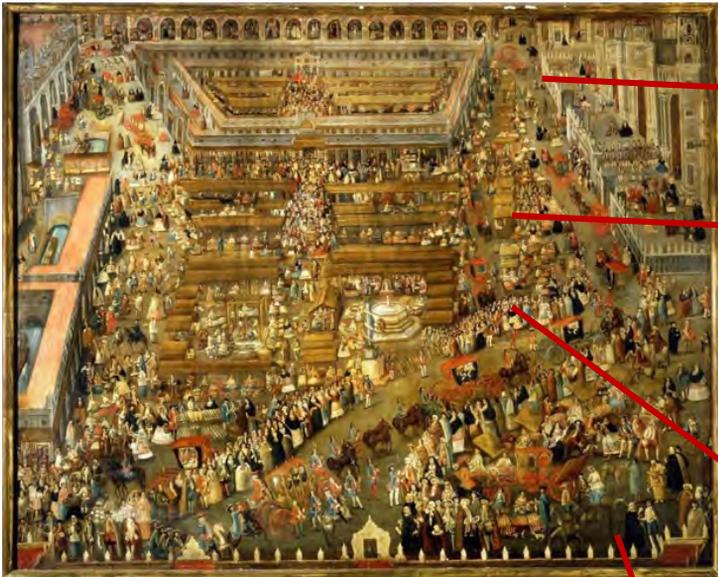


Fig. 172 continuación de los bastimentos entre el Parián y la Catedral hasta el extremo derecho del Palacio Virreinal.



Fig. 173



Fig. 174



Fig. 175



Fig. 176



Fig. 177



Fig. 178



Fig. 179



Fig. 180



Fig. 181



Fig. 182



Fig. 183



Fig. 184

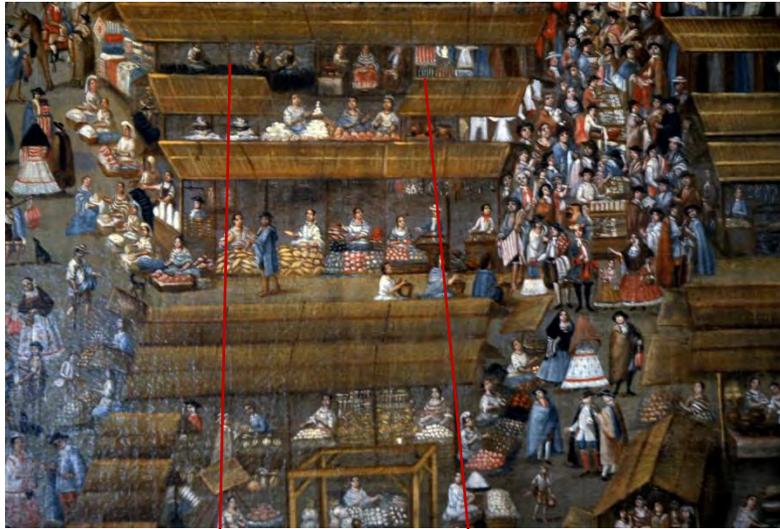


Fig. 185



Fig. 186



Fig. 187



Fig. 188



Fig. 189



Fig. 190



Fig. 191



Fig. 192



Fig. 193



Fig. 194



Fig. 195



Fig. 196



Fig. 197

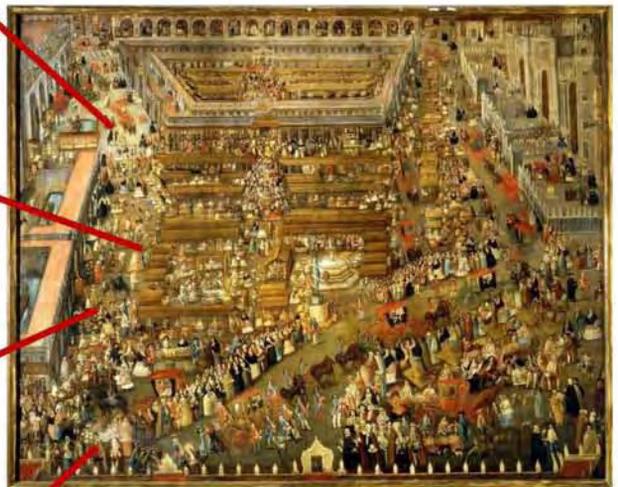


Fig. 198



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201



Fig. 202



Fig. 203

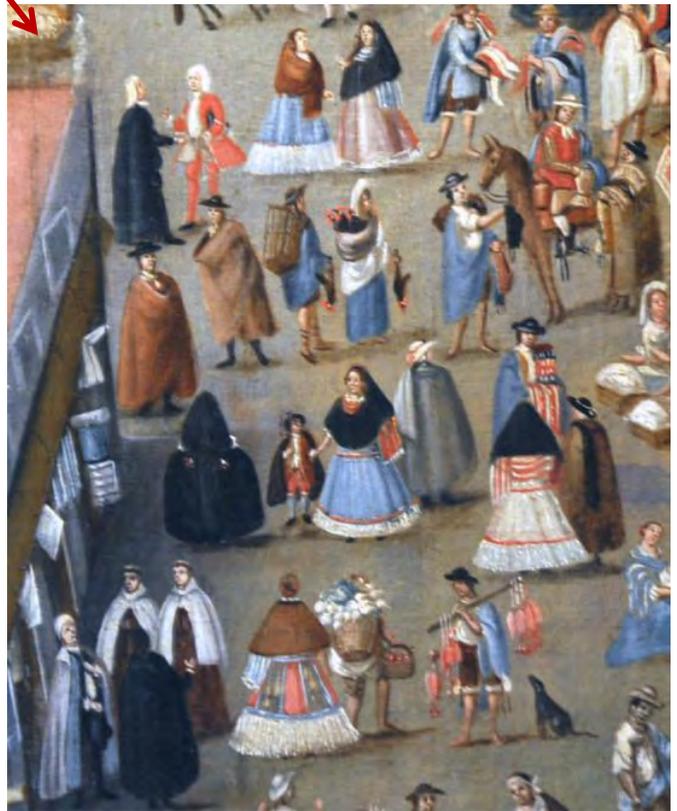


Fig. 204



Fig. 205



Fig. 206



Fig. 207



Fig. 208

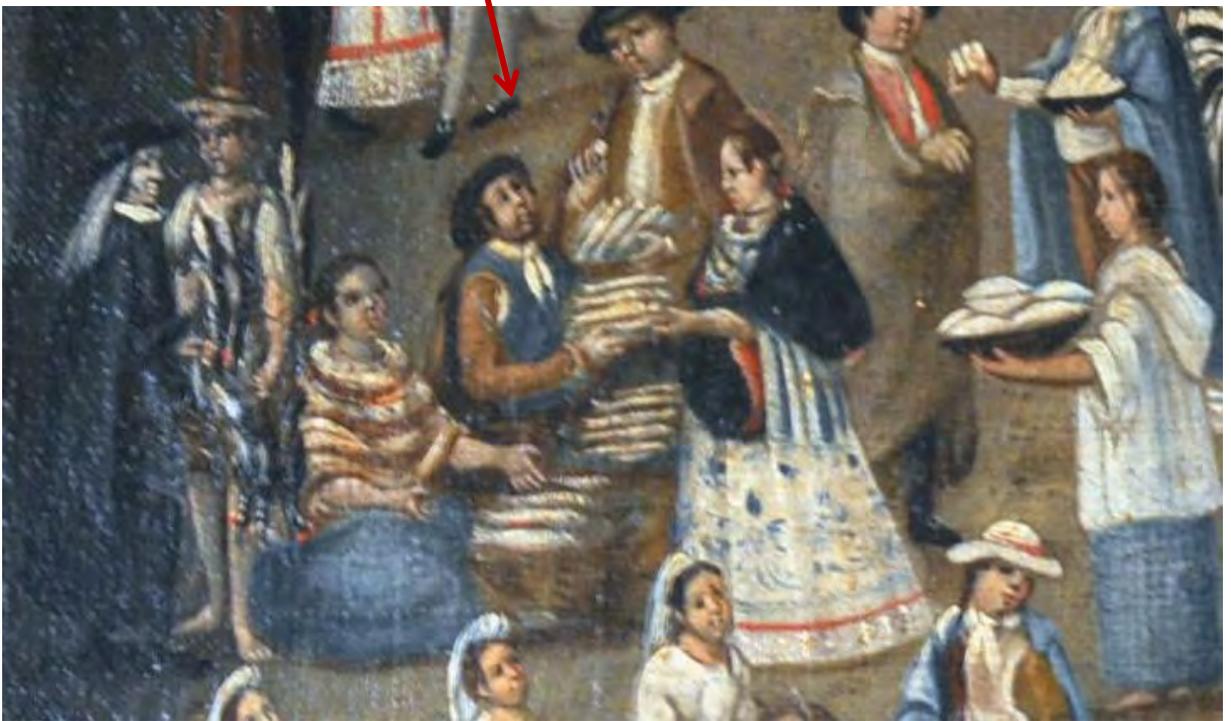


Fig. 209



Fig. 210



Fig. 211



Fig. 212



Fig. 213



Fig. 214



Fig. 215



Fig. 216



Fig. 217

# **CONCLUSIONES**

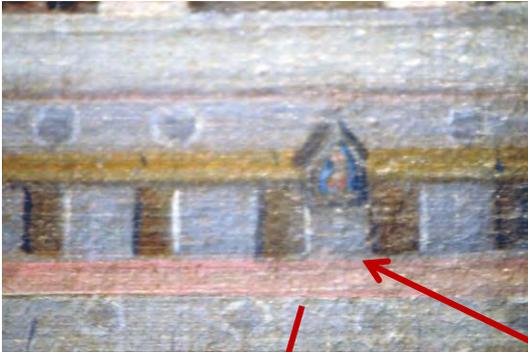


Fig. 218



Fig. 219



Fig. 220

Fig. 221

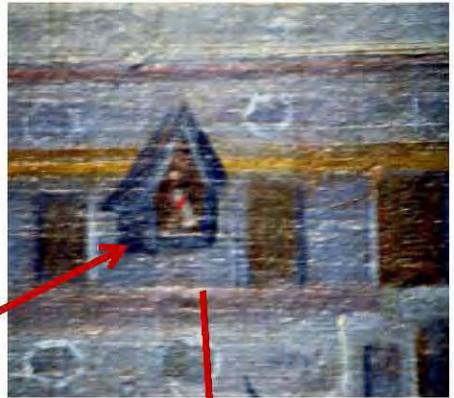


Fig. 222

Fig. 223

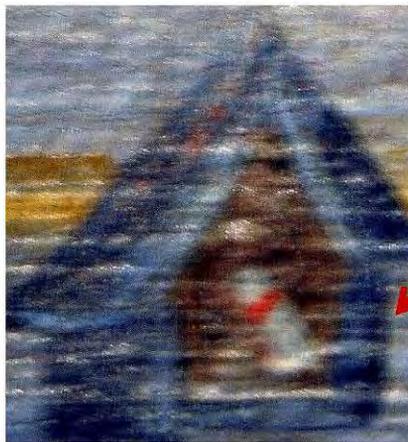




Fig. 224



Fig. 225