



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ESPACIOS ESCÉNICOS
EN LAS FIESTAS DE ENTRADA DE VIRREYES.
NUEVA ESPAÑA.
SIGLO XVII

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LUIS ABDALLAN CONDE FLORES

TUTOR PRINCIPAL:
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ASESORAS:
DRA. ELIA ESPINOZA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DE 2014

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
I. ENTRADA DE VIRREYES A LA CIUDAD DE MÉXICO	
Un desmontaje de acciones y elementos materiales	11
Una imagen donde lo principal no está	11
Crónica panorámica del evento	12
Otros momentos festivos	23
II. ARCOS DE TRIUNFO	
Lo festivo desde sus cualidades escénicas	25
Sentido de ocupación	26
La emblemática, la “doncella” y el virrey. Elementos co-accionantes del sentido del arco triunfal	32
Oportunidad del umbral	39
Conclusiones	45
III. EL MOVIMIENTO Y LA DIAGRAMÁTICA DE LO URBANO, LO ARQUITECTÓNICO Y LO CORPORAL HUMANO	47
Sitios contextuales directos y Sitios mentales indirectos	51
Espacio-visión La vivencia festiva en la ciudad a través de círculos concéntricos	54
Espacio-tiempo	57
Breves conclusiones escondidas en un <i>Nautilus</i>	60
IV. EL ESPACIO ESCÉNICO-FESTIVO COMO IMAGEN MENTAL	64
Breves conclusiones	74

V. CONCLUSIONES GENERALES	
Lo pictórico y lo escrito: imagen-documento a través del tiempo	76
ANEXO TEXTUAL	83
INDICES DE IMÁGENES	85
BIBLIOGRAFÍA	90

INTRODUCCIÓN

El domingo 14 de noviembre de 1535, después de cuatro meses de viaje desde la península ibérica y siete de haber sido designado por el rey Carlos I, hacía su entrada triunfal a la ciudad de México el primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza. Lo recibieron cuatro regidores representantes del conjunto social compuesto por los diversos estamentos de la entonces joven capital; después, la celebración continuó con un programa de actos festivos realizados en espacios públicos, entre los cuales el virrey dio paso por dos arcos triunfales erigidos especialmente para la ocasión, para posteriormente, acudir a la iglesia mayor y escuchar un *Te Deum Laudamus*. Para terminar, ese mismo día se ofreció una colación en las casas del Cabildo y mientras “actos de regocijo”¹ tenían lugar en la plaza mayor.

Desde este episodio fundacional y hasta nuestros días,² una compleja serie de programas festivos en el espacio urbano de la ciudad de México ha tenido lugar para recibir a figuras de distintos ámbitos de la vida pública: virreyes, arzobispos, obispos, reliquias, y más recientemente, a jefes de Estado y demás representantes políticos, personajes del espectáculo y deportistas. Estos eventos han tenido como punto en común constituir una situación de

¹ Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España: 1535-1746* (México: UNAM, 1955), 120-121.

² Otros eventos de lo festivo realizados en los primeros años de la capital novohispana se darían con el famoso evento realizado en la Plaza Mayor en 1539 e inspirado en la batalla de Rodas, así como el efectuado en la Plaza del Marqués con motivo del bautizo de los hijos de Martín Cortés en 1556. Al respecto, véanse los artículos de Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México: Siglos XVI-XVIII* (México: INBA-CITRU, 1993); Oscar Armando García Gutiérrez, “Histriones novohispanos del siglo XVI: indios, militares, frailes y comediantes”, *Medievalia* 15 (2012): 179-200 y Octavio Rivera, “Representaciones teatrales en la antigua catedral de la Ciudad de México en el siglo XVI”, en ed. José Pascual Buxó, *Reflexión y espectáculo en la América virreinal* (México: UNAM, 2007), 183-197.

recibimiento a alguien o a algo con un valor simbólico, representativo de ciertos sectores sociales, políticos o religiosos. Sus configuraciones y objetivos particulares han variado según el personaje y la época, pero todos tienen como punto en común sus posibilidades para inducir ciertas percepciones que sobre algunas circunstancias pueden tener quienes lo presencian o, quienes por medio de los registros, se enteran de tales sucesos.

En el caso de los recibimientos de virreyes en la Nueva España, la fiesta habría de disponerse como una oportunidad para la construcción de la figura política de cada virrey entrante, y al mismo tiempo, para el mantenimiento de parámetros dirigidos a los gobernados con fines de uniformidad ideológica y conductual. Sus estrategias políticas y estéticas se proyectaron en una gran cantidad de síntesis discursivas ofrecidas para su vivencia, estímulos configurados predominantemente en expresiones literarias, arquitectónicas, plásticas y performativas con fuertes cargas espectacularizantes. El contenedor material y al mismo tiempo constructo mental, conjunto medial y elaboración imaginaria de estas experiencias fue el espacio escénico-festivo, el cual es tomado en el presente trabajo como objeto de estudio.

Para su abordaje se propone una metodología que contempla un diálogo entre la imagen, lo textual y lo performativo, en particular con algunos conceptos del fenómeno teatral. Este tratamiento analógico se debe a los puntos coincidentes en los procesos de conformación y resultados de la fiesta y el teatro de aquellos años para significar al individuo desde diferentes lenguajes, así como niveles de realidad y ficción, tanto que resulta complejo establecer hasta dónde el acto político-festivo se mostraba como una puesta en escena o la puesta en escena se procuraba como una estrategia espectacular de lo político.

A pesar de los comportamientos mudables e indeterminaciones humanas participantes de cada evento, el hecho de tomar factores comunes encuentra sus argumentos en aquello que Víctor Turner refiere acerca de los mecanismos constantes en rituales y “trámites regulares”, una resistencia a la variabilidad cuyo objetivo es mantener y consolidar ciertas estructuras de organización o funcionamiento colectivo. Es a partir de estos factores que puede ser posible afrontar las dificultades con la que se encuentra todo estudioso de eventos sucedidos en tiempos pretéritos, en tanto estos pueden ser convocados a partir de las huellas que quedan como registro de sus componentes mediales originales. De esta manera, el objetivo de este estudio radica en indagar en las regularidades de aquellos factores con el fin de ensayar una interpretación acerca de las vivencias que pudieron darse con y desde ellos.

Este acercamiento a lo festivo a partir de sus relaciones con lo escénico se ha dado en numerosos estudios,³ no obstante, considero que en pocos casos se ha profundizado en los

³ Al respecto, algunas obras fundamentales para este ensayo, cuyas bases teóricas y metodológicas parten de distintas disciplinas como la filología, la historia del arte, la antropología y la filosofía, tienen como autores a Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (México: IIE-UNAM, 1968); Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España. 1535-1746* (México: UNAM, 1955); José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial: siglo XVII* (México: UNAM, s/f); Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México: Siglos XVI-XVIII* (México: INBA-CITRU, 1993); Judith Farré Vidal, ed., *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes* (Madrid: Vervuert, 2007); Antonio Rubial, “Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político,” en ed. María Águeda Méndez, *Fiesta y celebración. Discurso y espacios novohispanos* (México: El Colegio de México, 2009), 23-39; Octavio Rivera, “Espacios de representación para teatro y espectáculos criollos,” en ed. María Águeda Méndez, *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos* (México: El Colegio de México, 2009), 89-104; Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana* (México: UNAM, 1998); Dalia Hernández Reyes, “Comedias a lo divino: el teatro en la celebraciones religiosas novohispanas en tiempos de Carlos II,” en ed. Judith Farré Vidal, *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes* (Madrid: Vervuert, 2007), 147-169; Pilar Gonzálbo Aizpuru, “Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad,” en ed. María Águeda Méndez *Fiesta y celebración. Discurso y espacios novohispanos* (México: El Colegio de México, 2009), 59-73 y José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España* (España: Junta de Andalucía, 1991).

fenómenos que esencialmente participan de ello. Entre estos se encuentra el desdoblamiento de cada uno de los participantes en roles sociales con el fin de reforzar las estructuras colectivas, muchas veces bajo situaciones problemáticas en sus bases de convivencia. Este fenómeno de desestabilización social y la búsqueda de su equilibrio por medio de actos representacionales ha sido mejor explicado por el mismo Turner con su concepto de “drama social”, con el cual establece las etapas recurrentemente sucedidas en el proceso de origen y desenvolvimiento de una crisis, así como el posterior acuerdo hacia un orden. Esta manera de entender ciertas manifestaciones sociales con cargas de representación escenificada corresponde con otras posturas actuales que abordan estas relaciones como partícipes de lo cultural. Ericka Fisher-Lichte subraya esta pertenencia, de inicio, debido a la intervención del cuerpo como un medio significante, erigido a través de ciertas convenciones como vehículo promotor de modelos de conducta en tanto proyecta en sí ideas del mundo. Así, lo escénico se muestra a partir de aquellos factores socioculturales de los cuales se constituye.

Y si el teatro es un aspecto de las construcciones culturales, sirve referir a Luis Antonio de Villena, quien afirma que “la cultura no es sino manifestación espléndida –sublimada dirían algunos– de lo que creamos que es la vida”.⁴ Con ello, y sin intenciones retóricas, podemos afirmar que el teatro en sí es vida, en tanto las necesidades, los motivos y las formas de quienes lo hacen parten de lo humano, con sus simulacros y sus aparentes engaños, para en esencia, procesarla y sustentarla.

⁴ Luis Antonio de Villena, *Dados, amor y clérigos: El mundo de los goliardos en la Edad Media europea* (España: Editorial Renacimiento, 2010), 11.

Para establecer un panorama sobre la fenomenología de los espacios festivos y su tratamiento como espacios escénicos, acerquémonos a una primera y muy general definición de estos últimos a partir de la más sustancial de sus características: son el resultado de la conjugación efímera entre cuerpos y acciones representativas realizadas en un tiempo y espacio concretos. Esta condición de ocupación específica e irrepetible se constituye sustancialmente en dos categorías: lo material y sus significados. La primera se presenta como un elemento implícito tan sólo porque quien se asume como ejecutante o sujeto vivenciante de la acción necesita de los componentes de un ámbito tridimensional inherente a su condición física y temporal, presente a su vez en cinco vastos grupos: 1) el contenedor, presente en el espacio urbano, el edificio teatral o aquella construcción intervenida para estos fines; 2) los objetos, entre los cuales se consideran aquellos utilitarios, simbólicos y decorativos; 3) la iluminación natural o artificial y, cuando los hay 4) la escenografía y 5) la mecánica teatral. La segunda categoría se da como resultado de elaboraciones mentales permeadas por tránsitos sensoriales, emocionales e intelectuales surgidos de las transferencias entre los vivenciantes (actores y espectadores) y las interpretaciones obtenidas de los códigos referenciales de aquello material. Procesos todos que no podrían suceder sin las capacidades corporales de lo humano que permiten la comunicación a partir de la generación y recepción de las imágenes.

Es bajo esta propuesta de los componentes del espacio escénico que expongo mi idea del espacio festivo como una imagen mental originada en cada individuo a partir de la vivencia de los signos de lo material en el tiempo y espacio precisos del evento. Una imagen en movimiento compuesta por múltiples imágenes de distintas naturalezas, que en el caso del contexto de este estudio, era enfocada directa e indirectamente en función de su protagonista, el virrey.

Partiendo de esto, es ineludible el hecho de que el espacio festivo, en tanto su abordaje por lo escénico, debe ser estudiado desde perspectivas complementarias y no sólo a partir de sus propias técnicas y recursos materiales, lo que implica a su vez su reconocimiento como un sistema que existe más allá de sí en tanto reúne y conjuga múltiples expresiones artísticas. Esto lo obliga a asumirse como un sistema de sistemas donde se ven proyectadas cuestiones culturales fundamentales. Así lo escénico supera su abordaje como arte del texto y la actuación, deviniendo un factor de estudio para la construcción de la historia social y política novohispana.

En las posibilidades que la interdisciplina representa para el análisis de nuestro objeto de estudio se vuelve imprescindible el tratamiento de las capacidades mediales y representativas de dos aspectos fundamentales siempre convivientes: la imagen y lo performativo. Por los procesos implícitos en sus configuraciones, ambos se relacionan mutuamente, tanto en lo material como en lo mental. Desde el poder medial de sus componentes materiales la imagen se constituye como uno de los estímulos más fuertes para la generación de contenidos mentales que llevan a la vivencia del espacio. Estas dos configuraciones de la imagen, lo material y su elaboración mental (en el caso de nuestro contexto de estudio, lo imaginario como resultado de los poderes referenciales de las estrategias mnemotécnicas aplicadas), implican para su investigación a una tercera, aquella inscrita y puesta ante nosotros como registro, la imagen-documento. Con esto nos referimos a obras plásticas representativas de un orden del mundo manifiesto primordialmente en retratos, paisajes cartográficos, planeaciones arquitectónicas de naturaleza permanente o efímera y en obras que pudiéramos catalogar como crónicas pictóricas: registros cuyo soporte se encuentra primordialmente en biombos y otro tipo de formatos pictóricos.

De estas obras, pocas atañen de manera directa al contexto festivo de este escrito (son registros procedentes de otras celebraciones y aspectos de la vida cotidiana de aquellos años), no obstante, se presuponen algunos factores compartidos. Así, para los fines de esta investigación, la imagen plástica se analiza no sólo para y desde sí; se supera como obra estética y se facilita como un medio susceptible a abordarse como un documento cultural con capacidad de ofrecernos importante información sobre los espacios festivos. Por sólo nombrar algunas posibles aportaciones de este tipo de fuentes: la materialidad, las escalas arquitectónicas, los recursos escenográficos, decorativos y de iluminación dispuestos en las calles y las plazas, nociones de gestualidad ubicadas en los individuos, así como las convenciones de su vestimenta cotidiana y ritual.

Las posibilidades que ofrecen las obras plásticas en tanto documento quedarían incompletas sin el acompañamiento de los registros textuales, aquellos que contienen información no hallada en otros formatos, que bien nos pueden ofrecer mayor luz sobre información obtenida en primera instancia, y de los cuales proviene la mayor cantidad de información sobre nuestro objeto de estudio. Hablamos de fuentes de naturalezas tan distintas como las loas con las cuales se describían los arcos triunfales, las relaciones de fiestas, contratos administrativos y crónicas de viaje, entre otras.

La sistematización de información que relaciona estrechamente el texto con la imagen deja el lugar que ésta ocupaba como ilustración del documento escrito, y en cambio vuelve a ambos un factor de potencia recíproca que en su aplicación metodológica tiene como fin la

elaboración de interpretaciones más complejas.⁵ De esta manera, las metodologías de la historia del arte se vuelven un instrumento útil para los estudios de la fiesta y el teatro, y a su vez, estos alimentan las interpretaciones de sus fenómenos.

Otro aspecto fundamental mencionado líneas arriba es lo performativo, el cual podemos entender como la relación generada por acciones intencionadas entre dos partes compartiendo un suceso: 1) la acción generada por uno o varios emisores a través de su corporalidad y regularmente configurada en una serie de estímulos visuales y sonoros, y 2) la interpretación de la acción por el o los receptores. Ambas partes interactuando para generar los contenidos discursivos que le dan sentido al acontecimiento.

En el contexto de nuestro objeto de estudio, el virrey, su comitiva y el nutrido grupo presenciante compuesto por los integrantes de la sociedad novohispana, cumplían simultáneamente con ser emisores y receptores en el mismo espacio y tiempo del evento festivo. En el caso ejemplar del virrey, estas acciones significantes le permitían encarnarse como un símbolo que, con las condiciones socioculturales previas, podía ser considerado como representante de su rey. Bajo estas formas, junto con los factores materiales del espacio,

⁵ Referencia fundamental para el estudio de las expresiones escénicas en eventos festivos, así como de sus relaciones con distintos aspectos de lo cultural, es el trabajo realizado por Aby Warburg en 1895: “El vestuario de los intermezzi,” en *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 293-329, donde los diseños, los documentos de tipo administrativo y las descripciones festivas son estudiados y confrontados en el proceso de investigación y posterior análisis. Con una metodología que contemplaba las estrechas relaciones entre texto e imagen, su trabajo arrojó importantes resultados sobre la producción práctica y estética de los vestuarios, así como de sus funciones y repercusiones sociopolíticas. En la actualidad otros valiosos estudios sobre este contexto han tenido luz, entre los que se encuentran aquellos realizados por Linda Báez, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: UNAM-IIE, 2005); Francesc Massip, *La monarquía en escena* (Comunidad de Madrid: Consejería de las Artes, 2003) y Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII* (Valencia: Universitat de Valencia, 2007).
<http://parnaseo.uv.es/editorial/Parnaseo7/INDEX.htm>. Consultado en junio, 2013.

todos los individuos presentes devenían en co-operadores y en ese sentido detonadores de lo que se pretendía significar: el poder del reino y las lealtades que se le debían.⁶ De esta manera, entre los linderos de la realidad y la ficción los sujetos participantes devenían en actuantes, en personajes de su rol en el colectivo. Este comportamiento social escenificado para el otro tiene registros tanto en el tipo de imágenes mencionadas anteriormente como en obras posteriores pertenecientes al siglo XVIII dedicadas a tratados sobre la gestualidad y manuales para actores, documentos administrativos, contratos y denuncias, entre otros.

De esta manera, lo material, lo performativo y sus distintas imágenes, como he mencionado, factores consustanciales en la elaboración del espacio por lo que significa la materialidad – de la ciudad, de la arquitectura permanente y efímera, de los objetos– y su habitabilidad por una corporalidad en voluntad de emitir un discurso, serán abordados en el capítulo I desde los componentes regulares de esta tipología festiva, para posteriormente, en el capítulo II, ser analizados desde dos actos específicos realizados alrededor de los arcos triunfales, así como, en el capítulo III, desde un acercamiento a la diagramática aplicada a los momentos de desplazamiento por la ciudad; esto, con el objetivo de plantear algunas imágenes del espacio festivo en momentos de concentración en un espacio determinado y en condiciones de movimiento urbano. Finalmente, en el capítulo IV se expondrán algunas ideas sobre los estímulos corporales y su relación con la memoria para la generación de imágenes internas.

⁶ Antonio Rubial García, “Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político,” en ed. María Águeda Méndez, *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos* (México: El Colegio de México-Centro de estudios lingüísticos y literarios, 2009), 6.

Es así como a través del estudio de la imagen en sus distintas categorías y su acompañamiento por textos de distintas naturalezas, junto con sus aplicaciones en lo diagramático de lo urbano, lo arquitectónico y lo corporal humano, el presente estudio pretende ejercitar una cierta interpretación de los estímulos tangibles e intangibles del suceso escénico-festivo para la comprensión de aquellas imágenes mentales que generaron la vivencia de sus espacios festivos; vías a través de las cuales se pueden indagar las convenciones de uso del lenguaje estético para y desde el poder.

I. ENTRADA DE VIRREYES A LA CIUDAD DE MÉXICO

Un desmontaje de acciones y elementos materiales

“¿Si es sueño? No, que despierto
estoy, y estando dormido,
no finge la fantasía,
tan patente lo fingido”

Eusebio Vela⁷

Una imagen donde lo principal no está

El espacio escénico-festivo, más que un sistema de producción material, es resultado de una vivencia. Funciona como un espejo. El punto inicial (precedido por el de las ideas) se encuentra en los cuerpos humanos y los objetos emisores de imágenes visuales, múltiples entrecruzamientos signícos y formales de aquello material; su posterior refracción es elaborada en la imágenes mentales de cada participante del suceso. A través de estas últimas es que existe la posibilidad de aproximarnos a la sustancia de aquellos espacios de las fiestas novohispanas, cuyo aparecer se dio no de otra manera que como resultado de la experiencia de sus vivenciantes. En ese sentido, no existe un objeto o imagen precisos que puedan mostrarse como tal; lo cual, en este escrito, plantea la ausencia de aquello principal para su estudio.⁸

⁷ Eusebio Vela, “Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia,” en ed. int. y notas Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde, *Tres comedias de Eusebio Vela* (México: UNAM, 1948), 85-156.

⁸ Es preciso señalar que con el término ausencia no me refiero a la explícita falta del objeto o sensación referidos o representados poética y estéticamente, por ejemplo, en una obra pictórica o escultórica, caso en el que de cualquier modo es posible vivenciar la obra en sí. Si en las artes visuales esto es posible gracias a su materialidad más o menos permanente; en el caso del teatro o la danza sucede no sólo de una manera distinta, sino radical, en tanto estos se dan con el cuerpo humano en acción desde sí en un tiempo y espacio limitados, de donde

Nada existe de las vivencias, como tales, tenidas a partir de ellos (cuerpos e imágenes), aquello íntimo sucedido en cada individuo presente en ese espacio-tiempo –“aquella breve agonía no puede explicarse; como todas las experiencias del cuerpo, es indecible y mal que nos pese sigue siendo el secreto del hombre que la ha vivido”;⁹ tampoco de los elementos materiales utilizados en el evento. De asumir esto queda acudir a otras refracciones, asentadas en las interpretaciones de poetas, pintores, cronistas e historiadores sobre los elementos que pudieron participar en la elaboración de aquellas vivencias para entonces proponer otras imágenes, las cuales, en el mejor de los casos habrán de ser sustituidas por quien amablemente lea este escrito.

De esta manera, como una aproximación reflexiva de aquellas fiestas, se ofrece una síntesis de sus principales acciones y elementos. Una interpretación de sus configuraciones materiales y mentales se abordará en los capítulos posteriores.

Crónica panorámica del evento

La organización de este hecho festivo tenía origen con el retiro de un virrey, ya por causas políticas o por fallecimiento, y la consecuente elección de un sucesor desde la Corona. A partir de este momento, el viaje del nuevo gobernante y su círculo cercano tomaba en promedio cuatro meses hasta llegar al puerto de Veracruz, donde regularmente se le recibía con un arco triunfal, música y fiestas de toros. Desde allí, el trayecto hasta la capital del

resulta la imposibilidad de su aprehensión. Así, lo escénico y su espacio, una vez terminado el acontecimiento, devienen una gran ausencia.

⁹ Margueritte Yourcenar, *Memorias de Adriano* (España: Anagrama, 2005), 264.

virreinato contemplaba (al menos hasta la primera mitad del siglo XVIII) la cantidad de veintiuna poblaciones, aquellas que fueron parte del recorrido que Hernán Cortés había seguido hasta la ciudad de México-Tenochtitlan. Entre ellas se encontraban Xalapa, Tlaxcala, Cholula y Puebla, destacando esta última como una de las ciudades donde las fiestas se organizaban con mayor magnificencia, con un aparato festivo similar o aún mayor que el implementado en Veracruz. Posteriormente, en Otumba (población que actualmente forma parte del Estado de México), el virrey saliente se encontraba con su sucesor, ambos con un secretario y sus respectivas comitivas. Allí, el primero daba la estafeta del poder al nuevo gobernante por medio de la entrega del bastón virreinal, “símbolo de la autoridad sobre toda la Nueva España”.¹⁰ Días después, éste último llegaba a Chapultepec, donde se hospedaba para esperar el día de su entrada formal. Su estancia era animada por músicos, comedias, desafortunadas comidas, juegos y corridas de toros. Unos días o semanas después, en el día acordado para la toma oficial de poder, el virrey se trasladaba a la Villa de Guadalupe, donde la virreina hacía homenaje a la Virgen para después dirigirse a la ciudad de México.¹¹

Por su ostentación y los registros conservados hasta nuestros días, un ejemplo notable de este tipo de fiestas se encuentra en aquel consignado por Cristóbal Gutiérrez de Medina en su obra *Viaje del virrey marqués de Villena*,¹² evento efectuado en 1640 para recibir a don Diego

¹⁰ Rubial, “Presencias y ausencias,” 32.

¹¹ Como se verá a lo largo del capítulo, dentro de la estructura protocolaria que sustentó este ritual a través de los años, podemos hallar múltiples variables. Una de ellas es el punto de llegada a las cercanías a la ciudad. Cada uno de estos cambios es de suma importancia, ya que el orden y las características de las acciones y elementos no sólo son factores trascendentes para entender sus mensajes políticos, también lo son en la medida que a través de ellos se pueden entender (imaginar) el evento y sus espacios, aquellos referidos en las fuentes y que devienen en propios a partir de nuestra lectura.

¹² Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena* (México: UNAM, 1947), 83-88.

López de Pacheco y Portugal, Duque de Escalona y Marqués de Villena. Se infiere que lo ostentoso de este programa y su registro se debieron a los títulos con los que este noble contaba;¹³ fue el primer duque elegido como virrey en tierras novohispanas, además, primo tercero del Rey Felipe IV.¹⁴

La descripción que a continuación se presenta de aquella fiesta señala un punto temporal en la tradición de entradas de virreyes. Tiene como base anecdótica la información aportada por el mismo Cristóbal de Medina, a su vez, confrontada con el *Diario particular del camino que sigue un virrey en México*, de Diego García Panés, utilizando la información que proporciona sobre celebraciones previas a 1760,¹⁵ y también con la obra de Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*. Las regularidades y variables extraídas de estas tres fuentes serán puestas en diálogo con datos provenientes de obras pictóricas, investigaciones históricas y relaciones festivas dedicadas a otros gobernantes novohispanos durante el mismo siglo XVII. Es un ejercicio de montaje literario que se apoya de un montaje plástico realizado como parte del presente proyecto, la “Galería de Entrada de virreyes”.

¹³ Este evento es señalado como uno de los “modelos básicos” para el posterior desarrollo de esta tipología festiva, alcanzando “el boato que caracterizará las entradas triunfales novohispanas.” Juan Chiva Beltrán, *El ocaso de un ceremonial. Las últimas entradas virreinales de la Nueva España*. www.academia.edu/899947/Ocaso_de_un_ceremonial_las_ultimas_entradas_virreinales_de_la_Nueva_Espana. Consultado en julio, 2013.

¹⁴ Dos años después de haber tomado posesión del cargo, su vínculo familiar con los Braganzas, “pretendientes a la Corona portuguesa”, le significó complicaciones, siendo sospechoso de apoyarlos, y en consecuencia, retirado por orden de la Corte en manos del Obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, quedando éste como virrey interino. El marqués de Villena viajó de regreso a España y finalmente se le declaró inocente, ofreciéndole la restitución de sus funciones, cosa que por razones de salud no pudo aceptar, ocupando entonces el virreinato de Navarra. Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746* (México: UNAM, 1955), 147-148.

¹⁵ Diego García Panés, *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada publica en la capital* (Madrid: CEHOPU, 1994).

El acto oficial de entrada del Marqués de Villena (figs. 1-3)¹⁷ a la ciudad de México inició a las 15:00 horas del martes 28 de agosto de 1640, día de San Agustín. En el límite norte de la ciudad, en la ermita de Santa Ana (figs. 4 y 5),¹⁸ “de donde acostumbran hacer la entrada en forma los virreyes”,¹⁹ ubicada en el barrio que actualmente ocupa la colonia Peralvillo, se encontraba un primer conjunto de construcciones efímeras, compuesta por tablados²⁰ con “festines e invenciones de indios –que según Gutiérrez de Medina– explicaban su contento con disfraces alegres”.²¹ También había un arco de flores que en uno de sus lados tenía la

¹⁶ Los números que subtitulan cada “estación” del evento corresponden al número en círculo de la Galería de Entrada de Virreyes. Cada una de estas imágenes ha sido extraída de obras plásticas originales de la época y referidas detalladamente tanto a pie de página como en el índice de la galería.

¹⁷ Figura 1. El marqués de Villena. Tomado de Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México* (México: Salvat, 1984), 43.

Figura 2. Retrato de Diego López Pacheco de Cabrera y Bobadilla. Tomado de: Enrique Cárdenas de la Peña, *Gobernantes de México*, pp. 38-39.

Figura 3. Marqués de Villena. En: <http://www.fotosimagenes.org/ducado-de-escalona>.

¹⁸ Figura 4. Ermita de Santa Ana. Aspecto de: Juan Gómez de Trasmonte, *Plano de la Ciudad de México*, 1628, Museo de la Ciudad de México. Tomado de Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, 54. Reproducción completa en imagen 1 de Galería Cartográfica.

Figura 5. Ermita de Santa Ana. Aspecto de: Anónimo, *Vista de la Ciudad de México*, finales del siglo XVII, Museo Franz Mayer. Fotografía digital. Reproducción completa en imagen 2 de Galería Cartográfica.

¹⁹ García Panés, *Diario particular*, 79. Si bien este sitio queda señalado también por Rubio Mañé; gracias a sus exhaustivas consultas en las actas de Cabildo, él mismo presenta una de las variables en estos programas al referir la entrada del VII Marqués de Villafranca en 1673, el cual, comió en el convento de Santo Domingo e inició su marcha en la plaza de Santa Catarina Mártir. Rubio Mañé, *Introducción al estudio*, 154.

²⁰ Sobre esta unidad constructiva, ubico dos grandes grupos en la Nueva España según su función: 1) aquellos que servían para la representación escénica, realizados con formas y materiales sencillos o bien como expresiones de desbordada ostentación, de varios niveles y espectaculares mecánicas; y 2) aquellos erigidos para la representación social, utilizados para la disposición de públicos diversos. Ambos erigidos en calles y plazas durante múltiples fiestas civiles y religiosas durante los trescientos años del virreinato.

²¹ En adelante, los entrecomillados sin referencia corresponden al texto de Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marques de Villena*, 83-88.

imagen de “un pelícano con sus polluelos”, símbolo de la protección que se esperaba del nuevo gobernante hacia los ciudadanos.

Una abundante cantidad de gente saturaba las ventanas y azoteas de las construcciones circundantes, de igual manera que las calles, tanto que según el cronista era difícil de avanzar. En medio de todo esto, en una carroza “rica y bordada” se encontraba el virrey, avanzando con su grupo más cercano hacia el sur, rumbo a la capital. Desde ésta, con la misión diplomática de recibirlo y entregarle un par de caballos, algunos representantes del gobierno se dirigieron hacia el punto donde se encontraba el virrey. Era un grupo compuesto por seis lacayos vestidos con libreas hechas de fino paño, de color “leonado” y adornadas de galón de oro. Dos de ellos acompañaban el caballo por el cual el virrey habría de marchar; otro llevaba un quitasol que habría de entregar al nuevo gobernante, de base rosada, con flores y puntas de oro y plata; el cuarto cargaba con la gradilla para ayudar al virrey a subir al caballo, forrada de tela con galón de oro y clavos dorados; y el último, las espuelas doradas colgando de un bastón del mismo color. Detrás iban, como era costumbre, dos Regidores Comisarios, a caballo, ricamente vestidos, portando cadenas y diamantes. En medio de estos y los lacayos iba el Paje de Guión, vestido de tela color azul y plata, “languado de sevillaneta de oro, mangas bordadas, cabos conformes”, quien portaba el estandarte, compuesto en uno de sus lados por un crucifijo, y por otro, por las armas reales bordadas en oro sobre tela roja.

Cuando las comitivas del virrey y de las autoridades de la ciudad se encontraron, probablemente en la plazuela ubicada al frente de la parroquia de Santa Catarina (figs. 6-8),²² éstas le ofrecieron los caballos para entrar con uno de ellos a la ciudad. En ese momento se agregarían veinticuatro caballos cubiertos de damascos de múltiples colores, seguidos por una nutrida procesión compuesta por Alguaciles, Caballeros, representantes de la Universidad, Relatores y Secretarios de la Real Audiencia, la ciudad con sus Maceros,²³ los Alcaldes ordinarios y los Maceros de la Real Audiencia, el Contador de Tributos, el Tribunal de Cuentas, los Alcaldes de la Corte y los Oidores, del más joven al más viejo.²⁴

²² Figura 6. Parroquia de Santa Catarina. Aspecto de: Diego Correa (atribuido), Biombo *Vista de la Ciudad de México* o de los condes de Moctezuma, ca. 1692. Museo Nacional de Historia, INAH/CNCA. Reproducción completa en imagen 3 de Galería Cartográfica.

Figura 7. Parroquia de Santa Catarina. Aspecto de: Anónimo, *Vista de la Ciudad de México*, finales del siglo XVII, Museo Franz Mayer. Fotografía digital.

Figura 8. Parroquia de Santa Catarina. Fotografía digital de vista actual.

Actualmente, en el edificio erigido en 1740, se encuentra un letrero que señala su antigua ubicación desde 1537: “un solar que pasando la acequia puesta de la otra parte del monasterio de Santo Domingo en el camino que iba al teanguex de Tatelulco [...] es el tercero solar en pasando la portezuela de la dicha acequia sobre la mano derecha”. Esto coincide con la localización que de ella ofrecen los registros cartográficos de Trasmonte (1629) y del biombo “Vista de la ciudad de México” de la colección del Museo Franz Mayer. Esta parroquia, al igual que la de Santa Ana, conserva la orientación de sus puertas principales, según se aprecia en dichos mapas; dato que además, en una escala temporal, coincide con lo referido por Manuel Ribera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. 2 (México: Editorial del Valle de México, 1974), 135. Por otra parte, según señala la inscripción en el letrero aludido, la parroquia construida en el siglo XVI se reedificó después de la fuerte inundación que la ciudad sufrió en 1629, abriéndose de nuevo al público el 22 de enero de 1622, fecha que también coincide con los datos ofrecidos por Ribera Cambas.

²³ “Soldado que lleva una maza y que protegía la persona del rey o de un señor. Las mazas que llevaban estos soldados eran de cobre, precedían al monarca, a los altos dignatarios y a las corporaciones públicas en las ceremonias solemnes.” Espasa-Calpe, Tomo XXXI: 1186.

²⁴ Acerca del tránsito de la Plaza de Santa Ana a la de Santa Catarina, García Panés ofrece una composición espacial alterna: “toma el virrey los coches y por distintas calles va a la de Santa Catarina, frente a cuya iglesia está formado un tablado adornado con tapices y con dosel, a cuya hora se hallan allí todos los tribunales, que montan en mulas con gualdrapas de terciopelo negro. Los demás caballeros y títulos de la ciudad y Capitulares de ella en caballos muy bien enjaezados y con ricas galas y libreas. También la familia del virrey con su tren lucido y uno de los pajes con el Guión.” García Panés, *Diario particular*, 111). Desde allí, “se ve colgada primorosamente toda la carrera desde la parroquia de Santa Catarina hasta la Catedral.” García Panés, *Diario particular*, 107-108.

Una vez reunidos y cumpliendo los protocolos de saludo y cortesía, el virrey montó a caballo y partió junto con su grupo al siguiente punto de la marcha o procesión.²⁵ Delante iba su carroza y “cuatro coches de cámara con el sota caballero”, después, el virrey con el Alguacil llevando el quitasol, y el resto de la comitiva en el mismo orden en que venía. Así avanzaron cuatro cuadras en línea recta, igualmente rodeados por una gran cantidad de gente. A trechos, las fachadas de las casas estaban cubiertas con telas de diversos colores y texturas, engalanando el paso del gobernante y sus acompañantes hasta llegar a la Plaza de la Audiencia, frente al convento de Santo Domingo, actualmente en el cruce de las calles Luis González Obregón y República de Cuba (Figs. 9-13).²⁶

²⁵ “Allí [en la misma plaza] monta a caballo el virrey, presidiendo los regidores, como función de la ciudad, y el Corregidor con el Regidor Decano, puestos al lado de su Excelencia, llevan con unas cintas las riendas del caballo. Con este orden y el estruendo de la artillería, de fuegos artificiales y de repique de campanas, empieza el virrey su entrada pública.” García Panés, *Diario particular*, 111.

²⁶ Figura 9. Casas entre la Plaza de Santa Catarina y la Plaza de Santo Domingo, aspecto de *Vista de la ciudad de México*, Museo Franz Mayer.

Figura 10. Convento, calle y plaza de Santo Domingo, aspecto de *Plano de la Ciudad de México*, Museo de la Ciudad de México.

Figura 11. Convento, calle y plaza de Santo Domingo, aspecto de *Vista de la ciudad de México*, Museo Franz Mayer.

Figura 12. Plaza de Santo Domingo. Fotografía digital de vista actual.

Figura 13. Calle República de Brasil. Fotografía digital de vista actual.

Allí les detuvo “el paso y la vista” un arco triunfal (Fig. 14),²⁷ símbolo de las puertas de la ciudad²⁸ y costado por el Cabildo civil. Éste media casi veintiocho metros de altura, poco más de diez y ocho metros de largo y dos metros de ancho. En lo vertical, se componía de tres cuerpos, cada uno de aproximadamente nueve metros de altura, cuyos estilos eran, de abajo a arriba: jónico, corintio y compuesto. Desde el segundo cuerpo, sobre las “dos grandes puertas cerradas [habían] pedestales, tableros, jambas y frontispicios”.

En los ocho emblemas presentados en la parte frontal del arco se encontraban Venus, “Saturno, Marte, Febo y el Águila Olímpica con la América disfrazada de Diana, la Prudencia, la Templanza, la Justicia, la Misericordia, los Reyes y Emperadores que figuraban entre los ascendientes del Duque de Escalona y el Águila de Tenochtitlan”, también Mercurio representando al homenajeado.²⁹ Allí, frente al arco, se dispusieron los integrantes de la Real Audiencia y se aparearon los representantes de la Ciudad, haciendo juramento el virrey al Secretario Mayor del Cabildo para así establecer el compromiso de lealtad mutua entre el gobernante y el virreinato, como también de estos con el Rey. Entonces las puertas se

²⁷ Figura 14. Arco dedicado al virrey Marqués de Villena. Interpretación tomada de José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero*, 114. También, número 3 en Galería de Arcos triunfales.

Coincidiendo con otras fuentes, en su libro *Espacio Teatral*, Giovanna Recchia refiere que para recibir al Marqués de Montesclaros, el “arco de entrada [era colocado] en la bocacalle de Santo Domingo.” Recchia, *Espacio teatral*, 32. La misma autora, sobre la recepción del virrey de Albuquerque en 1702, señala que el arco se encontraba “en la esquina de Medina” –además de informarnos que fue pintado por Villalpando–, Recchia, *Espacio teatral*, 74. Dicha calle no es otra que la que actualmente lleva el nombre de República de Cuba, lo cual podemos saber gracias a los datos ofrecidos por Luis González Obregón, *Las calles de México* (México: Alianza Editorial, 1991), 163-187.

²⁸ García Panés, *Diario particular*, 111.

²⁹ Por contener la construcción de toda una narrativa simbólica sobre el Marqués de Villena, una amplia relación de estos emblemas y sus significados es remitida al Anexo Textual 1. Información tomada de Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (México: IIE, UNAM, 1968), 59.

abrieron y el virrey cruzó el arco,³⁰ tras el cual se encontró con el Regimiento y un palio “de tela leonada de plata y oro con 22 varas”, “atributo de la soberanía”,³¹ el cual, a decir del cronista, el Marqués de Villena rechazó por ser digno sólo del Rey, no obstante que éste había autorizado su uso para tal ocasión.³²

La marcha continuó por la calle de Santo Domingo, con los Alcaldes Ordinarios llevando la brida del caballo que montaba el virrey, y delante, la Guardia de Alabarderos con su capitán abriendo el paso a la comitiva. En los lados de este trecho de la calle, se había colocado una valla hecha de madera; detrás de ella había tablados “de arrendamiento y de no poco precio”,

³⁰ Sobre este momento es necesario señalar dos actos importantes consignados en otras relaciones y sobre los cuales no hace referencia Gutiérrez de Medina en su relación. El primero es la entrega de las llaves doradas de la ciudad al virrey entrante, símbolo de recibimiento, posibilidad de entrada y posesión. Acto sobre el que existen variables que podemos adjudicar al programa festivo de cada fiesta o al registro que de ellas hacían los cronistas. En algunas relaciones éste sucede antes de que el virrey cruzara el umbral del arco, como lo refiere García Panés, *Diario particular*, 111, lo cual tiene total sentido; una vez entregado el acceso simbólico a la capital del virreinato, sede de los poderes religiosos, políticos y administrativos, el nuevo gobernante podía acceder a ellos. Por otro lado, Octavio Rivera ubica este acto después del paso por el umbral del arco, “cuya boca, en ocasiones clausurada por un lienzo, se rompía cuando el virrey llegaba al sitio. Tras el lienzo del arco, alcaldes y regidores esperaban al virrey con un gran palio y le entregaban las llaves de la ciudad antes de proseguir el camino hasta la Plaza Mayor.” Rivera, “Espacios de representación”, 102. Por su parte, Rubio Mañé, en una referencia que da sobre este momento no precisa este dato: “apeándose del ajaezado corcel bajo el arco triunfal [...] donde recibiría las llaves de la ciudad y los homenajes del Cabildo, y tomando los estribos de nuevo, le tirarían las riendas el Corregidor, los Alcaldes Ordinarios y el Alguacil Mayor, para internarlo en el centro de la ciudad.” Rubio Mañé, *Introducción al estudio*, 163, 151. Como se ha mencionado, estas variables de acción y sus respectivas construcciones simbólicas son importantes, en la medida que cada una constituye una distinta *puesta en escena*, lo cual repercute en el sentido que le daban sus vivenciantes, y así, en la elaboración de los espacios festivos.

El otro acto importante tiene relación con la descripción del arco ofrecida al virrey, la cual regularmente daba una joven actriz, también llamada “doncella” o “farsante”. Sin estas explicaciones era difícil entender sus contenidos. Por su parte, la gente del pueblo, según señala Dalmacio Rodríguez Hernández, “prestaría más atención al deslumbramiento visual del boato festivo.” Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 26. De cualquier manera, el mismo investigador indica que aquel “que concurriera a estos espectáculos públicos podía ser receptor del mensaje simbólico, aunque no todos lo decodificaran adecuadamente.” Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 26.

³¹ Rubial, *Presencias y ausencias*, 32.

³² “La recepción bajo palio fue prohibida a partir de 1572 por Felipe II y ratificada por Felipe III en 1619 y 1620.” Rivera, *Espacios de representación*, 103. No obstante, fue común el incumplimiento de esta norma. Así lo refiere Morales Folguera respecto a la entrada del arzobispo Luis de Velasco en 1611. Morales Folguera, *Cultura simbólica*, 101.

probablemente para su ocupación por el público. Esta marcha de lento andar –saturada por el nutrido grupo procesional, los elementos contruidos y la cantidad de espectadores– recorrió tres cuabras hasta llegar a la Plaza del Marqués del Valle (Fig. 15),³³ así nombrada por ser el lugar adjunto a las casas que mandaría construirse Hernán Cortés (donde actualmente se encuentra el Monte de Piedad). En estas era costumbre que la virreina esperara junto con otras señoras para, llegado el momento, desde una ventana, atestiguar el arribo del virrey, quien a su paso, desde el nivel de la calle, les correspondía con saludos.³⁴

4

En tanto, del otro lado de la Plaza, en la Catedral (figs. 16 y 17)³⁵ en pleno proceso de construcción –con sus muros sin completar su total altura, techumbre de madera y aún sin su torre poniente– salió el Clero con la Cruz, acompañado de los Señores Prebendados portando capas y con el palio para recibir al virrey, quien de nueva cuenta –a decir del cronista– no lo recibió. En la puerta de la Catedral –que aún no era la del Perdón, perteneciente a una etapa constructiva más avanzada– se encontraba un segundo arco triunfal,³⁶ esta vez pagado por el

³³ Figura 15. Plaza del Marqués y Catedral. Aspecto de: Juan Gómez de Trasmonte, Plano de la Ciudad de México, 1629. Museo de la Ciudad de México. Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 56.

³⁴ García Panés, *Diario particular*, 110.

³⁵ Figura 16. Plaza del empedradillo y Catedral. Fotografía digital con vista actual.

Figura 17. Volcanes. Aspecto de: Cristóbal de Villalpando, “Vista de la plaza mayor de México”, 1695. Col. James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath, Inglaterra. Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 70.

³⁶ Un referente visual del palio y de un arco adosado a la entrada de la Catedral es aquel registro pictórico de autor anónimo, “Arco triunfal de recepción del virrey de las Amarillas”, realizado en el siglo XVIII sobre el evento que tuvo lugar en la ciudad de Puebla (Arco 1, Galería de Arcos Triunfales). De forma coincidente con algunos personajes y objetos descritos en la relación de Gutiérrez de Medina, en ésta se pueden identificar al Paje Guión, ubicado en el extremo inferior izquierdo, vestido de casaca roja y portando el estandarte; al virrey, al centro, en un primer plano, vistiendo de rojo y azul, apeado de su caballo, con su mano derecha en el pecho

Cabildo religioso. No sabemos si la explicación del arco se dio; de cualquier manera el virrey se debió apearse para realizar los saludos de formalidad y dar paso por el arco para entrar a la Catedral. Allí escucharía un *Te Deum Laudamus* y algunas chanzonetas,³⁷ para después, ya llegada la noche, dirigirse hacia el Palacio de los virreyes. De camino, mientras cruzaba una esquina de la Plaza Mayor,³⁸ las ventanas y azoteas de los edificios circundantes se vieron llenos de luces, tanto que –a decir de nuestro testigo– parecía que el sol nacía. Este fastuoso juego de luminarias continuaría por varios días después, acompañado de fuegos frente al Palacio y de cohetes en la ciudad.

y la pierna del mismo lado al frente; su mano izquierda mostrando ligeramente un bastón (el cual seguramente no era el de mando, pues éste, como se ha referido, le era entregado seis poblaciones después, en Otumba), con una posición de tres cuartos presentándolo digno y afable al espectador. Detrás de él, un sujeto (¿un alguacil?) deteniendo el quitasol; y al frente, después de dos acólitos que lo admiran, cuatro individuos sosteniendo cada quien una vara del Palio. En un segundo plano, en complemento frontal con la posición del virrey, vemos al arzobispo de Puebla, recibiéndolo con el clero, al pie de un arco de catorce tableros, adosado a la puerta de la Catedral.

³⁷ Se incluye la siguiente cita, aunque extensa, útil para conocer un poco acerca de la vida regular dentro de la catedral: “La catedral es símbolo de la ciudad porque representa su poder, porque todos sus órganos de autoridad y los estamentos sociales participan en ella y tienen ahí su sitio. En primer lugar, está presente la iglesia jerárquica, es decir, en su condición de poder central y regalista estrechamente ligado a la corona. El obispo tiene allí su trono y su cátedra y el preside el coro de canónigos. El cabildo, ese órgano colegiado del gobierno de la iglesia, tiene también su sitio en el coro, a mitad de la sala mayor, y en la sala de cabildos. El virrey ocupa su lugar privilegiado en el presbiterio, y en torno suyo se encuentran los órganos colegiados, empezando por la audiencia y el cabildo de la ciudad. El resto de la nobleza y de la burguesía se sitúa en un lugar de preferencia, a los lados de la crujía (o pasillo) que uno coro y presbiterio. El trabajo organizado, o sea los gremios (siempre con una correspondiente cofradía), se encarga del cuidado de las capillas o retablos que le pertenecen dentro del templo. Y el resto está destinado a la muchedumbre que tampoco se pierde las grandes funciones de su iglesia.” Jorge Alberto Manrique, “Las catedrales,” en *El arte mexicano*, vol. I, Arte Colonial II (México: Salvat Mexicana Editores-SEP-Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1982), 763-764.

³⁸ En la versión de García Panés: “toma los coches el Virrey y todos los tribunales para ir a Palacio, que aunque está inmediato, la plaza es tan grande que tardan mucho en llegar los coches por la enorme concurrencia de gente que la ocupa, que impide el tránsito.” García Panés, *Diario particular*, 112.

Ya en el Palacio de los Virreyes (Figura 18)³⁹ el nuevo gobernante tomaría posesión con su juramento ante la Audiencia. Esto podía suceder después de su paso por la Catedral, como en el caso del Virrey Conde de Baños en 1660; pero también podía hacerse en una entrada secreta del virrey a la Ciudad, previa a su recibimiento público.⁴⁰

Otros momentos festivos

Hasta ese momento los festejos habían durado dos meses y la celebración se extendería por igual número de tiempo. Entre los eventos más destacados se organizaron una encamisada y una comedia. En la primera hubo música de atabales, trompetas y clarines, caballos cubiertos de seda y tres carros triunfales con música y diálogos. En el último de estos carros, dos actores representando a Cortés y a Moctezuma le dieron la bienvenida al virrey, participando también “los maceros de la ciudad, sus regidores y los caballeros de la nobleza”; también, ochenta ministros y alguaciles, todos vestidos con ricas telas y engalanados con costosas joyas. Posteriormente, dos guerreros con armas de fuego “simularon” un combate de media hora con tiros, bombas y cohetes. Finalmente el festejo terminó con “toros de pólvora”.

Por otra parte, en el patio del Colegio de San Pedro y San Pablo, techado para la ocasión, fueron levantados varios tablados (probablemente tanto para el público como para la

³⁹ Palacio de los virreyes. Siglos XVI y XVII. En: Manuel Ribera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. II.

⁴⁰ Rubio Mañé, *Introducción al estudio*, 197.

representación) y un arco de casi quince metros de altura y trece metros de ancho. Allí se presentó un romance con música, se recitó una loa y se interpretó una comedia sobre el proceso de conversión de San Francisco de Borja.⁴¹

No obstante la riqueza y atracción de los festejos posteriores a la toma de poder, a continuación se analizarán más detalladamente algunas acciones y elementos materiales de la entrada pública, aquellos que particularmente tuvieron lugar en la plaza de Santo Domingo y la plaza del Marqués.

⁴¹ En dichos festejos: “los dichos comisarios dispondrán representaciones de comedias, que las vestiduras se hagan a propósito de la comedia, costeándolas por cuenta de los propios de esta ciudad, así teatros, como invenciones, composiciones, premios y satisfacciones, libren todo lo necesario como y de la manera que le pareciera, sin límites” (tomado de Armando de María y Campos) En: Recchia, *Espacio teatral*, 46. Las representaciones teatrales fueron recurrentes en estas fiestas. Se ofrecían en Chapultepec durante el hospedaje del Virrey, previo a su entrada, y también en Palacio. Recurrentes también fueron las lidias de toros, las máscaras, bailes, banquetes y, como se ha visto, los fuegos artificiales.

II. ARCOS DE TRIUNFO

Lo festivo desde sus cualidades escénicas

Las fiestas novohispanas realizadas en lugares públicos urbanos se desarrollaron regularmente en dos grandes segmentos: en sitios y entre sitios. Los primeros se disponían y detonaban en las paradas efectuadas durante momentos estratégicos –como estaciones– de las marchas o procesiones. Se configuraban por la estrecha relación entre lugares de la ciudad (plazas, calles, edificios importantes) y construcciones efímeras (altares, tablados para la representación social y propiamente escénica, arcos triunfales, piras funerarias y “pirámides de la gula”, entre otras).

Como se ha visto, en el caso de las entradas de virreyes, estos sitios fueron determinados por cuatro lugares de lo religioso (los exteriores de la ermita de Santa Ana, la parroquia de Santa Catarina, el convento de Santo Domingo y la Catedral) y uno de lo civil (el Palacio Virreinal), teniendo sus expresiones más poderosas en los dos últimos sitios de lo religioso, donde se levantaban los arcos triunfales. A estos elementos está dedicado el presente capítulo, particularmente, a los factores componentes de dos de sus momentos de ocupación más significativos: el cruce que hacía el virrey a través de estos y la explicación previa de sus contenidos simbólicos por una “doncella” mediante la recitación de una loa.⁴² Estos serán expuestos de acuerdo a la configuración material de sus elementos y su posterior uso por la

⁴² Judith Farré Vidal señala dos tipos de loas, ambas manifiestas en versos de discursos panegíricos: “las que preceden a la representación de una comedia” y “las que se recitan en la presentación de un arco triunfal conmemorativo de la visita de un personaje ilustre.” Judith Farré Vidal, “Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey,” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana*, ed. José Pascual Buxó, (México: UNAM, 2006), 226.

intervención interpretativa en el evento; orden consecuente con la propuesta de asumir el espacio escénico-festivo como una interpretación detonada a partir de las experiencias de lo material con lo corporal humano.⁴³

Sentido de ocupación

En tanto elemento arquitectónico, el arco puede ser definido básicamente como una “estructura que cubre el vano de un muro o la luz entre dos pilares”⁴⁴. En el caso de los arcos triunfales, hablamos de construcciones –permanentes o efímeras– insertas en sitios urbanos de gran importancia para la vida comunitaria, con el fin de celebrar la entrada y bienvenida de su gobernante. El objetivo principal de su levantamiento y usos consistía en el posicionamiento y la ratificación del control de una ciudad en tanto punto neurálgico de lo político, lo histórico, lo religioso y lo militar.

Sus primeros referentes se encuentran en las entradas romanas, cuya mitografía, enriquecida por la cultura medieval, se habría de retomar en el siglo XIV en múltiples eventos simbólicos.⁴⁵ Durante estos eventos, como señala Esther Merino, la “escritura de la fiesta” se constituiría a partir de los torneos y el levantamiento de estos aparatos de triunfo.⁴⁶ Desde

⁴³ Por su parte, los aspectos referentes a los momentos sucedidos entre sitios serán estudiados en el siguiente capítulo.

⁴⁴ D. Ware y B. Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura con los términos más comunes empleados en la construcción* (México: Editorial Gustavo Gili, 2007), 12.

⁴⁵ Morales Folguera, *Cultura simbólica*, 98.

⁴⁶ Esther Merino, *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo: El arte efímero y los orígenes de la escenografía* (España, Universidad de Alcalá, 2005), 16.

entonces, sus formas han variado de acuerdo a las convenciones y estilos de la época – renacentista, barroco, neoclásico–.⁴⁷

Juan Chiva Beltrán señala que el esquema de las entradas modernas que los ocuparían se definiría con Carlos V, reafirmando su “mixtura de elementos medievales y clásicos”.⁴⁸ Estos arcos erigidos para una permanencia indeterminada eran realizados en piedra, soportando esculturas, bajorrelieves e inscripciones textuales dedicadas a temas concernientes (regularmente victorias militares) para el grupo en el poder.

A diferencia de sus manifestaciones en Europa, donde se erigieron como construcciones permanentes o temporales, en la Nueva España los arcos de triunfo fueron siempre efímeros. Esto puede tener una explicación: durante casi trescientos años del virreinato sus gobernantes fueron siempre dependientes del poder superior del Rey; se desempeñaron como representantes de un cargo administrativo con vigencia máxima de cuatro años. Con esta condición, el arco triunfal novohispano se constituyó más como un elemento erigido para celebrar una ocasión específica; una idea de espacio reutilizada a cada vez del contrato con el nuevo gobernante, la promoción de un momento, más que la permanencia de una figura.

Estos arcos novohispanos serían ejemplo del proceso de configuración de la celebración a la que pertenecían. Sus formas y conceptos se asentaban en lo textual de los programas festivos; después, en controles administrativos, en su realización arquitectónica y pictórica;

⁴⁷ Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 23.

⁴⁸ Chiva Beltrán, *El ocaso de un ceremonial*, 2.

posteriormente en su intervención por los festejantes (explicación performativa y cruce del protagonista por el arco, momentos a los cuales está dedicado este capítulo), para finalmente volver a la escritura en crónicas y relaciones festivas, como hemos mencionado, las principales fuentes de información junto con las actas de cabildo que sobre este tipo de eventos se cuenta.

A partir de estos procesos podemos inferir, por un lado, la importancia que tenía la literatura en la vida festiva; por otro, que la relevancia de los sujetos protagonistas no era del todo suficiente como para ocupar con sus monumentos de bienvenida el espacio público a largo plazo. La apuesta a la permanencia de la memoria fue así colocada en libros, pero no de forma permanente en el espacio de convivencia colectiva; de lo que también podemos interpretar, que el evento sobre la toma de poder trascendía al sujeto representante.

Al respecto, Joaquín Velázquez de León afirma:

“nosotros [...] salvando mejor por medio de la Imprenta las memorias dignas de pasar a la posteridad, solamente intentamos; en estas ocasiones alabar en medio del regocijo público las verdaderas virtudes de nuestros Héroe, y hacerlos con ellas recomendables a los Pueblos: y este es a mi parecer el fin principal de nuestros aparatos festivos, que descubre el carácter, y hace concebir la justa idea de sus adornos”.⁴⁹

⁴⁹ Joaquín Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, int. Roberto Moreno (México: UNAM, 1978), 44-45.

Con estas condiciones sobre su temporalidad, los arcos novohispanos eran construidos de madera y forrados con tela, yeso, piel, cartón y pintura, “imitando mármoles veteados y jaspeados”,⁵⁰ además de esculturas y decorados con motivos de plata y oro.

Su piel vertical era el soporte de un complejo sistema discursivo configurado en emblemas: obras compuestas cada una por un mote o *inscriptio* que le daba título, compuesto de un lema o epígrafe;⁵¹ de una “*pictura* o imagen simbólica”, elemento figurativo de objetos, animales o seres antropomorfos de claras manifestaciones narrativas; y una “*suscriptio*, declaración o epigrama” que servía de pie a la imagen,⁵² textos poéticos que funcionaban como “aviso” de cada una de éstas para “declarar el intento’ de las alegorías”.⁵³ Estas representaciones –*res picta*– y sus formulaciones –*res significans*–⁵⁴ eran evocadoras de referentes regularmente traídos de la mitología romana,⁵⁵ a su vez relacionados con el dogma cristiano para exponer la historia política y personal de homenajeado; enredadas metáforas pretendidamente

⁵⁰ José Antonio Terán Bonilla, “La fiesta barroca y la transfiguración efímera de la ciudad novohispana,” en ed. José Pascual Buxó, *Reflexión y espectáculo en la América virreinal* (México, UNAM, 2007), 417. Estos materiales también son señalados por Dalmacio R. Hernández, *Texto y fiesta*, 23.

⁵¹ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega Villarrubia (España: Arco Libros, 1999), 311.

⁵² En Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, 23.

⁵³ Pascual Buxó, *Arco y certamen*, 45. “Siendo la razón que el símbolo propiamente sólo es lo que se pinta, más los versos apuestos son exposición del mismo símbolo, emblema o jeroglífico y por contener su declaración metonímicamente le participa el nombre” Isidro de Sariñana, 1666, en Ignacio Osorio, “El género emblemático de nueva España,” en *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla* (México: UNAM, 1989), 178. Por su parte, Fisher-Lichte señala: “El emblema se puede describir como un signo específico que se compone de un signo icónico y otro lingüístico, que están coordinados entre sí de tal forma que el componente lingüístico determina al icónico: la *pictura* representa un fenómeno como denotante, cuyo denotado es representado por la *scriptura*.” Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 311.

⁵⁴ Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, 23.

⁵⁵ “Los cuerpos de los Emblemas ya se ve que pueden sacarse de las fuentes copiosísimas de la Historia Antigua, Sagrada, Profana, o Fabulosa, conforme al asunto, y sus circunstancias.” Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 46.

ejemplares, dirigidas a su inmediata circunstancia política (toma de poder), de las expectativas que se le depositaban, así como medios de enseñanza a los gobernados.⁵⁶

“Marte **allí**,⁵⁷ de un dragón que horrores gime,
doma el **orgullo**, si la espada oprime,
quizás por eso su nobleza pudo
pintarlo por insignia en el escudo,
que emblema que el esfuerzo no asegura
no pasa a insignia, quédase pintura”⁵⁸

Su diseño estaba a cargo de intelectuales renombrados –como en el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, comisionados para los programas de los arcos erigidos para recibir al virrey conde de Paredes en 1680– convocados particularmente o mediante concurso;⁵⁹ quienes, ya para el siglo XVII, contaban con un importante acervo que iba aumentando con el paso del tiempo.⁶⁰ En su realización intervenían “humanistas,

⁵⁶ En 1701, Sigüenza y Góngora argumentaba: “No es otra cosa levantar un túmulo en honra de una persona augusta, que erigir un arco triunfal para solemnizar sus proezas y encomendar a la memoria la posteridad de sus hazañas.” En Osorio, “El género emblemático,” 177. Por su parte, Joaquín Velázquez de León, bajo las ideas de la ilustración, en 1761 enfatizaba la misión didáctica de las obras producidas desde instancias gubernamentales: “sirviendo estos regocijos públicos de estímulo a los súbditos, para que imiten las gloriosas virtudes de sus superiores, ajustando sus acciones al decoroso anhelo de su seguimiento.” Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 38.

⁵⁷ En adelante, la acentuación con negrillas es mía.

⁵⁸ En Pascual Buxó, *Arco y certamen*, 91-92.

⁵⁹ Pascual Buxó, *Arco y certamen*, 21.

⁶⁰ Entre “los muchos diccionarios y manuales” que sirvieron como modelos para la composición de emblemas en la Nueva España, Ignacio Osorio resalta, de principio, aquel en que dio inicio esta tradición, el *Emblematum libellus*, creado en 1531 por Andrés Alciato, “el *pater et princeps emblematum*”; también, la *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Venecia, 1551), de Natale Conti; *Delle Imaginidegli Dei degli* (1556), de Vincenzo Cartari, donde se presentan “160 ilustraciones de los dioses, las cuales sirvieron de modelo a los escultores, pintores y poetas”; la *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum commentarii*, de Pierio Valeriano Bolzani, la cual “llegó a convertirse en texto escolar y consulta obligada para todos los escritores de emblemas”

escultores, arquitectos y altareros”,⁶¹ estos últimos, artesanos especialistas en la fabricación de arcos de triunfo y carros alegóricos.⁶²

En cualquiera de sus conformaciones, los arcos triunfales se presentaron no como estructuras para el soporte de otros elementos arquitectónicos, sino como objetos emisores de contenidos simbólicos en tanto su ocupación performativa. En lo material, eran independientes de otras estructuras; en lo signifiante, co-dependientes de la acción celebratoria. En tal sentido, lo que Roberto Moreno propone sobre los principales componentes del arco –emblemas, “rimas epigráficas” y loas explicadas por una “doncella” frente al arco–⁶³ identifica sus cualidades discursivas apoyadas en la pintura y en la literatura; pero también da pie a una observación sobre la potencia de las acciones interpretativas de la actriz al momento de emitir corporalmente su discurso (lo que conjuga las categorías de Moreno), así como en los posibles significados detonados por el virrey en sus relaciones con el binomio estructural. Acciones que aquí se consideran como importantes guías para entender cómo es que se hacía espacio con estos elementos.

Osorio, “El género emblemático”, 183-185. En esta selección Osorio coincide con la de Víctor Mínguez, quien añade que “junto con las *emblematas* europeas también llegaron en los barcos poetas, intelectuales, artistas, frailes y escritores conocedores de la emblemática italiana, francesa y española que, una vez afincados en la Nueva España, iniciaron el diseño de jeroglíficos para las fiestas públicas.” En Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del rey: iconografía del poder en la Nueva España*, pról. Víctor Mínguez (España: Universitat Jaume I, 2003), 11.

⁶¹ Terán Bonilla, “La fiesta barroca,” 411.

⁶² Terán Bonilla, “La fiesta barroca,” 415.

⁶³ Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 8. Por su parte, Pascual Buxó las alude como “ninfas”, u en otros casos, a la participación de “un niño de más energía que edad.” Buxó, *Arco y certamen*, 46.

La emblemática, la “doncella” y el virrey.

Elementos co-accionantes del sentido del arco triunfal

Como se ha referido, las narrativas inscritas en los emblemas de los arcos triunfales novohispanos conformaban una red interna que se debía a las anécdotas de los personajes allí evocados –emperadores, héroes, dioses,⁶⁴ preferentemente unificados en un solo símbolo⁶⁵ y relacionado a su vez con el virrey.⁶⁶

Los vínculos referenciales entre éstos –emblemas y virrey– en un mismo espacio-tiempo del acto los ubican como dos portadores significantes de acción representativa conviviendo también en una sobre-posición de tiempos. Por un lado, los emblemas con sus imágenes figurativas de objetos, animales, cuerpos antropomorfos y paisajes operaban como “ventanas” que desde el arco se desplegaban hacia otros tiempos y espacios, ofreciendo el acceso a vistas de realidades alternas, “detenidas” en su plasticidad desde distintos tiempos de lo pretérito y a la vez accionando en el “presente” del evento;⁶⁷ funcionando como “un retrato del suceso”, como lo entiende Rodríguez Hernández, pero también en el sentido que lo propone Inmaculada Rodríguez Moya sobre la posibilidad de elaborar conceptos que estos

⁶⁴ Dalmacio Rodríguez Hernández, “Los arcos triunfales en la época de Carlos II: Una aproximación desde la retórica,” en ed. Judith Farré Vidal (Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert), 281.

⁶⁵ Ver también en: Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 24.

⁶⁶ Osorio, “El género emblemático”, 179. Como ejemplo, vale hacer referencia acerca de las relaciones que para su fiesta se establecieron entre el Marqués de Villena y Mercurio.

⁶⁷ Sobre el “desdoblamiento” de las imágenes que conformaban los emblemas en tales fiestas y su presencia co-actuante junto a lo performativo de todos los participantes, no es del todo inapropiado suponer una relación entre éstas y las convenciones actuales en algunas propuestas de performance y artes escénicas, las cuales utilizan monitores de audio y proyecciones video como una manera de estructurar co-relatos, de configurar los discursos entre la imagen aplicada en tecnologías multimedia y los performers. Ejemplos notables de estos recursos pueden apreciarse en las propuestas de Robert Lepage o de la compañía *Societas Raffaello Sanzio*.

ofrecen a partir de la figura de una persona,⁶⁸ argumentando así la historia del binomio personaje mitológico-virrey. Por otro, el tiempo “presente” del virrey y toda su comitiva, sus cualidades interpretativas y la recepción de éstas en el público. Emblema y personajes corporeizados como un complejo entramado de estructuras narrativas cuyas relaciones hilaban a través del tiempo una justificación del acto sociopolítico. Entrecruzamientos que llegaban a un territorio simbólico común: la imagen ideal del protagonista frente a la ciudad y sus habitantes.

Estas relaciones se encuentran con las palabras de Dolores Bravo sobre la “función ritual de la teatralidad” y la posesión del relato mitológico de los emblemas encarnada en el príncipe,⁶⁹ lo que acerca a los arcos y sus componentes emblemáticos a territorios de lo escenográfico, entendido éste como la materialidad que se conjuga en un lugar significativo para la acción representativa que, en palabras de Gastón Breyer, parte de una necesidad de espacio; un ámbito de vida para el representante y al mismo tiempo para lo que ha de representar, lugar convocante de experiencias dadas en uno o varios lugares y tiempos.

Dicho poder de conjugaciones puede entenderse desde lo que Erika Fischer-Lichte señala acerca de la semioticidad del teatro, aquellas conexiones entre las funciones referenciales y performativas, dadas a cada vez: “Mientras que la función referencial remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc., la función performativa hace referencia a la realización de acciones –ejecutadas por los actores y espectadores–, así

⁶⁸ Rodríguez Moya, *La mirada del rey*, 35.

⁶⁹ En Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 25.

como también a su efecto inmediato”.⁷⁰ Esto es posible por los sentidos referenciales de significado depositados en lo material y en el mismo cuerpo humano a partir de las detonaciones de la memoria que el intérprete ejerce en sí y con el otro (performer o “espectador”) durante la construcción de realidades representativas. En estas, el objeto es susceptible de ser depositario de significados y sentidos, a su vez, identificados con el personaje en tanto el sujeto detonador (el mismo que performa el personaje) tiene consciencia de ello, provocando que entre ellos se dé una complementaria refracción de cualidades, ya por identificación o por oposición. De esta manera un objeto puede devenir en “un signo del personaje”, a partir de las acciones que éste puede establecer con él para, en consecuencia, establecer sus relaciones con otros personajes.⁷¹

Así, tanto en la definición de una o varias actividades ligadas a un individuo, así como en sus relaciones con el otro, los objetos significantes –en este caso los arcos triunfales– toman su valor con la detonación de sus significados, otorgados por la tradición y concretizados en un contexto elaborado para ello: la fiesta.⁷² En el caso del barroco, esta dotación de los signos en las cosas se tenía como otorgada por Dios, quien los disponía para su percepción e interpretación: “El mundo se entiende como un gran libro, en el que Dios ha inscrito miles y miles de signos escritos, que sólo pueden descifrar los hombres”.⁷³

⁷⁰ Erika Fischer-Lichte, “La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura”, en línea: [http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829\(4976\)Fischer-Lichte.pdf](http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829(4976)Fischer-Lichte.pdf), (Consultado en 2013).

⁷¹ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 218.

⁷² “La posición del decorado [expresión que puede ser entendida como *escenografía* en el idioma castellano, de donde proviene su traducción] en la estructura jerárquica de un código teatral y la elección respectiva del repertorio de posibilidades semánticas existentes sólo se pueden interpretar y comprender por el contexto completo de este código teatral, sus prestaciones, finalidades, funciones e intenciones.” Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 215.

⁷³ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 302.

Con este impulso, la idea poética y sus historias, en tanto “almas” del arco⁷⁴, tomaban cuerpo en éste como espacio reflejante del virrey, colaborando en la construcción de su figura social para posicionarlo como protagonista de su propia situación y de una historia social en común.

“Este heroico trofeo

Es emblema, Señor, de **vuestro** empleo...”⁷⁵

En palabras de Judith Farré, los mecanismos dramáticos de los siglos XVI y XVII, donde incluyo los implementados en estas fiestas, permitían “elaborar toda una mitología alrededor del poder y donde proyectar en el auditorio una lectura simbólica y jerarquizada del imaginario de la autoridad reinante”,⁷⁶ una de las razones por las que era homenajeado, y en ese sentido, susceptible a ser un modelo a respetar. Estas proyecciones, como se ha señalado, procedían de una gran cantidad de diccionarios y manuales, textos e imágenes cuyos contenidos compartían sus procesos de transfiguración en los grabados pintados en los arcos triunfales. Esto, puede ser también entendido desde los procesos textuales señalados por José Ramón Alcántara:

“El texto es, pues, el espacio en el cual se fijan no palabras, sino *acciones* representadas por palabras y fijadas por la escritura. La acción, por otra parte, adquiere una dirección al ser configurada como *sentido*, es decir, no se trata de un actuar arbitrario, sino de un actuar resignificador del mundo en que tal acción opera. Diría yo que, mientras la

⁷⁴ Osorio, “El género emblemático”, 178.

⁷⁵ En Buxó, *Arco y certamen*. 91-92.

⁷⁶ Farré Vidal, “Teatro y poder en el México virreinal”, 225.

escritura inscribe el discurso en un tipo de texto, la acción inscribe el discurso en el mundo, y por tanto, lo resignifica, lo transforma en espacio donde se manifiesta la *cultura*.⁷⁷

En su generalidad, estos procesos textuales tenían la cualidad implícita de desenvolverse e hilarse con otros tantos en un amplio espectro temporal, de formar parte de un antes y un después de cada evento festivo. En el caso de estas fiestas, por una parte, las leyes, la literatura dramática y los programas festivos –textos generados con el objetivo de dotar de estructuras discursivas, guías anecdóticas y certezas de contenido– participaban de una elaboración previa del suceso. Después, en la acción representativa, dada con las loas explicativas de los arcos. También, en los textos generados *a posteriori*, las revisiones legales y administrativas –medios de contención moral en formas de señalamientos restrictivos o de llanos reconocimientos a las cualidades educativas y de benéfico entretenimiento–. Finalmente, con las relaciones festivas que daban continuación a la firme tarea de archivar la memoria a través de una relación de los espacios y actos simbólicos efectuados.⁷⁸

Sobre esta perspectiva se entiende que los recorridos textuales participantes del diseño y proyectadas en la explicación del arco se dieron en parte gracias a sus devenires ecfrásticos, en tanto representaciones verbales de las representaciones pictóricas;⁷⁹ traslados de contenido

⁷⁷ José Ramón Alcántara, *Textralidad: Textualidad y teatralidad en México* (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 20-21.

⁷⁸ En ese sentido, este escrito puede considerarse parte de la vida textual, *a posteriori*, de aquellos códigos referidos del acontecimiento, y por supuesto, de todos sus sedimentos. Un tejido cultural en cierta medida orgánico, co-dependiente del pensamiento operante en cada tiempo y lugar.

⁷⁹ María Andrea Giovine, “Ecfrasis y poesía visual: dos acercamiento a la iconotextualidad,” en *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2011), 70.

de un lenguaje a otro que sirvieron para lograr que lo allí expuesto fuera mejor entendido, como en estos dos ejemplos se revela:

“**Este** Cicerón sin lengua
Este Demóstenes mudo
Que con voces de colores
Nos publica vuestros triunfos”⁸⁰

“La batalla sangrienta
que el pincel de aquel lado representa
una empresa de Marte nos diseña”⁸¹

Y si bien, es posible reconocer en los programadores de emblemas y en los escritores de las loas que habrían de darles explicación, a aquellos sujetos en consciencia cuyas obras conformaban junto con la tradición los códigos para la detonación evocadora a través de la compleja construcción de imágenes plásticas y textos; quien construía los sentidos específicos de la poesía en términos de corporalidad humana,⁸² lugar y tiempo para ofrecerlas a la recepción multitudinaria, era la “doncella”. No es extraño si asumimos a éstas como actrices quizá, con el mínimo conocimiento de las convenciones de una retórica aplicada

⁸⁰ En Osorio, “El género emblemático”, 177.

⁸¹ En Buxó, *Arco y certamen*, 90.

⁸² Sirva el sentido de *construcción* y su participación de lo teatral que ofrece José Ramón Alcántara: “representación equivale a la tan mal entendida mimesis aristotélica, y *construcción* al tejido de la acción o *mitos*, es decir, el entramado teatral.” Alcántara, *Textralidad*, 25. “Drama, nos dice Aristóteles, es la representación de acciones humanas (*Poética* 1448^a, 30). Representación no es imitación sino construcción, es decir, configuración, entramado, trama. No son sólo acciones sino acciones con cierto sentido y con cierto significado. Drama, entonces, tendría que ver con la *significatividad* de las acciones entramadas, significatividad fijada (pero no petrificada) en la escritura.” Alcántara, *Textralidad*, 29-30.

específicamente a lo gestual, sus miradas y desplazamientos; complementos de lo verbal⁸³ utilizados como vías para la exposición de emociones y conceptos depositados en los arcos. Una representante de las historias a exponer, con la consciencia y el dominio de los linderos entre realidades convivientes; pero también una representante de la ciudad y sus habitantes – “El actor no está allí para nosotros, sino en lugar de nosotros”–,⁸⁴ quien habría de explicar la situación del arco no sólo para su debida comprensión por todos los presentes, sino para construir la circunstancia de bienvenida que permitiera al virrey entrar a la ciudad.

Y aunque no contamos con las accionantes de ese específico espacio-tiempo; siendo consecuentes con los argumentos antes expuestos, podemos citar algunos fragmentos de las loas conservadas hasta nuestros días. En ellas se leen verbos y demás expresiones indicativas posiblemente empleados para distintos momentos: en la presentación del arco, en la explicación de sus contenidos simbólicos, así como para invitar al virrey a ejercer su paso a través de él; es decir, donde la imagen pictórica y la palabra escrita devenían en las imágenes resultantes de la interpretación actoral, convocante de experiencias, y en ese sentido, de espacios, con los cuales, valga decir, el protagonista y sus espectadores se habrían de reconocer.

Entre algunas de estas expresiones-guías, tal como en las convenciones de una obra teatral de la época, se encuentra la palabra “**allí**”; tomada de una loa escrita por Sor Juana Inés de la

⁸³ Luis Armando Lamadrid, “El pie desnudo. La censura del espectáculo: los lenguajes no verbales,” en dir. Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos* (México: Escenología-CITRU/INBA, 1998), 213.

⁸⁴ Joseph R. Roach, “El cuerpo del poder: La inscripción de la moralidad como estilo,” en trad. Dolores Ponce, eds. Thomas Postlewait y Bruce McConachie, *La interpretación del pasado teatral: Ensayos sobre historiografía de la escenificación* (México: CITRU, 2010), 137.

Cruz, y tal vez utilizada para señalar uno de los emblemas: “**Allí**, Señor; en trono transparente/ constelación luciente/ forma el pez que fletó viviente nave/ del náufrago Arión la voz suave”.⁸⁵ O en el caso siguiente, para indicar el arco como conjunto confluyente, escrito por el poeta Joaquín Velázquez de León en 1761: “**Entrad** pues señor, pero antes/ **Mirad** este Arco Soberbio/ Consagrado a la memoria / De **vuestros** gloriosos hechos”.⁸⁶ También, el vocablo “**tú**”, que entre otras locuciones, pudo dar pie a la expresión verbal y corporal, posiblemente para señalar: “**Tú** que adivinas y rara/ ignoras de los emblemas/ sino te mamas las yemas/ ¿qué es cosa y cosa tan clara?”,⁸⁷ texto perteneciente a “un par de versitos malos”, un juego de palabras en alusión a unos huevos “cuyo claro sentido no entendemos”,⁸⁸ hallada en la relación del arco erigido en Puebla y dedicado al virrey marques de la Laguna y Conde de Paredes en 1681.

Oportunidad del umbral

Una vez que el arco era presentado como contenedor de imágenes ideales, tenía lugar el paso del virrey a través de éste. Un acto de posesión del objeto-lugar dispuesto para aquel a quien estaba dedicado. Esto puede ser explicado desde el uso práctico del vano como un espacio que supone la permisión de alguien o algo que podrá cruzar por allí, espacio que adquiere sentido cuando se ve completado por el paso de aquello para lo que fue dispuesto. En

⁸⁵ De la Maza, *La mitología clásica*, 118.

⁸⁶ Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 72.

⁸⁷ De la Maza 1968, *La mitología clásica*, 126.

⁸⁸ De la Maza 1968, *La mitología clásica*, 126.

términos simbólicos, este “marco físico entre dos espacios”,⁸⁹ significaba una oportunidad de satisfacer la necesidad de cruzar de un lugar vivencial a otro. Así, la puerta funcionaba como límite entre dos estados del protagonista, el de no ser o ser virrey, una frontera espacial que acentuaba los tiempos que se conjugaban en el suceso; posibilidad para un antes y un después que se revelaba como el punto abierto a la concreción de la transmutación, del devenir entre el ideal de una forma sociopolítica y la espera de su realización en la vida práctica.

Este cambio de estados del protagonista parte de los fenómeno de representación, de acuerdo con Belting, impulsados por las ideas humanistas, en los que el ser social elaboraba los códigos de sus manifestaciones corporales separadas de su alma o yo.⁹⁰ Un cuerpo al servicio de la construcción de su propia imagen política –que no de la persona–, medio para la difusión de ideas dispuesto a incorporarse a la producción económica.⁹¹ Algo cercano al “cuerpo político”, señalado por Foucault, un agente integrado por aquellos “elementos materiales [...] técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo unos objetos de saber”.⁹²

⁸⁹ Fernando Torrijos et. al., *Arte efímero y espacio estético* (Barcelona: Anthropos, 1988), 64.

⁹⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Kats Editores, 2007), 126.

⁹¹ Se puede decir que esta noción de “cuerpo ideológico”, portador y transmisor de contenidos, Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Kats Editores, 2007), 116, fue ejercida en México desde los años inmediatos a la conquista en el ámbito de lo escénico y lo social con las estrategias del teatro de evangelización –el cual cumplió su misión en un tiempo relativamente corto– y pocos años después en las primeras fiestas de tipo civil y religioso.

⁹² Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (México, Siglo XXI, 2009), 38. En complemento a esta idea, vale agregar lo propuesto por Hans Belting: “con nuestra mímica y nuestros gestos, nosotros mismos, nos transformamos *in corpore* en una imagen, incluso antes de que la fotografía [o un retrato pintado] tome una imagen de nosotros *in effigie*.” Belting, *Antropología de la imagen*, 133. Con ello se entiende

De este momento festivo también se hallan guías de acción ubicadas de igual manera en la “doncella”, como el caso del vocablo “**entrad**” y la expresión “**os haga salva**”, aplicadas en una insistente invitación al virrey duque de Albuquerque, en una loa interpretada en aquella ocasión por <<una niña, “en emblema de México y como su águila adornada”⁹³ en 1653: “**Entrad** enhorabuena,/ unida rosa a cándida Azucena;/ **entrad** ganando palmas/ a efectos tiernos y a rendidas almas/ dichosa mi ciudad **os haga salva**/ pues nace el sol cuando aparece el Alba./ **Entrad** Ulises nuevo, a nuestras glorias/ para que deis asunto a las victorias/ pues va de vos a Ulises historiado,/ **lo que va de lo vivo a lo pintado**”⁹⁴,⁹⁴ haciendo además, una clara analogía entre el virrey y Ulises, entre lo accionado y los emblemas.

La aceptación política del personaje por las autoridades y los habitantes ratificaba su toma de la ciudad como capital del virreinato. Entonces, al cruzar el umbral tomaba posesión de una nueva figura al mismo tiempo que de un territorio. La imagen transfigurada de ese cuerpo humano daba la oportunidad de acceso al cuerpo urbano. Con esto, podemos decir, que en ese mismo espacio-tiempo del suceso la imagen del cuerpo del virrey y la imagen de la ciudad eran una, erigida por la posesión ejercida.

Si de alguna manera lo dicho anteriormente expone el porqué de lo escénico como portador del “saber” dirigido por el poder, el cómo podría entenderse desde la encarnación asumida por el cuerpo en representación de aquel que buscaba proyectar una imagen de sí.⁹⁵ Al

cómo nuestro cuerpo es imagen de un poder configurado sobre ciertos códigos o convenciones, cuyo origen se encuentra en quien lo habita pero que, no obstante, puede ser utilizado o estar al servicio del otro.

⁹³ De la Maza, *La mitología clásica*, 88.

⁹⁴ De la Maza, *La mitología clásica*, 88.

⁹⁵ Belting, *Antropología de la imagen*, 118.

respecto, Fischer-Lichte refiere la *Dissertatio de actione scenica*, de Franciscus Lang, quien señalaba en 1727 algunas de las convenciones que habrían de determinar las posturas convenientes, oportunas y adecuadas “a una forma elegante de vida”⁹⁶, tanto en el ejercicio de lo escénico como en la vida social.⁹⁷ Por ejemplo, el cuerpo y sus extremidades colocados de manera contrapuesta, principio “de gran importancia en el barroco, sobre todo en el arte gráfico”:⁹⁸ un pie delante de otro, los brazos colocados en diferentes niveles –el derecho manifestando la emoción correspondiente–, los dedos en movimientos expresivos, los ojos pendientes al público y al escenario. Elementos considerados para la “representación básica del Yo de un personaje” en una situación emocional determinada y controlada por el actor, independientemente de su rol en el colectivo.⁹⁹

En el contexto novohispano, algunas de estas composiciones corporales de auto representación formadas bajo el principio de contraposición, pueden observarse en la obra pictórica *Arco triunfal de recepción del virrey de las Amarillas*;¹⁰⁰ particularmente en el virrey, colocado en dirección en tres cuartos respecto al público –nosotros–, con su pie

⁹⁶ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 344.

⁹⁷ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 350.

“Sobre el origen de la gesticulación en la antigua retórica Rudin escribe en su epílogo a la obra de Lang, *Dissertatio de actione scenica*: ‘Las indicaciones sobre determinados gestos y declamación proceden de los libros de enseñanza de la retórica y de un compendio pedagógico de la orden de los jesuitas. Todos ellos recurren a los escritos sobre retórica de Cicerón, Quintiliano y del Auctor ad Herennium, para ser más exactos, a sus instrucciones para un discurso efectivo apoyado por la mímica y la gesticulación [...] La obra consultada por Lang *Eloquentiae Sacrae et Humanae Parallela Libri XVI* (París, 1619) del miembro de su misma orden Nicolas Caussin evidenciaba ciertos esfuerzos: Caussin como el resto de los quironomistas se basaba en los antiguos ejemplos, especialmente en la obra de Quintiliano *Institutio oratoria* (95 d.C.), pero desarrolla una lengua de signos tan diferenciada, que (de casuística gestual) coordina cada movimiento de la mano y dedos con una emoción y cuya realización apenas regula.’ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 347-248. (a pie de página).

⁹⁸ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 344.

⁹⁹ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 344.

¹⁰⁰ Referida en la página 41.

derecho al frente –como haciendo punta– dirigido en un sentido distinto respecto al pie izquierdo que se encuentra atrás, la mano del lado derecho en el pecho y la izquierda hacia abajo sosteniendo un bastón, con la cadera ligeramente apoyada hacia atrás. También en los guardias que se encuentran en el lado derecho a nuestra vista del lienzo, dispuestos de igual manera en tres cuartos pero en una posición invertida respecto al virrey, con un pie tras del otro en direcciones distintas, el brazo derecho extendido hacia delante sosteniendo el arma, y el izquierdo contrapesando. Su formación, posturas y movimiento, junto con la del Paje Guión que sostiene el pendón, parecen como la de un cuerpo de baile detenido en el instante de una coreografía que protagoniza el virrey.

“**Entrad** ya a **esta** leal Ciudad

Entrad Señor, satisfecho

De que os ama tu Nobleza,

De que os adora tu Pueblo:

Mirad con cuantas señales

De regocijo, y afecto

Os recibe; y como libra

Su **dicha** en **nuestro** Gobierno...”¹⁰¹

Así, las palabras “mirad”, “allí” y “tú”, por sólo citar algunas expresiones recuperadas de las loas citadas, pueden entenderse a modo de pautas para gestos específicos. Por su parte, otras expresiones verbalizadas, como “entrad” o “dicha”, podían ser traducidas al lenguaje corporal según las indicaciones de los manuales, como el citado *Dissertatio de actione*

¹⁰¹ Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 74.

scenicak: “Animamos, si con las manos y brazos abiertos nos dirigimos al sujeto como si lo quisiéramos abrazar”.¹⁰² “Admiramos, si elevamos ambas manos y las acercamos ligeramente a la parte del pecho, mientras las palmas están vueltas hacia el espectador”.¹⁰³

De estas nociones sobre cuerpo humano como medio comunicante es que abordo registros pictóricos de escenas cotidianas y festivas referidas a conductas generalizadas, desafortunadamente no correspondientes a las entradas de virreyes, pero de las cuales podemos suponer algunos aspectos en común. Por ejemplo, las expresiones de confrontación, aquello que se revelaba a lo calculado por el guion oficial (figs. 1 y 2, “Galería de Gestualidades”)¹⁰⁴; las pretendidas muestras de decencia y respeto (figs. 3 y 4, “Galería de Gestualidades”)¹⁰⁵ ubicadas en la posición de las manos y el uso de objetos; las formaciones, actitudes, uniformes y armas de los miembros de la milicia (figs. 5 y 6, “Galería de Gestualidades”);¹⁰⁶ la corporalidad religiosa revelada con una voluntariosa entrega a la fe, al dolor y la devoción, manifiesta principalmente en las posiciones de cabezas y manos de los integrantes de las órdenes regulares, así como de los grupos conformados por indios y castas (figs. 7 y 8, “Galería de Gestualidades”)¹⁰⁷. Si en todos ellos se percibe una voluntad a la

¹⁰² Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 347.

¹⁰³ Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 345.

¹⁰⁴ Figuras 1 y 2. Anónimo, “Visita de un virrey a la catedral de México” (aspecto), 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

¹⁰⁵ Figura 3. Anónimo. Biombo “Alegoría de la Nueva España” (aspecto). Col. Banco Nacional de México, S.A. Imagen tomada de: *Historia de la vida cotidiana en México: II. La ciudad barroca*, coord. Antonio Rubial (México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005), 512.

Figura 4. Anónimo, “Visita de un virrey a la catedral de México” (aspecto), 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

¹⁰⁶ Figuras 5 y 6. Anónimo, “Visita de un virrey a la catedral de México” (aspecto), 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

¹⁰⁷ Figura 7. Anónimo, “Visita de un virrey a la catedral de México” (aspecto), 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

exposición frente al otro, en la figura del virrey podemos suponer un ejemplo por excelencia, donde el individuo asumía su ser social gracias a la conciencia obligada de su lugar político, cuestión que se abordará más adelante.

A través de estas imágenes también es posible percibir un posible sentir, o mejor dicho, se puede asumir una imagen interpretativa de ese sentir, ubicada en cada gesto puesto al servicio de la referencialidad para su posterior recepción y consumo (proceso en el que nos encontramos nosotros); como en el teatro, haciendo tangible lo intangible, llevando al cuerpo la idea; o en nuestro caso, observando la noticia (escrita o pintada) de una idea. Así es posible aprehender, valga la expresión, la correspondiente configuración corporal de individuos y grupos, a partir de una referencialidad puesta en palabras e imágenes figurativas, deviniendo entre lo escrito y lo corporeizado.

Conclusiones

En tanto materialidad puesta en acción, el arco triunfal novohispano conjugaba algunas capacidades sustanciales para el evento festivo. Era una estructura que en dos precisos momentos (su exposición y su ocupación) se presentaba como un espacio físico contenedor de múltiples imágenes plásticas y corporales con capacidades narrativas y contenidos simbólicos. En las primeras habitaban los reflejos del personaje principal, quien habría de alimentarse de ellas para cruzarlas, superarlas y ser otro. Sus alcances para la construcción

8. Detalles: brazos cruzados sobre el pecho, gesto de recogimiento y aceptación de Dios. Imagen tomada de: Linda Báez, *Mnemosine novohispánica*, 271.

de espacios mentales eran ilimitados, no obstante lo relativamente acotado del rango visual que se presentaba. Esto permite imaginarlos, a pesar de su estatismo material, como cuerpos en constante movimiento, cuyas corrientes narrativas construían una historia de historias, la del protagonista en concordancia metafórica con el héroe a quien estaba relacionado. De esta manera, el discurso de una serie de acciones en función de un personaje en específico los configuraba como lugares para la elaboración de realidades circundantes al hecho concreto.

Así el arco se presenta como un elemento escenográfico. Espacio físico e imagen visual que, con los procesos referenciales detonantes de la memoria, era medio evocador de imágenes mentales, más elaboradas, más significativas que aquellas configuradas en un primer momento de recepción por los sentidos. Su misión sólo se veía completada por aquel para quien estaba dedicado, en colusión con quien habría de explicarlo y sus espectadores. Esto es, una materialidad cargada de los signos de la tradición, a su vez detonados desde las acciones representantes. De esto podemos asumirlos como elaboraciones espaciales del mundo, más que medios literarios o plásticos. Cuerpos dotados por los signos de Dios, operantes en un contexto mayor participante del mismo orden divino. Elementos participantes de escenarios conformados por múltiples estímulos, amalgamados en la ciudad y sus edificios, sus decoraciones, la vista que se podía apreciar tras de ellos con sus cerros y volcanes, la luz natural y aquella proveniente de hachas y fuegos artificiales, el ruido de éstos, el estratégico sonar de las campanas, el barullo de la gente, la música que acompañaba distintos momentos, los sonidos de los animales silvestres y domesticados, los olores, e incluso la temperatura del ambiente. Un gran escenario que sería ocupado en otros momentos de la fiesta, extendiendo los mensajes y edificando con los pasos sus objetivos. Aspectos que serán vistos en el siguiente capítulo.

III. EL MOVIMIENTO Y LA DIAGRAMÁTICA DE LO URBANO, LO ARQUITECTÓNICO Y LO CORPORAL HUMANO

Acerca de los actos realizados al pie de los arcos triunfales ha sido necesario ejercitar una cierta focalización con el fin de abordar los fenómenos sucedidos entre su arquitectura y emblemas en interacción con las acciones y las expresiones gestuales de sus participantes.

Por otro lado, es necesario entender la circulación del virrey y su comitiva por distintos sitios de la ciudad. En este sentido, el ejercicio de un mapeo se presenta como un medio útil, resultado aprehensor de una serie de lugares y actividades en distintos tiempos, manifestación de una serie de descripciones textuales, o bien de conformaciones gráficas.

Para ello, elaboremos una idea muy general de la capital novohispana en el siglo XVII. Una estructura de espacios en plena transformación cuyas construcciones habitacionales e institucionales renovaban sus dimensiones y estilos, transitando del manierismo al barroco.¹⁰⁸ Entre ellos se encontraban “dos parroquias, trece conventos de religiosos de todas las órdenes y otros trece de monjas, seis hospitales [y] un hospicio de los Desamparados”.¹⁰⁹ La cantera blanca y el tezontle –usado para mamposteado o en sillares y extraído del cerro de Santa

¹⁰⁸ “el siglo XVII fue para la arquitectura novohispana el momento de la implantación de las técnicas renacentistas de abovedamiento –las ligeras bóvedas de cañon, vaídas o de arista, o las cúpulas de media naranja, con o sin tambor– en un medio urbano generalmente adverso, dominado por temblores sísmicos y, en el caso de la Ciudad de México, también con subsuelo lodoso.” Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII* (México: Grupo Azabache, 1992), 17.

¹⁰⁹ Manuel Ribera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. I (México: Editorial del Valle de México, 1974), XIX.

Martha—¹¹⁰ dominaban los colores y texturas de los muros. Las anchas calles con su traza ortogonal salteaban a trechos un sistema de acequias que cruzaban la ciudad de norte a sur y de oriente a poniente.¹¹¹ Los espacios públicos eran ocupados cotidianamente para el desplazamiento y la venta de alimentos e insumos de todo tipo, así como por una gran cantidad de celebraciones cívicas y religiosas. Para éstas, las calles y plazas por ocupar se mandaban limpiar y engalanar con colgaduras colocadas en las ventanas, y a veces (como en el caso expuesto en el capítulo II) delimitar con vallas de madera con el objetivo de dar paso a los flujos procesionales al mismo tiempo que la exposición de las comitivas.

En el caso de la tipología festiva que nos avoca, y como se ha señalado, los sitios ocupados fueron determinados por cuatro lugares de lo religioso (los exteriores de la ermita de Santa Ana, la parroquia de Santa Catarina, el convento de Santo Domingo y la Catedral) y uno de lo civil (el Palacio Virreinal), teniendo sus expresiones más poderosas en los dos últimos sitios religiosos, aquellos donde se levantaban los arcos triunfales.

¹¹⁰ De la Maza, *La mitología clásica*, 12. “Fue entonces, México, una ciudad en rojo y blanco, bicromía preciosa y rara que empezó a perderse con el neoclásico al usar sólo la cantera.” De la Maza, *La mitología clásica*, 12. En el mismo título el autor ofrece datos sobre la población al final del siglo: “Hay un censo, completo y veraz, de 1689, pero en el cual sólo se registran los españoles peninsulares laicos [...] Por ella sabemos que vivían 1182, quitando 65 extranjeros, italianos y portugueses los más, y un armenio.” De la Maza, *La mitología clásica*, 17-18. Además había “cerca de 4000 criollos, más los ‘millares’ de indios, negros y castas, y eso daría una población de más de 50, 000 personas.” De la Maza, *La mitología clásica*, 18.

¹¹¹ “En los antiguos canales o acequias se conservaban muchos puentes como recuerdo de la antigua México, y en sus aguas infectadas flotaban de continuo perros muertos, basuras, desperdicios; en algunas ocasiones cadáveres humanos, restos de crímenes misteriosos o de robos; y sobre esas mismas aguas inmundas y asquerosas navegaban las canoas en que venían las flores, las frutas, las verduras, las piedras, las vigas, las tablas y la leña que se vendían en la Plaza Mayor, convertida a la sazón en mercado público; y en ocasiones también veíase al virrey y a toda su familia, en empavesadas canoas.” González Obregón, *Las calles de México*, 180.

Los desplazamientos significantes realizados por los grupos procesionales entre estos puntos de la ciudad pueden ser abordados desde ciertas aplicaciones diagramáticas, entendidas como representaciones gráficas de signos conformando un sistema, planteadas con el fin de dar explicación a procesos y resultados. Los aspectos coincidentes entre las operaciones de los diagramas bidimensionales y el mapeo de acciones radican en su capacidad para revelar la concepción de mecanismos de funcionamiento, en este caso, ejercidos por un individuo (el virrey) y el movimiento colectivo en el que se encontraba inserto, exponiendo con ello sus nociones de orden, y en ese sentido, lo que los definía en sí y cómo éstos asumían lo que lo rodeaba, física y simbólicamente. Desde este punto de vista, las convenciones de creación y habitabilidad de espacios son reveladoras de las concepciones que sobre el mundo tenían aquellos quienes los ocupaban.

Podemos pensar esta dinámica interactiva de registros en una interpretación sobre lo que sucedía con los desplazamientos, donde los actuantes ejercían una serie de vectores en tanto desarrollaban trayectorias con sus cuerpos a través del espacio urbano. Estos movimientos significantes operaban como los signos de un sistema comunicativo que funcionaba alrededor del virrey, construyendo su circunstancia política a través de la posesión de los lugares. Así es como los diagramas pueden ser medios por los cuales se puede elaborar una cierta explicación sobre los mecanismos y significados del movimiento por un individuo y su colectivo, por el virrey y los habitantes de la ciudad, lo cual puede ser una herramienta para la realización de “alzados” que revelen algunos aspectos sobre estos momentos festivos.

Es el caso de las relaciones del protagonista con el arco y sus componentes –correspondientes a los contenidos del capítulo II–. El primer “alzado” visual es aquel alusivo al momento de

espejeo y reconocimiento con los contenidos del arco, medio de las conjugaciones simbólicas de su honrosa historia de vida. El segundo, dedicado al instante en que el virrey cruzaba el vano, fundiéndose con él, poseyendo el umbral y mutando su figura política. Por último, el tercero, corresponde a las acciones del virrey después de cruzar el arco, entrando simbólicamente a la ciudad para ejercer su cargo.

Respecto a los movimientos por la ciudad acudo a lo expuesto por Fernando Torrijos, quien hace referencia a Abraham Moles y sus teorías sobre la “filosofía de la Centralidad” y “la filosofía de la expansión Cartesiana”.¹¹² La primera teoría explica el espacio a partir del sujeto como centro del universo. De esta propuesta surge la idea del “punto cero”,¹¹³ que también elabora desde la noción de “‘*Umwelt*’, de entorno significativo, donde los sucesos cobran importancia de forma relativa al grado en que nos afecten: a que nos sean más o menos cercanos.”¹¹⁴ Por su parte, con la “filosofía de la extensión cartesiana” se refiere a la significación depositada en puntos variables elegidos por la necesidad de ocuparlos para transformarlos. “Ningún punto posee por sí mismo, en principio, más importancia que otro, siendo la ordenación que se pretenda la que se le confiera; es la forma de entender el espacio del estratega, del político, del urbanista.”¹¹⁵

¹¹² Fernando Torrijos, et. al., *Arte efímero y espacio estético* (Barcelona, Anthropos, 1988), 23.

¹¹³ “lugar geográfico que ellos [los integrantes de una comunidad] ocupan en el espacio y desde donde se diferencia todo el movimiento, según la dirección que posea respecto a él en *partir* o *volver*” Torrijos, *Arte efímero y espacio estético*, 22.

¹¹⁴ Torrijos, *Arte efímero y espacio estético*, 23.

¹¹⁵ Torrijos, *Arte efímero y espacio estético*, 23-24.

Relacionada con los eventos escénicos, considero que la “filosofía de la centralidad” es aplicable en espacios ya cerrados o abiertos (edificios teatrales, arenas, tabladros y arcos) donde las acciones y su visibilidad son focalizados, donde el ámbito de la experiencia se encuentra cercano a todos los sentidos, un “punto cero” del presente territorial del sujeto. Por su parte, la “filosofía de la extensión cartesiana” puede ser de utilidad para comprender los eventos realizados en territorios extensos, donde intervienen uno o varios lugares con depósitos significantes (plazas y calles).

Sitios contextuales directos y Sitios mentales indirectos

Con estas dos nociones, cada momento puede interpretarse como la unidad compuesta por acción, lugar y tiempo; la cual, enlazada con los estímulos referidos en este trabajo (arquitectura, emblemas, decorados, vestuarios, objetos), resulta parte de un todo. Así es que se proponen dos categorías de relación espacio-tiempo alusivas a los movimientos por la ciudad: los “sitios contextuales directos” y los “sitios mentales indirectos”.

Los primeros, sucedían en un mismo espacio-tiempo, ubicado como “punto cero”. Durante éste, los participantes del evento requerían de su presencia y las capacidades de recepción a través de sus sentidos, un “aquí y ahora” que los comprometía con todos los agentes estimulantes. En éstos se daba la realización de las ideas, proyecciones de un suceder interno que se manifestaba en el cuerpo de cada participante. Allí, los desplazamientos del cuerpo se mostraban limitados, en comparación con otros de mayor escala. Así, los recorridos podían ser visuales, puntos relacionales a partir de sensaciones generadas por estímulos directos. En estos sitios, el “punto cero” partía de lo material para elaborar un imaginario con el fin de

evocar otros lugares (como en el caso de los emblemas en los arcos triunfales.) En el caso de las fiestas dedicadas a virreyes podemos hallarlos en cada secuencia de acciones protocolarias realizadas en cada sitio.

Por otra parte, se proponen los “sitios mentales indirectos” como un “espacio-tiempo” alejado, no disponible a la vista en lo inmediato, ubicado en el imaginario de los participantes como un punto de llegada idealizado. Como ejemplo, en la “Galería de entrada de virreyes”, se pueden ubicar estos sitios en los puntos 2, 3 y 4, tiempos posteriores del punto 1, cuya presencia algunos metros más allá del *presente* (del punto 1) era simbólica, en espera de ser activada en todas sus capacidades.

Así, el “punto cero”, espacio vital de los participantes, iba activándose como “punto 1”, “sitio directo”, en la medida de su ocupación. En ese mismo momento de acción, los sitios indirectos quedaban en la mente de los personajes como componentes de una constelación mental, ya ocupados (ubicados en el pasado) o bien, con expectativas para ser intervenidos.¹¹⁶ Al respecto, una imagen que puede ayudar es la de un círculo que va avanzando por la ciudad en la medida que el suceso –dirigido por el protagonista y sus espectadores– también lo hacía, alimentando la idea de un antes (una estela que llega hasta el *presente*) y un después (una expectativa que ha de ser alcanzada por la estela transformada), la construcción de un camino recorrido y por recorrer; un tránsito, una procesión, un proceso de elaboración y entendimiento del ritual, sobre posición de tiempos y espacios con los que se configuraban

¹¹⁶ A diferencia de la disposición plurifuncional de los espacios urbanos, los espacios escénicos en edificios teatrales se manifiestan en su *todo* como una concentrada constelación de puntos significantes, en tanto se supone que todo aquello que está, significa para el acontecimiento que allí tiene lugar.

las anécdotas y las vivencias de la celebración en la cual el virrey tomaba posesión del virreinato. Una vez que el aspirante cumplía su camino y llegaba al *otro* lugar para habitarlo, éste dejaba de ser un “sitio indirecto”, concretizándose como el contenedor del cuerpo y sus vivencias inmediatas, un “sitio directo”. De esta manera, durante el trayecto se subjetivaban las categorías de “sitio directo” y “sitio indirecto”, ya que estos iban rotando, cambiando, según el tiempo-espacio de ocupación.

Para estos tránsitos la calle era el medio práctico de paso, lugar de cambio.¹¹⁷ En este sentido, es importante la manera en que el protagonista ejercía su desplazamiento por la ciudad, y al mismo tiempo, cómo era visto; de ahí la decisión de su medio de transporte, de trasladarse en carroza o a caballo, según el momento y el lugar de la Entrada. Lo que era una oportunidad de movilidad, lo era también para construir una imagen triunfante y al mismo tiempo expuesta, proyectante de su figura moral, una manera alusiva a las grandes entradas de los generales romanos después de una victoria militar.

Así la presentación del personaje a sus súbditos implicaba el que estos pudieran conocerlo con los contenidos que pretendidamente emanaba en representación de la Corona y sus triunfos, a través de la efectividad de la composición de su propia imagen, cobijada por el resto de los estímulos del evento. Al respecto, dos obras con temáticas de virreyes en espacios públicos los presentan dentro de su carroza. Es el caso del biombo *El palacio de los virreyes*

¹¹⁷ “El verbo transitar viene del latín *transitare*, frecuentativo formado a partir del nombre de acción *transitus* (tránsito) del verbo *transire* (de un lado a otro, atravesar) compuesto por *trans-* (de un lado a otro) y el verbo *ire* (ir). [...] Este prefijo latino viene de la raíz indoeuropea [...] (cruzar, pasar por), que nos dio avatar a través del sánscrito.” Google. “Etimología de transitar.” <http://etimologias.dechile.net/?transitar>.

Por su parte, el vocablo “camino” procede del celta *cammin* y éste de *cam* (paso). En <http://etimologias.dechile.net/?camino>.

y la pintura en bastidor titulada *Entrada de un virrey a la capital de Nueva España*. (figs. 1 y 2 de la “Galería de virreyes en paseo”)¹¹⁸ En ambas obras se les muestra en el interior de sus vehículos tirados por seis caballos, “privilegio [...] que no compartían otros poderes virreinales”¹¹⁹ y protegidos por su guardia de alabarderos. Sus posturas enmarcadas los hacen ver como personajes de un teatrino compuesto por la ventana de su vehículo, representando su propia figura. En la pintura *El palacio...* el virrey mira hacia afuera, interesado. En la *Entrada...* se le ve indiferente, parece que va conversando. Acerca de la entrada de reyes en Europa, Francesc Massip señala que, a diferencia de las entradas en carros de dos ruedas, alusivas a los triunfos romanos, la entrada en carro de cuatro ruedas ofrecía una figura de *progresio* “en que el general entraba sentado en una catedral”.¹²⁰

Espacio-visión

La vivencia festiva en la ciudad a través de círculos concéntricos

Si el desplazamiento de los actuantes, ya a caballo o en carroza, se puede ejemplificar con el ejemplo del punto avanzando por la geografía de la ciudad; una imagen diagramática de acciones paralelas, sucedidas al mismo tiempo pero en lugares distintos, puede ser la de dos o más ondas destellando al mismo tiempo, cada una con mayor o menor intensidad de acuerdo a su significación, como en el caso del virrey entrando a la ciudad y la comitiva de

¹¹⁸ Galería de virreyes en paseo. Figura 1. Anónimo, “El palacio de los virreyes”, siglo XVII. Col. Museo de América-

Galería de virreyes en paseo. Figura 2. Anónimo, “Visita de un virrey a la catedral de México”, 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

¹¹⁹ Rodríguez Moya, *La mirada del rey*, 30.

¹²⁰ Massip, *La monarquía en escena*, 95-96.

recibimiento acercándose a él desde otro punto (momento de la “estación” 1, referida en el Capítulo I). En este ejemplo, mientras la secuencia dominante estaba concentrada en el “punto cero” marcado por la presencia del virrey y sus acompañantes, en un punto distinto de la ciudad la atención estaba focalizada en otra comitiva. De alguna manera, así tenían lugar dos *presentes* del evento, separados tan sólo por unas cuerdas; ambos simbólicamente importantes, complementos –primero potenciales, después fundamentales– del mismo protocolo.

Este caso es un ejemplo de lo característico de las procesiones, donde cierta cantidad de participantes acompañaban la comitiva principal, en tanto otros ocupaban un lugar distinto para después presenciarla. Diferentes acciones y lugares en un mismo tiempo, estratégica intervención de sitios urbanos que ejercía un marcaje simultáneo de la ciudad; algo que en lo físico y lo simbólico, con variadas formas, se realizaba en programas festivos como el de Corpus Christi o en el Paseo del Pendón, los cuales, al ocupar las calles y edificios importantes de la ciudad, (re)conquistaban también lo que éstos significaban para la vida política y social. Otro tipo de celebraciones, de escala menor en tanto sus motivos como en sus acciones, pero sin duda importantes alimentadores de la vida política y religiosa novohispana, se encargarían de ocupar sitios de manera más particular con altares, tablados y demás espacios dedicados a santos y a representaciones propiamente escénicas; intervenciones de una o varias calles, así como de la parte externa de edificios importantes.

Tomando en cuenta que los cuerpos se definen desde sus imágenes particulares por el lugar que ocupan dentro de un espacio, tanto como por el lugar desde el que se les observa,¹²¹ constituyendo así el espacio todo del suceso; podemos aludir este tipo de relaciones simultáneas con sus correspondientes en las fiestas. En ellas, la ciudad se presenta como un contenedor conformado por múltiples ámbitos constructores de una sensación global, concentrada y totalizadora; que al mismo tiempo descartaba la formación de una imagen única. En cada uno de estos sitios, sus participantes se presentaban como operadores de un permanente cambio, combinación de acciones de alguna manera independientes, que se emitían y se observaban desde distintos puntos a la vez. Estas múltiples manifestaciones, confluencias de distintas elaboraciones espaciales, cada una conformando un aspecto de la fiesta, eran logradas por la voluntad del viviente para ver (*estar*) de acuerdo al desarrollo de sus intereses sobre lo que quería percibir en relación con las múltiples acciones que se le presentaban. Podemos conjeturar que en esta dinámica la imagen elegida del suceso se daba en el “visor” por una constante obturación establecida en uno de los focos entre las múltiples acciones que se desplegaban. En este tipo de eventos, los campos visuales y su relación de signos –a veces fragmentados pero no por ello desarticulados– constituían al mismo tiempo el o los campos de acción, tanto de “actantes” como de “espectadores”, lo que podía tener como efecto la imagen de un espacio escénico de composición múltiple, una imagen de imágenes, en constante cambio, que matizaba a cada vez sus usos y significados durante el tiempo del suceso.¹²²

¹²¹ Martín Seel, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Kats Editores, 2010), 245.

¹²² Por ejemplo, el arco triunfal no tiene la misma significación durante los momentos previos o posteriores que en los de su ocupación, así también los tablados durante la misma fiesta. Después de su uso, son huellas de memoria, pero ante todo, contenedores de ausencias. Al respecto, la idea de pasado no necesariamente es menos significativa que lo que vivimos en la inmediatez de un presente; puede incluso ser más poderosa, alimentada y

Espacio-tiempo

Con el camino y el tránsito también se elaboran nociones de tiempo acerca de acciones inmediatas, presentes, devenidas a cada vez pretéritas. Así, el tiempo del acontecimiento festivo no sólo es social; en su presente, en el momento de su realización, reúne los tiempos de la reproducción del evento y se perfila hacia la postproducción en los cierres administrativos y los asentamientos en los registros literarios; también en los resultados políticos a corto y mediano plazo. Conjuga sus fases y se muestra como un todo, manifiesto en cada acción: en el tránsito por las calles durante las marchas y procesiones, en la explicación de los arcos y el posterior paso a través de sus umbrales, en los detalles gestuales de los protocolos políticos, en las representaciones escénicas, las corridas de toros, los fuegos artificiales y los banquetes. Estos tiempos transitorios implican cambios, elaboraciones hacia progresivas definiciones (incluso, de algo cada vez más definido en su indefinición). Por ello el *delante* y el *detrás* se viven como sensaciones fundamentales, pero también como situaciones éticas del espacio, alusivas a las primeras geografías míticas,¹²³ en tanto contienen tiempos que son oportunidad vivencial para el desenvolvimiento personal y social del sujeto en cuestión.¹²⁴

reforzada por posteriores factores vivenciales. Esta memoria, esta presencia de lo que no está, la presencia de la ausencia, pervive como una especie de aura. Más que lo que se vivió en un instante, queda palpitante en el cuerpo del viviente y en el de aquellos que también pudieron haberse enterado del suceso; como un veneno que corre por los cuerpos a través de sus venas, como propone Eugenio Barba en *La esencia del teatro*, trad. Ana Woolf (México: Paso de gato, 2012); venas que también son entonces como otros caminos de la memoria.

¹²³ Torrijos, *Arte efímero*, 22.

¹²⁴ Esta noción ética de construir y vivir el espacio se daría poderosamente en los tabladillos escénicos dispuestos desde las primeras representaciones escénicas evangelizadoras y hasta bien entrado el siglo XVII. Herencia de las convenciones escénicas medievales, el “arriba” y “abajo”, “derecha” e “izquierda”, estaban codificados de acuerdo a su correspondencia con los personajes y las situaciones que los ocupaban. Ángeles, santos, personajes terrenales y demonios tenían su específico lugar en cada uno de ellos. Al respecto de estas manifestaciones en la Nueva España, véanse los trabajos de Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl* (México, UNAM, 2004) y Dalia Hernández Reyes, *Comedias a lo divino*, 147-169.

Por último, valga recuperar brevemente el recorrido del virrey en una mayor escala, esto con la finalidad de dimensionar el significado de cada una de las acciones edificantes de su figura durante todo este tránsito. En Veracruz era recibido a tierras continentales, después de su paso por varias comunidades, en Otumba, le era entregado el bastón de mando, posteriormente, en la Villa de Guadalupe se encomendaba a la Virgen. Su paso por la ermita de Santa Ana era el último lugar de preparación y el primero para entrar en escena para la posesión simbólica de la ciudad. Esta se concretaba en la Plaza de Santo Domingo con la entrega de las llaves de la Ciudad, su cruce por el Arco Triunfal y su honroso recibimiento bajo Palio. Posteriormente accedía a la Catedral pasando por un segundo Arco Triunfal, donde se cantaba un *Te Deum*. Finalmente, en el Palacio Virreinal tomaba posesión legal ante la Real Audiencia de México.

Como se puede dar cuenta, cada una de estas “estaciones”, estaba dispuesta para preparar y reforzar la carga simbólica del personaje, articulando de esa manera su legitimación. Cada “estación” alimentaba a la siguiente con acciones, lugares y objetos. De esta manera se lograba una cadena significativa que difícilmente podía prescindir de uno de sus eslabones. La construcción de ese camino era la oportunidad de construir el valor simbólico del virrey. En ese sentido, lugar, objeto y actuante eran uno en el imaginario. De igual manera, los poblados o ciudades eran las personas. Esta última analogía se encuentra en las palabras que, según Gutiérrez de Medina, los habitantes vociferaban, jubilosos, al paso del virrey. Como si la ciudad hablara:

“Venga enhorabuena el consolador en sumo grado [...] Tocad enhorabuena nuestros umbrales, cuando por vuestra suavidad y dulzura os hospedamos en el alma [...] Sea bienvenido el enjugador de nuestras lágrimas.”¹²⁵

Si bien, no podemos afirmar que en efecto esto se haya dicho, representa lo que el cronista hubiera querido proyectar en el ánimo de sus lectores. El recibimiento al nuevo personaje se hace con una analogía entre los cuerpos humanos como cuerpos arquitectónicos, en tanto lugares con accesos, expectativas dispuestas a nuevas condiciones. Tocad “nuestros umbrales”, cuerpos humanos y cuerpos efímeros (los arcos) entregados al virrey. Las almas de los habitantes recibientes eran como los umbrales de los arcos. Y si, como se ha mencionado en el capítulo III, el emblema era el alma del arco, relacionada con el homenajeado, entonces ésta era también la ciudad entregada. Virrey y ciudad se fundían en estos aparatos efímeros.

En los textos siguientes, el cronista también adjudica a los habitantes las siguientes palabras, consecuencia de la construcción metafórica arriba expuesta:

“y pues venís como Capitán General, mostrando el camino de la verdad y justicia, haced entrad por el camino a los descaminados.”¹²⁶

¹²⁵ Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marques de Villena*, 84.

¹²⁶ Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marques de Villena*, 84.

Con esta expresión se cierra un ciclo simbólico.¹²⁷ Se erige al virrey como figura ejemplar de un camino a seguir: elaboración ética del espacio que se establece como oportunidad para el buen habitante, quien habría de realizar este tránsito entre los cuerpos de la ciudad y de otros tantos como él.

Breves conclusiones escondidas en un *Nautilus*

Una imagen encontrada en internet, interpretación geométrica de la constitución formal de un *Nautilus* (Figuras 1 y 2 de “Imágenes de Nautilus”), resulta un buen ejemplo sobre la interdependencia de los componentes en la estructura fisiológica de cuerpos y vivencias. En esta imagen una consecución de formas se constituye como un todo, cada una de ellas se encuentra trazada de tal manera que sus escalas aumentan progresivamente en una espiral, partiendo desde el centro y proyectándose hacia un “afuera” que pudiera devenir en algo infinito. Cada cuadrilátero se muestra claramente desde sí, pero la imagen que constituye a partir de la suma con los demás elementos resulta otra. Esto es logrado con la co-participación de todos los elementos regidos bajo un específico orden. Sin cada uno de ellos, dispuestos de tal manera, la imagen sería distinta. Lo mismo sucede con la composición de un evento. La suma ordenada de cada uno de los aspectos experienciales constituye la vivencia, esa y no

¹²⁷ “Si cada lenguaje sugiere una *espacialización* –cierta disposición en un espacio no dominable sino sólo accesible por aproximaciones sucesivas– entonces es posible compararlo con una especie de colonización, con la apertura de un camino. Una vía a descubrir sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación. Cada espacio arquitectónico, todo espacio habitable, parte de una premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el retornar. No hay edificio sin caminos que conduzcan a él, ni tampoco hay edificios sin recorridos interiores, sin pasillos, escaleras, corredores o puertas.” Jacques Derrida, “Las artes del espacio,” en *No escribo sin luz artificial* (Valladolid, Cuatro, 1999), 134.

otra. De ahí, la versión del acontecimiento por cada uno de sus participantes, lo cual alude al mito sobre la *Mnemosine*.¹²⁸

Cada vivenciante dota al suceso de características particulares según múltiples factores; por ejemplo, el punto espacial desde el cual hubo presenciado el evento, sus referentes culturales y su estado de ánimo. De este modo, cada *Nautilus*, como metáfora de la vivencia personal, se constituye de diferente manera según cada individuo. Así, un evento –como cualquier *Nautilus*– es perfecto en sí, en tanto cada uno de sus elementos lo construyen tal como es, según la experiencia del vivenciante.

En el contexto de este escrito podemos decir que cada estación de actos se encabalgaba con la siguiente para constituir el evento en su totalidad, así podemos entender desde el lugar común que el caminar era una manera para llegar a algo, hacer algo, la imagen total de un camino,¹²⁹ recordando lo mencionado líneas arriba sobre la procesión como la oportunidad para la elaboración de emociones y cuestiones intelectuales para asimilar a cada vez el cambio de gobierno. Entonces, así como el cuadrilátero es al *Nautilus* ejemplificado, un paso es el camino.

En el caminar por la ciudad, el consecuente enriquecimiento de las acciones representantes, así como de las estructuras urbanas, dominadas en sus cualidades materiales y codificadas para su ocupación, construía una idea de la ciudad misma. En ese sentido, el espacio material,

¹²⁸ Véanse las páginas 62 y 63 de este escrito.

¹²⁹ El vocablo “camino” procede del celta *cammin*, y éste a su vez de *cam*, “paso”.

más que descubrirse, se ratificaba; es decir, en su constitución genérica el “*Nautilus* fiesta” ya era conocido. En la Nueva España las Entradas de virreyes no sucedían como la conquista de una ciudad (como en el caso de los antecedentes europeos de estas fiestas) dispuesta para su refundación y su consecuente reconstitución, sino como la ocupación de un sitio previamente preparado en su significación, lo que necesariamente se hubo de conformar desde un pretérito, y en ese sentido, del uso de la memoria. Ésta, en los cuerpos humanos y los cuerpo urbanos, fue medio de acceso a distintos tiempos históricos, a estados emocionales, a estrategias conductuales, lo que a lo largo de más de doscientos años dio sentido a la elaboración y posesión de diversas construcciones culturales.

También podemos llevar la metáfora a una mayor escala que explique la tradición toda de esta tipología festiva. Entonces un evento en su totalidad era como cada cuadrilátero, que se concatenaba con sus antecesores y con sus sucesores, un “*Nautilus* tradición” de las entradas de virreyes, el cual empezó a decaer a principios del siglo XVIII, muriendo finalmente con la guerra de independencia. No obstante, esta costumbre heredó su genética a otros eventos familiares, como la entrada de Iturbide a la capital en 1821, a los arcos erigidos en múltiples lugares del país para recibir a Porfirio Díaz, en los festejos bicentenarios del 2010, y aún en diversos eventos políticos y comerciales de nuestros días. En todos estos eventos dicha genética ha pervivido en una constitución similar de formas y contenidos.

Hasta aquí permítaseme una última figura metafórica. Me parece que la Historia tiene la misma constitución y dinámica que un *Nautilus*. En este “*Nautilus* Historia” cada parte de sí corresponde a otra, ésta a su vez pertenece a una aparentemente distinta, y cada una nos habla de aspectos interrelacionados de esa totalidad que es la vida. Así, la Historia es como un gran

ser vivo, con tantas capas correlacionadas entre sí que la certera y oportuna investigación de una es una oportunidad de vincularla con otra. En parte, por ello pienso que los temas aquí tratados no nos son ajenos, porque de alguna manera su genética late en nuestras maneras, lo cual aquí se ha venido sugiriendo, y sin duda es materia de un estudio más profundo.

Tocar distintas capas de ese “*Nautilus Historia*”, y que se mueva, que reaccione, me pone a pensar en el ejercicio que emociona por los cuidados y la audacia que requiere,¹³⁰ aún con todo y sus torpezas, para satisfacer algunas preguntas sobre lo que vemos en nuestros días de vida; darles un sentido, una cierta explicación, y entonces ubicarnos sólo un poco, compartiendo, leyendo y escuchando lo que otros cuentan acerca del monstruo escondido en ese caparazón que no acabamos por saber si realmente alguien conoce.

¹³⁰ Parecido a las imágenes generadoras de la escritura, a las cuales se refiere Wim Wenders: “Son como caracoles, que se repliegan si se les toca la antena”, en Mauricio Kartun, *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador*, 2ª ed. (México: Paso de gato, 2012), 21.

IV. EL ESPACIO ESCÉNICO-FESTIVO COMO IMAGEN MENTAL

“El espectáculo siembra una semilla que
crece en la memoria de cada espectador
Y cada espectador crece con esta semilla”¹³¹

Eugenio Barba

Dos fenómenos participan del espacio escénico-festivo: su materialidad y las elaboraciones mentales resultantes de la experiencia performativa de los participantes del suceso. En el caso de las entradas de virreyes, el primero fue posible por la conjugación de la arquitectura urbana en tanto gran contenedor, los arcos triunfales como elementos escenográficos, el uso de elementos utilitarios y significantes (el vestuario de cada participante, el palio, el estandarte y el parasol dedicados al virrey), así como de la iluminación natural y artificial de hachas, antorchas y fuegos de pirotecnia. Sus configuraciones y posibles significados han sido expuestos a partir de dos grandes momentos de acción: aquellos que tuvieron lugar en el arco triunfal y en el recorrido por la ciudad.

Estas condiciones materiales y momentos fueron emitidos y recibidos gracias a la necesaria participación de los sentidos corporales de los participantes, medios para el contacto físico, la asimilación visual, auditiva y olfativa; transmisión de información que dio pie a la formulación de experiencias en los emisores y receptores¹³² participantes del suceso.

¹³¹ Barba, *La esencia del teatro*.

¹³² De manera implícita, en este escrito se ha presentado una postura sobre las operaciones de estas dos funciones (emisión y recepción). Con éstas no me he referido al desempeño aplicado de representantes y espectadores, ejecutantes y consumidores, en cierto modo separados en su participación y ocupación del espacio por los

De esta manera, el espacio escénico tiene su aparecer más allá de los límites del escenario y sus componentes materiales. Sucede en cada uno de los vivenciantes, quienes transitan de su experiencia al procesamiento mental compuesto por múltiples entrecruzamientos referenciales donde los procesos de la imaginación tienen importantes injerencias. Así, el espacio escénico-festivo se puede sumir de manera más específica como el resultado de las imágenes físicas que coaccionan con la imaginación, dando como resultado un flujo de apareceres mentales que se alimentan de las imágenes de la memoria. Estas –provenientes de lo pretérito–, producidas y progresivamente alojadas en cada individuo, resguardan y contienen sensaciones, emociones y referentes conceptuales, generados según distintos factores sociales, psicológicos y emocionales. En la medida que con ellas se sobreponen experiencias y se construyen historias, constituyen la energía –en tanto manera de procesar, de vivir algo– más determinante en nuestra vida personal y social, con tal contundencia que transforman por medio de las repercusiones ligadas a las proyecciones de nuestra conducta aquellos lugares habitados en la regularidad de lo cotidiano o en la experiencia artística: los tangibles, los contextuales, los que vemos en las imágenes que captan nuestros ojos.

Respecto a las relaciones de la memoria, sus imágenes, lugares y acciones, reparamos en el mito que alude a Mnemosine, diosa de la memoria, referido por Cicerón en *De oratore*, en el cual el poeta Simónides de Ceos, después del derrumbamiento de una casa, puede reconocer

códigos de distintas convenciones escénicas; sino más bien, a las funciones que a cada momento cumplía cada participante según su rol social. Por mencionar un ejemplo, durante la marcha realizada de una *estación* a otra, el Paje Guión cumplía con sus emisiones al mismo tiempo que estaba atento de las tareas del Guardia Alabardero; a su vez, éste se proyectaba en sus tareas, vigilante del que –desde un costado de la calle– presenciaba y vociferaba de manera aduladora o demandante al gobernante, presente en las convenciones de su corporalidad, y al mismo tiempo, dispuesto al grupo de funcionarios que lo esperaban unos metros adelante. De este modo, los participantes de este tipo de celebraciones en el espacio público eran *actuantes* y espectadores a la vez, formando un entretejido de estímulos producidos y recibidos al mismo tiempo desde diferentes lugares del suceso.

los cuerpos muertos de los invitados a una celebración: “mediante el recuerdo de los *lugares* que habían ocupado los invitados le fue posible identificar los cadáveres, [así, Cicerón] consideró que una disposición ordenada de lugares es esencial para tener una buena memoria.”¹³³

Si bien, de este mito se ha elaborado un vasto campo de interpretaciones, podemos sólo aludir algunas relaciones sustanciales entre espacio, tiempo y acción. Es de resaltar que después del trágico evento, Simónides de Ceos haya identificado a las personas no desde sus condiciones físicas, cosa que era imposible por el estado en que se encontraban los cuerpos después del evento, sino según el lugar que estos habían ocupado en vida. De esta manera se resalta la importancia de la distribución de cada individuo en un espacio colectivo, en tanto éste era participante de la construcción social de la persona. Estas relaciones entre lugares e imágenes (*loci, imagines*) las propone Cicerón como parte del ejercicio de una memoria, “una de las cinco partes en que los retóricos dividían su disciplina”, instrumento aplicado a la educación y relacionado estrechamente con la filosofía,¹³⁴ punto que será abordado más adelante.

Por lo pronto se pueden señalar dos manifestaciones de la memoria en el ser humano. Por un lado, aquella utilitaria, que se encuentra al servicio de la funcionalidad en lo regular de nuestra vida cotidiana; a decir de Henri Bergson: “‘Hábito más que memoria, representa nuestra experiencia pasada, pero no evoca la imagen’”,¹³⁵ por ejemplo, la memoria corporal,

¹³³ Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación* (Madrid: Taurus, 1982), 107.

¹³⁴ Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 107.

¹³⁵ Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 30.

gracias a la cual no pensamos o requerimos acudir a imágenes para caminar o conducir un auto, actividades que hemos aprendido y fijado después de cierto tiempo. Por otro lado se encuentra aquella memoria que se activa bajo ciertos estímulos de manera voluntaria o involuntaria, “la auténtica memoria”,¹³⁶ aquella que contiene imágenes como archivos experienciales surgidos en determinadas circunstancias; como en el caso de reacciones traumáticas ante determinados estímulos, o en la lectura textual y de imágenes gráficas que en el proceso de su configuración desde las cuales ejercemos una relación con otros referentes.

Con estas dos condiciones se puede decir que la memoria y sus imágenes tienen en nosotros una vida propia. Como afirma Belting, el cuerpo humano no sólo es un contenedor de imágenes, sino también un productor de éstas, en tanto deconstruye el sentido de sujetos, lugares y acontecimientos, replanteando el valor de las experiencias que en y con ellos suceden; lo que le permite al sujeto –bajo esta base de interrelaciones químicas, biológicas y sociales– identificarse en sí y con el otro, comunicarse y encontrar un lugar en el mundo.

Así también sucede con los cuerpos objetuales o humanos en deliberada representación escénica o social. En estos ámbitos una primera lectura de los elementos tangibles e intangibles –arquitectura, objetos, luz, etc. – es elaborada a partir de la interpretación de sus posibles significados, lo cual es posible gracias sus funciones en la vida cotidiana. Esta primera interpretación es relacionada con la información ofrecida y puesta en diálogo con las imágenes mentales de la memoria, replanteando así lo configurado en primera instancia. De

¹³⁶ Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 30.

estas interrelaciones donde la materia es un medio detonador para el reconocimiento de imágenes internas, es que se proponen el escenario, el espacio escenográfico, el vestuario y los objetos simbólicos como espejos de un sujeto en determinada circunstancia; una metáfora del fenómeno que opera por los significados depositados en la cosa, refractados, devenidos en otra gracias a una asociación empática, de identificación y asimilación, lo que permite su apropiación vivencial.

Esta detonación identificatoria que el performer-operator genera, requiere de la disposición –en sí mismo y en el “espectador”– para acudir a sus imágenes referenciales, de traer al presente la marea de la memoria para ocupar un vacío que “aspira ser colmado”,¹³⁷ que demanda la información significativa, utilitaria y emocional, para dotar de contenidos su experiencia en el “presente” de su situación. A partir de estos procesos, la recepción sensorial tomada en un primer momento se vuelve para el emisor y el espectador memorioso una posibilidad de construir nuevas realidades, dando un giro de lo práctico a lo escénico, construyendo la potencia discursiva del espacio escénico, tiempo en el que las formas y los materiales adquieren otros significados en conjunción con el resto de los componentes en escena.¹³⁸ Así, por ejemplo, en un edificio teatral, cuando se abre el telón y en el escenario está una silla, se *observa* eso, una silla, gracias al lugar que su tipología formal tiene en la vida regular. Hasta ese momento su “significado escénico” no ha sido del todo detonado. Este sucede cuando las acciones del representante y su correlación con otros elementos

¹³⁷ Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 37.

¹³⁸ En una atractiva relación con lo fundamentado por Fischer-Lichte (véase el Capítulo II), Octavio Paz señala: “La operación transmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones.” Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 2003), 21.

despliegan sus funciones y sentidos, deviniendo entonces otra cosa, una barca o una montaña, por ejemplo.¹³⁹ A partir de ello, desde el “espectador”, la experiencia que de primera instancia obtiene de un estímulo a partir de su cuerpo, se vuelve un punto de partida para después cambiar sus referentes, otorgándole el sentido que los personajes y la anécdota de la obra ofrecen.

Como en el mito alusivo a Mnemosine, en una relación con el sobreviviente Simónides (preciso memorioso para el reconocimiento de lo sucedido), “actuantes” y “espectadores”, cada uno desde su lugar en el acontecimiento, establecen las relaciones entre los cuerpos y situaciones a través de sus conexiones significantes con los lugares y el valor que estos tienen en el contexto del evento,¹⁴⁰ a partir de lo cual experimentan el sentido de su presencia allí. Esto que pareciera una función práctica de la memoria, no podría suceder sin las reacciones sensoriales manifiestas en el cuerpo. Aquellas que de primer momento no llegan a una completa elaboración conceptual, que no es posible nombrar del todo.

¹³⁹ En ciertos casos, cuando vemos la fotografía de un momento teatral o dancístico, este giro (de lo práctico a lo significativo) puede verse interrumpido. A través del medio registrante es posible obtener una primera lectura sobre la materialidad y usos prácticos en lo cotidiano de los cuerpos inscritos en ese momento de la escena; pero si no se cuenta con la información sobre la anécdota de la obra, las acciones y las convenciones de la época (por sólo nombrar algunos factores), será difícil interpretar cualquiera de los múltiples giros poéticos que aquellos elementos pudieron haber tenido en ese contexto específico, porque en el momento de la escena –y por lo tanto lo que allí puede quedar registrado en una imagen fotográfica– lo que *está* no *es*, como en el ejemplo de la silla. En casos donde la obra es conocida en su tema y anécdota, cuando permanece vigente, superando límites temporales y geográficos –como en el caso de Medea, Macbeth o El Cascanueces– una imagen puede ser suficiente para identificar la escena o incluso la específica situación de los personajes. En estos casos, los referentes de la obra han sido construidos a través del tiempo y bajo distintas convenciones, integrándose al imaginario de distintos grupos a pesar de sus orígenes y pertenencias culturales. Así, podemos identificar los *affiches* de las obras citadas con la sombra de dos niños colgados de un árbol, dos manos bañadas en sangre o un soldado en el primer plano de un ambiente navideño.

¹⁴⁰ Valga decir, también en el contexto de una determinada época. Tanto lugar evocado como el medio para evocarlo se presentan distintos según el momento histórico. Me refiero, por ejemplo, a las distintas configuraciones, usos y significados que hay entre las convenciones del teatro griego, el isabelino y el barroco.

En ese sentido ¿Qué es más poderoso para el mutuo reconocimiento entre escena y receptor que estas sensaciones generadas desde de una imagen? (cualquiera que haya sido su procedencia medial: visual, sonora, táctil u olfativa). Esto es, no un determinado cuerpo o lugar que se vinculan con alguna sensación, sino la sensación misma, aún lograda por otros medios que contengan la misma sustancia evocadora, traída, asida, para sentirla y reflexionarla. Al respecto, dos ejemplos: el fuego, asimilado con calor y peligro, puede manifestarse no precisamente por su presentación como tal, sino por aquello que pueda evocar lo que éste significa, es decir, la poetización que convoca la vivencia de la sensación. En otras manifestaciones, el fuego presente en un evento puede ser medio para elaborar distintos significados según el contexto en que sea dispuesto, sea este religioso, político o amoroso, por sólo nombrar algunas posibilidades.¹⁴¹

Así, la representación, puesta en distintos escenarios significantes, abre las puertas a vías de expresión infinitas según el potencial de sus conjugaciones. Con estas, el espacio escénico se revela como lugar de visiones del mundo según el lugar y el tiempo histórico en que se elabora. En estos procesos, lo imaginario no es equivalente a una noción de lo falso o irreal, sino un devenir de lo que llamamos realidad; una visita a la memoria, que en el mejor de los casos, se relaciona con el acontecimiento, para sentirlo y entenderlo. Con estos mecanismos

¹⁴¹ Al respecto de la transmutación de las cosas, una postura paradigmática sobre los estatutos de poesía y arte los presenta Octavio Paz; a mi parecer, no puestos para una aplicación general, sino como recurso para entender ciertos casos: “En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura. Este elemento distintivo es la poesía. Sólo ella puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio.” Paz, *El arco y la lira*, 20-21. Respecto a la poesía argumenta lo siguiente: “En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos [...] sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en ‘otra cosa’. Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser ‘otra cosa’ quiere decir ser la ‘misma cosa’: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son.” Paz, *El arco y la lira*, 22.

los vivenciantes cuestionan la realidad, y en ese sentido, su percepción del mundo para, a cada vez, redescubrirlo.

La representación y sus configuraciones poéticas nos brindan esa posibilidad, la de la reconstitución de la memoria en tanto su puesta en cuestionamiento, en crisis. Desde el “emisor” es un movimiento hacia la necesidad de presentar la experiencia de sus descubrimientos; desde el espectador-vivenciante, es una posibilidad de reiterar la reconstrucción de su visión del mundo. Ambos, acompañantes mutuos de la realización de otro “estar” durante el tiempo del acontecimiento, fenómeno que puede trascender esos límites temporales por los procesos de la memoria misma. Así ésta, una vez paseante de nuevos espacios, es también preservadora de nuevas experiencias. Esto es posible por los varios momentos compositores de experiencias que un individuo tiene sobre un evento: aquellos que anteceden y funcionan como referentes de formas y contenidos para el *presente*, y sus posteriores tiempos, en los que para “retomarlos” el individuo habrá de recordar. Así, la imagen mental sucede en todos ellos, a diferencia de la materialidad del acontecimiento, sólo tangible en el *presente*. Para su configuración, éste requiere de los tiempos anteriores, y éstos a su vez, de los que le anteceden. Unos conforman a los otros, como en el caso del Nautilus. Es decir, sin las construcciones del pasado, el tiempo que acontece no tendría significados, y sin éstos no podrían evocarse posteriormente sin un ejercicio de recuperación. Así, la memoria “es también un presente [...] que constituye el tiempo material original y primordial, la esencia intemporal del tiempo.”¹⁴² Lo eterno que se concentra y sucede en lo

¹⁴² Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 33-34.

efímero del acontecimiento.¹⁴³ El encuentro en sí de una idea que se quiere expresar con un tema y su personaje, revelándose y construyendo su encuentro con el “receptor”, quien hallará también en sí, el propio aparecer de la idea.

Y aunque las imágenes internas son por ontología individuales,¹⁴⁴ resultado de una serie de operaciones del individuo que las genera a partir de su propia vivencia (“función [...] que no puede explicarse sino viéndose”, como asentara García Panés en su crónica), contienen rasgos que permiten su comunicación e interacción con el otro por medio de sus energías y códigos, lo que explica en parte su potencial como vía para la sociabilización: la interiorización que va de lo personal a lo colectivo a través de los sentidos de un discurso y su cumplimiento en una efectiva configuración medial, lograda en todos los vivenciantes en una especie de acompañamiento construido bajo una serie de acuerdos y convenciones.

Estas ideas sobre lo material, su poetización, las conexiones con la memoria y la elaboración de los espacios vivenciales tienen cabida en el contexto de este estudio. Algunos antecedentes se encuentran en las estrategias mnemotécnicas implementadas en la conversión cultural desde las primeras décadas posteriores a la conquista militar por los españoles en tierras mexicanas. Sus aplicaciones en murales conventuales y demás espacios de representación visual y escénica,¹⁴⁵ cuyos contenidos provenían de manuales, tratados sobre retórica,

¹⁴³ Alain Badiou, *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 122.

¹⁴⁴ Belting, *Antropología de la imagen*, 9.

¹⁴⁵ “las capillas abiertas, sino también las porterías y los atrios, funcionaban como espacios específicos para la acción predicadora, a la vez que estos se usaban para prácticas procesionales y escenificaciones teatrales. Dentro de estos *loci*, que las más de las veces eran las capillas abiertas, los frailes desplegaban sus largos lienzos llenos de *imagenes* y diagramas simbólicos a los naturales, y procedían a predicar mediante ejercicios mnemotécnicos que incluían el desarrollo de la parte actoral del predicador.” Linda Báez, *Mnemosine novohispánica*, 305. “Al

emblemática, así como de obras dramáticas, fueron medios efectivos para la educación vía la divulgación de la teología católica.¹⁴⁶

Al respecto, Linda Báez refiere los principios que fray Diego de Valadés asentó en su *Rethórica christiana*, obra fundamental publicada por primera vez en 1579. Se trata de una serie de complejos procedimientos para la difusión de la doctrina cristiana, entre los cuales interesan a este estudio las funciones de la “memoria artificial”, organizada por el mismo Valadés por medio de cuadros sinópticos, cuyos contenidos serían llevados a “la elaboración de imágenes que se colocaban en determinados lugares [con los cuales] se podía retener en la memoria lo que en ellos se depositaba.”¹⁴⁷

Esta distribución estratégica de contenidos en lugares de todo tipo de escalas¹⁴⁸ sería de gran eficacia, entre muchas razones, por la ocupación física y la proyección visual participantes

respecto, notables ejemplos se encuentran en Acolman y Tlaxcala. Un ejemplo sobresaliente de la pintura mural al servicio del discurso colonial en coincidencia con formas teatrales se dio en el convento agustino de San Nicolás Actopan. En su capilla abierta las ‘paredes adornadas con escenas infernales hacen eco’ (Schuessler 2009, 111) de la pieza *El juicio final*, primera pieza dramática conocida en la Nueva España y atribuida al franciscano Andrés de Olmos. En ella aparece como elemento común de las dos obras (la pictórica y la dramática) el motivo de una indígena llamada Lucía portando un collar en forma de serpiente, explicada por José Rojas Garcidueñas como personaje que ‘desprecia el matrimonio y prefiere llevar una vida libre’ (Rojas 1973, 39).” en Luis Conde, *Espacio escénico y poder: Fiestas novohispanas: siglos XVI y XVII* (México, Libros de Godot, 2014).

¹⁴⁶ Tema abordado por Linda Báez en *Mnemosine novohispánica*; por Michael Shuessler, “Iconografía y evangelización: Observaciones sobre la pintura mural en la Nueva España,” en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, ed. (México, UNAM, 2004), 255-276; y Óscar Armando García Gutiérrez, “Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación (Capilla baja del Convento de Ntra. Sra. de la Asunción de Tlaxcala)” (tesis de Doctorado en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002).

¹⁴⁷ Báez, *Mnemosine novohispánica*, 127.

¹⁴⁸ “los lugares se podían clasificar de acuerdo con su tamaño, de ahí que el misionero franciscano formulase tres grupos: *loca máxima*, *loca maiora* y *loca magna*. Al primer grupo pertenecían las ciudades, los pueblos, los conventos, los cenobios y las iglesias. En el segundo se ordenaban los cuartos, las chimeneas y el suelo, y el tercero agrupaba las paredes, las ventanas, las columnas y los altares.” Báez, *Mnemosine novohispánica*, 128.

de la voluntariosa u obligada reunión de una gran cantidad de personas, así como también por ser coincidente con la utilización de las pinturas murales de los pueblos nativos para inscribir situaciones trascendentes de su vida sociopolítica y espiritual. Estas manifestaciones asentarían las bases para la transmisión y reiteración de los códigos religiosos que habrían de tejerse con las técnicas y lo que quedaba de la cosmogonía de los naturales de la región, así como con la organización sociopolítica impuesta desde la Corona, para así establecer con el paso del tiempo los sedimentos y estructuras culturales de la sociedad novohispana.

Después de las prohibiciones del Tercer Concilio Mexicano en 1585, el lugar para estas inscripciones se daría fuera de los conventos, conviviendo con lo profano en las calles y plazas durante todo tipo de celebraciones civiles y religiosas –entre las que destacan la de Corpus Christi, San Hipólito y la que contextualiza este estudio–, encontrándose con la gran cantidad de recursos espectaculares provenientes de la Edad Media: tablados, arcos florales y triunfales, encamizadas, corridas de toros, “pirámides de la gula”, telas colgando de las ventanas de las casas, fuegos artificiales, altares, puentes colgantes, carros triunfales, cabezones y tarascas, entre muchos otros.

Breves conclusiones

Las transfiguraciones entre lo textual y la arquitectura conventual, los grabados, las pinturas y las acciones escénicas, aplicados desde los años inmediatos a la fundación de la Nueva España, fueron vías de accionar contenidos, de proyectarlos para la educación ideológica y religiosa de las culturas originarias del actual territorio mexicano. A partir de la efectividad de estas estrategias es posible entender el posterior asentamiento y funcionalidad de la

emblemática en los arcos triunfales, su posesión en el paso que el virrey hacía a través de ellos, así como la ocupación de lugares durante las marchas y sus tránsitos de un sitio a otro. En todos estos casos, los procesos de la imaginación sucedían en el vaivén de la experiencia pendular, viajante entre los referentes del pasado y los medios del presente del evento, fundiéndose en los apareceres de la imagen mental.

Estos fenómenos, por un lado, se manifiestan como una apuesta a uno de los rasgos esenciales del ser humano, el que apela a la constante búsqueda de sentido y deconstrucción de sus experiencias por medio de las imágenes de su memoria, y en ese sentido, a una vía para la comprensión de su existencia. Por otro, en el contexto de este estudio, se presentan como una poderosa vía de reafirmación de realidades que brindan certezas sobre una visión del mundo, la cual no se queda allí, se trasciende, buscando la conquista del cuerpo y la voluntad del otro.

V. CONCLUSIONES GENERALES

Lo pictórico y lo escrito: imagen-documento a través del tiempo

A excepción de los biombos y pinturas de bastidor que aquí se presentan completas, las Galerías de imágenes expuestas al final de este estudio han sido conformadas por fragmentos extraídos de distintas obras, cada una con sus motivos originales y distintas cualidades técnicas. Esto, de principio, ha implicado cambios en sus categorías, en el sentido que han dejado de ser parte de una obra para volverse un momento del evento (el de este escrito), el aspecto de una secuencia de acciones gráficas. Cuidando de sus energías mediante el intento de su puesta en circunstancia, perdieron momentáneamente su contexto original para formar parte de otro.

Estas imágenes viajeras han transitado por cambios en su configuración original (tamaños, colores y texturas), trasmutando en otros medios: la gráfica que inscribió la escritura a través de la tinta en distintos papeles producidos con materias orgánicas, la imagen pictórica aplicada con pigmentos y aceites sobre telas, devienen en imágenes fotográficas digitales plasmadas en otros soportes, distintos papeles, de otras texturas y calibres. No obstante sus variaciones mediales, éstas resultan útiles ya que contienen formas evocadoras de personas, objetos, edificios o entornos naturales, todos ellos en acciones componentes de situaciones que pueden ser potencialmente identificables cuando se alimentan de lo referido en las imágenes textuales.

A pesar de las distintas convenciones “narrativas” de estas pinturas, es posible identificar las cualidades de dichas acciones en tanto su humanidad nos resuena, trascendiendo tiempos

históricos y lugares geográficos. Al respecto resulta interesante e inspiradora la formulación escuchada de Serge Ouaknine, (actor y diseñador en algunas propuestas escénicas de Jerzy Grotowsky), sobre la *e-motion* y su interpretación como “energía en movimiento”, expresión alusiva a las corrientes energéticas que corren por los cuerpos humanos, motor del movimiento corporal en el tiempo-espacio del acontecimiento. Esta formulación se toma aquí también para entender la energía que se inscribe en la medialidad de aquello registrante, en tanto suceso mismo, postura que se vincula con el vocablo *Nachleben*,¹⁴⁹ cercano al español como “pervivencia de la memoria”, ampliamente desarrollado por Aby Warburg en sus estudios sobre las trascendencias y constancias discursivas de las imágenes. También, con las palabras de Ignacio Gómez de Liaño –valga señalar, a su vez coincidente con la manera en que Eugenio Barba lo entiende en su frase puesta como epígrafe en el capítulo IV de este estudio– al hablar sobre los procesos de la memoria y la imaginación: “Cada cosa que el hombre vive es esa cosa, y al mismo tiempo, otras cosas que le acontecieron antes, pero que subsisten a despecho del tiempo transcurrido, como ecos y reminiscencias que crean en torno a la cosa actual una especie de aura simbólica.”¹⁵⁰

En la fiesta se performa, se busca emitir sensaciones y conceptos con el propio cuerpo frente a otro, como en la escena; esto implica una energía motora, inspiradora, que hace realizar aquello que se quiere decir. Con el mismo funcionamiento, aquel que inscribe su idea en una imagen escrita o pictórica performa su emoción, transfiriéndola en las figuras que realiza, que “construye” como formas sensoriales. Así, la imagen transmite en sus medios la energía inscrita ahí, no para representarla, sino presentándola. En el contexto de este trabajo, los

149

¹⁵⁰ Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 35.

materiales plásticos devienen transmisores de la carne y la sangre del evento original. Medios emocionales e intelectuales de lo sucedido.

Sobre esto, las imágenes en tanto manifestaciones expresivas, son tomadas y puestas en las Galerías a manera de componentes de secuencias gráficas de acciones, intentando con ello recuperar cualidades sustanciales de sus eventos originales para así relacionarlo con el contexto de este estudio: operaciones corporales, vestuarios y situaciones, en el caso de las figuras humanas; sitios, características morfológicas y ambientes, en el caso de la ciudad y sus elementos arquitectónicos. Para ello, se ha buscado que cada imagen puesta “en escena”, corresponda lo más cercanamente posible en tiempo y espacio a las descripciones textuales de la celebración que nos avoca. La mayoría suceden en la Plaza Mayor de la capital novohispana y provienen de obras del siglo XVII.

En el Índice de Galerías se indica la pertenencia de cada imagen respecto a su obra original, así como el medio por el cual fue *traído* a este contexto. En ciertos casos, los menos, por la calidad de su resolución digital, se trata de imágenes tomadas de la internet; en otras, de fotografías de obras tomadas de libros y pertenecientes a colecciones particulares de difícil acceso; también, de fotografías hechas por mí en el Museo Franz Mayer y en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, en la Ciudad de México; así como en el Museo de América, en Madrid, España. Con el objetivo de relacionar temporalmente los lugares y edificios por donde transitaron el virrey y su comitiva, se han agregado fotografías de sus correspondientes en la actualidad, tomadas por mí en meses recientes.

Estos acercamientos de la imagen en relación a lugares y acciones me llevan a asumir las Galerías como un ensayo visual paralelo al ensayo escrito. Un ejercicio de aproximaciones formales y de contenidos expresivos que considero tiene un amplio potencial para configurarse en muchas más posibilidades técnicas y creativas. Ensayos que en su medialidad pueden estructurar y en cierto modo argumentar lo puesto también en escritura. Una manera de asentar procesos de investigación.

Algunas otras relaciones entre las imágenes textuales y las imágenes pictóricas se encuentran en las guías que las primeras significan respecto a las alteraciones manifiestas en las segundas. Es el caso de edificios “inventados” en los paisajes urbanos, como en el caso de la imagen “La catedral de México en el siglo XVII”, tomada de *La ciudad de México en el siglo XVII*, de Francisco de la Maza, alusiva a una celebración del mismo siglo, con sus cúpulas añadidas detrás de la Catedral. También, en los techos “propuestos” por Juan Gómez de Trasmonte. Estos casos y muchos otros casos hallados en las imágenes-documento aquí expuestas son materia para otro tipo de estudios dedicados a la configuración ideal o imaginaria de una ciudad por sus pintores y escritores.

De esta manera, la imagen registrante (pictórica o escrita), la imagen-documento, se presenta como una herramienta para la rehabilitación de una serie de acontecimientos, un medio de acercamiento a los elementos constituyentes del hecho escénico. Posibilidad entre muchas de actualizar el aliento de aquello sucedido, de recuperar algo de sus energías expresivas y de sus posibles vivencias. En ese sentido, una vía para acercarnos a la lectura de algunas concepciones del mundo en tiempos y espacios pretéritos; en el caso de este escrito, referentes al ser novohispano, a sus concepciones y proyecciones ideológicas y espirituales.

También, un facilitador para entender qué de ello nos habla acerca de las celebraciones, de los referentes aplicados en las expresiones de convivencia social, de los rasgos de pertenencia e identidad en la actualidad.¹⁵¹

Con estas búsquedas y conexiones de las imágenes visuales y mentales asumo al historiador como un ser anacrónico, dúctil al tiempo y sus indeterminaciones, que no vive en el pasado en tanto su objeto de estudio vibra en el presente efímero; tiempos que aprehende para conjugarlos en lo más inmediato a cada encuentro con la obra o el acontecimiento.

Estudiar las configuraciones festivas y escénicas llegadas hasta ahora por medio de sus huellas, sus cargas en el suceso, permite acudir a estas dislocaciones de estados regulares colocadas en un lugar del mundo, el acontecimiento o el objeto estético; vibraciones legadas por otros seres humanos, contenedores de fuerzas expresivas de otras ideas y cuerpos. En los movimientos que vinculan a los interactuantes a través de memorias e imaginaciones, los vivenciantes (aquellos participantes del evento, pero también los rehabilitadores posteriores) se sobreviven, sublimando sus pasos, sus búsquedas y procesos de transformación, acompañándose unos a otros, y a sí mismos.

¹⁵¹ En contextos temporales más recientes, la imagen-documento se presenta en bocetos, dibujos, fotografías, videos y grabaciones sonoras en soportes digitales; en partituras a través de las cuales se puede acceder a un acercamiento de la música escuchada en el momento del evento, en la evidencia del texto dramático, en el documento impreso de la crónica, la noticia o la demanda legal, registros que pueden arrojar datos tan divergentes sobre los procesos de producción, la forma de vida de los hacedores, la recepción de los públicos o la injerencia de elementos intangibles como los olores o la iluminación. Todos ellos, manifestaciones referenciales de cuerpos en lo cotidiano y lo escénico.

Después del acompañamiento lector por este trabajo y sus propuestas sobre los sedimentos y proyecciones de los espacios escénico-festivos, queda atender otros flujos a través de los tiempos. Me refiero a las tradiciones permeadas por la referencialidad de un inconsciente colectivo alimentando las capas que se desplazan, regeneran y convierten históricamente.

Las formas de convivencia con las cuales nos relacionamos se han alimentado de las maneras que aquellos habitantes de estos límites geográficos establecieron entre sí como figuras de poder. Me refiero a relaciones co-dependientes y contradictoriamente distanciadas entre los ciudadanos y los titulares de las instituciones sociales, políticas y religiosas. De la hasta ahora débil conexión de las mayorías con el ejercicio de la práctica política, y al mismo tiempo, de los sólidos puentes realizados a partir de las configuraciones estéticas, sin duda otra manera de ejercer el poder, que en las fiestas referidas (así como sus herencias en la actualidad) entiendo como una manera de legar el control de las decisiones y responsabilidades al otro, dificultando las propias condiciones de vida.

De ello entiendo la importancia de lo estético, y en particular de sus formas escénicas, en tanto importantes medios para la configuración y proyección de formas de convivencia, así como su uso en las dinámicas de control ideológico y goce humano. En la medida que, lo que se vive en una presentación escénica o performativa es una (re)formulación de la vida, existe la posibilidad de que ésta funcione como un medio de enajenación, de reforzamiento de ideas y condiciones de subsistencia, como en el caso de las expresiones novohispanas; o, en otros casos, como oportunidad para expandir horizontes críticos sobre las propias circunstancias, que no presenten como única y verdadera una visión del mundo, sino que la pongan en crisis, que no busquen solidificar posiciones, sino cuestionarlas. A mi parecer las grandes tragedias

o comedias son eso, puestas en crisis, influjos vibratorios y evocatorios que nos recuerdan reformular las nociones tenidas por verdad.

De cualquier manera, vale resaltar las potencias de lo escénico y lo festivo como detonadores corpóreos de imágenes y espacios mentales, fenómenos que implican uno de los rasgos esenciales del ser humano, a los que apela para la búsqueda y rehabilitación del significado de sus experiencias por medio de las reconstrucciones de la memoria, y en ese sentido, a una vía para la comprensión de su existencia.

ANEXO TEXTUAL ¹⁵²

En el tablero 1 se encontraba “Venus, con sus palomas como augurio de paz y concordia. A su lado, Felipe IV, ‘con las insignias de Apolo, dando el caduceo al Marqués de Villena, el cual, con insignias de Mercurio, lo recibe en retorno de las insignias que le ofrece...’ Felipe IV, además, señalaba a la Ciudad de México que se divisaba en un ‘país’ o paisaje, indicando que lo enviaba como ‘caduceador’ o embajador de paz. Y hete aquí, por la teoría antes expuesta, que Felipe IV era un dios [...] Estaban también las Tres Gracias, que traía el virrey como ‘Duque’ [...]”. En el segundo emblema estaba “*Saturno* como *Mercurio* y la diosa de la *Concordia*. Del pecho de ésta nacía una vid y en cada racimo había un óvalo con el nombre de los ascendientes del virrey que, para delicia de los genealogistas, transcribe el libro.” En el tercero se presentaba a “Marte, con un ‘serafín’, porque la madre del virrey se llamaba Serafina y estos ángeles eran ígneos, como Marte, que, ‘según Homero era *vis ignea*’. El complemento eran cetros y coronas, la alusión a tantos reyes y emperadores por quien por vínculos de sangre está unido [el virrey]”. En el cuarto tablero se veía a “América en forma de *Diana* y *Mercurio* ofreciéndole un rico vestido’. Y su mote: ‘Del rico adorno que ordena Jove a Diana inconstante, sólo México hace estrena, que en su luna, hoy Villena, no puede caber menguante’”. La quinta “pintura recordaba a Mercurio adormeciendo a Argos, el de los cien ojos, que era, según el autor, ‘símbolo de la máquina del mundo, y más especial, en su sueño del occidental’. América como sueño [...] todo esto para indicarnos que en ambos dioses, pero sobre todo en Mercurio,

¹⁵² De la Maza, *La mitología clásica*, 56-59.

su virtud principal era la vigilancia.” En el sexto tablero se encontraba Febo. ““Vese [...] el carro del sol, tirado por sus cuatro fogosos caballos, guiado en su triunfo de nuestro príncipe en forma de Mercurio [...]”” En el séptimo emblema, se veía a Júpiter “enviando a Mercurio como embajador que, en realidad sólo hacía embajadas ‘para cosas alegres y mensajes prósperos’”. Finalmente, en la octava pintura “cupó a Mercurio como director de los caminantes y pintósele como en estatua, en una base cuadrada, a los pies algunas piedras, en una mano el caduceo y con la otra señalando el camino.””

ÍNDICES DE IMÁGENES

GALERÍA DE ENTRADA DE VIRREYES

1. El Marqués de Villena

Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 43.

2. Retrato de Diego López Pacheco de Cabrera y Bobadilla

Tomado de: Enrique Cárdenas de la Peña, *Gobernantes de México*, pp. 38-39.

3. Marqués de Villena

En: <http://www.fotosimagenes.org/ducado-de-escalona>

4. Ermita de Santa Ana

Aspecto de:

Juan Gómez de Trasmonte

“Plano de la Ciudad de México”. 1628/1629.

Cromolitografía

Museo de la Ciudad de México

Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, 54.

5. Ermita de Santa Ana

Aspecto de:

Anónimo

“Vista de la Ciudad de México.” Finales del siglo XVII.

Óleo sobre tela

Col. Museo Franz Mayer

Fotografía digital.

6. Parroquia de Santa Catarina

Aspecto de:

Anónimo

“Vista de la Ciudad de México.” Finales del siglo XVII

Óleo sobre tela

Col. Museo Franz Mayer.

7. Parroquia de Santa Catarina.

Aspecto de:

Diego Correa (atribuido)

Biombo “Vista de la Ciudad de México o de los condes de Moctezuma”, ca. 1692

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, INAH/CNCA.

8. Parroquia de Santa Catarina

Fotografía digital de vista actual.

9. Casas entre la Plaza de Santa Catarina y la Plaza de Santo Domingo.

Aspecto de:
Anónimo
Óleo sobre tela
“Vista de la Ciudad de México.” Finales del siglo XVII.
Col. Museo Franz Mayer.

10. Convento, calle y plaza de Santo Domingo.
Aspecto de:
Juan Gómez de Trasmonte
“Plano de la Ciudad de México.” 1628/1629.
Cromolitografía
Museo de la Ciudad de México
Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, 52.

11. Convento, calle y plaza de Santo Domingo.
Aspecto de:
Anónimo
“Vista de la Ciudad de México.” Finales del siglo XVII.
Óleo sobre tela
Col. Museo Franz Mayer
Fotografía digital.

12. Plaza de Santo Domingo
Fotografía digital de vista actual.

13. Calle de Santo Domingo (de sur a norte)
Fotografía digital de vista actual.

14. Arco del virrey Marqués de Villena
Interpretación reconstructiva
Tomada de: José Miguel Morales Folguera
Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España, 114.

15. Plaza del Marqués y Catedral.
Aspecto de:
Juan Gómez de Trasmonte
“Plano de la Ciudad de México.” 1628/1629.
Cromolitografía
Museo de la Ciudad de México
Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 56.

16. Plaza del Empedradillo y Catedral
Fotografía digital con vista actual.

17. Volcanes

Aspecto de:

Cristóbal de Villalpando

“Vista de la plaza Mayor de México.” 1695.

Óleo sobre tela

Col. James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath, Inglaterra.

Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 70

18. Palacio de los virreyes

Siglos XVI y XVII

En: Manuel Ribera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. II.

GALERÍA DE ARCOS TRIUNFALES

1. “Arco triunfal de recepción del virrey de las Amarillas.” Siglo XVIII.

Anónimo.

Óleo sobre tela

Col. Particular

Fotografía digital tomada de: *Historia de la vida cotidiana en México: II. La ciudad barroca*, lámina 17.

2. “Entrada del arzobispo virrey Morcillo en Potosí.” 1716.

Melchor Pérez de Olguín.

Óleo sobre lienzo. Escuela Andina. Bolivia.

Col. Museo de América

Fotografía digital

3. Arco del virrey Marqués de Villena

Interpretación reconstructiva

Tomada de: José Miguel Morales Folguera

Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España, 114.

4. Entrada del Ejército Trigarante en 1821

Imagen tomada de la red

5. Entrada de Francisco I. Madero, 1913

Imagen tomada de la red

6. Arco en la Plaza de la Constitución

Imagen tomada de la red

7. Arco en Atlixco, Puebla

Fotografía digital

GALERÍA DE GESTUALIDADES

1. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

2. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

3. Biombo “Alegoría de la Nueva España”

Óleo sobre tela

Col. Banco Nacional de México, S.A.

Imagen tomada de: *Historia de la vida cotidiana en México: II. La ciudad barroca*, coord. Antonio Rubial, (México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005), 512.

4. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

5. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

6. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

7. “Visita de un virrey a la catedral de México.” (Aspecto) 1720.

Anónimo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

8. Detalle: brazos cruzados sobre el pecho, gesto de recogimiento y aceptación de Dios

Imagen tomada de: Báez, Linda, *Mnemosine novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: UNAM-IIE, 2005), 271.

BIBLIOGRAFÍA

- Águeda Mendez, María, ed., 2009. *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México-Centro de estudios lingüísticos y literarios.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Textralidad: Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Badiou, Alain. *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: UNAM-IIE, 2005.
- . *El atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes*. 2 vols. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- Barba, Eugenio. *La esencia del teatro*. Trad. Ana Woolf. México: Paso de gato, 2012.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Kats Editores, 2007.
- Benitez, Fernando. *Historia de la ciudad de México*. México: Salvat, 1984.
- Bérchez, Joaquín. *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México: Grupo Azabache, 1992.
- Breyer, Gastón. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2008.
- Buci-Gluksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- Cañeque, Alejandro. 2007. Espejo de virreyes: el arco triunfal del siglo XVII como manual efímero del buen gobernante. En José Pascual Buxó 2007, 199-218.
- Cárdenas de la Peña, Enrique. *Gobernantes de México*. México: San Ángel Ediciones, 1977.
- Conde, Luis. *Espacio escénico y poder: Fiestas novohispanas. Siglos XVI y XVII*. México: Libros de Godot, 2014.
- De la Maza, Francisco. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: IIE, UNAM, 1968.
- . *La ciudad de México en el siglo XVII*. México: FCE-SEP, 1985.
- Derrida, Jacques. "Las artes del espacio." En *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro, 1999.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- Espasa-Calpe, Tomo XXXI: 1186. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1988.

- Farré Vidal, Judith. 2006. Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey. En José Pascual Buxó 2006, 225-236.
- . 2007a. ed., *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- . 2007b. Los festejos por el nacimiento de Carlos II en la Nueva España (1622): una máscara jocosa de Antequera (2). En José Pascual Buxó 2007, 299-311.
- Fischer-Lichte Erika. *Semiótica del teatro*. Trad. Elisa Briega Villarrubia. España: Arco-Libros S.L. 1999.
- . 2010. El teatro y el proceso de civilización: un acercamiento a la historia de la actuación”, En Thomas Postlewait y Bruce A. McConachie 2010, 37-56.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009.
- García Gual, Carlos. *Mitos, ritos y viajes*. Madrid: Santillana-Taurus, 1996.
- García Gutiérrez, Óscar Armando. 2002. Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación (Capilla baja del Convento de Ntra. Sra. de la Asunción de Tlaxcala), Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- García Panés, Diego. *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid: CEHOPU, 1994.
- Giovine, María Andrea. “Ecfrasis y poesía visual: dos acercamiento a la iconotextualidad.” En eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, 69-76. México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2011.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *El idioma de la imaginación*. Madrid: Taurus, 1982.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 2009. Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad. En María Águeda Méndez 2009, 23-39.
- González Obregón, Luis. *Las calles de México*. México: Alianza Editorial, 1991.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje del virrey marques de Villena*. México: UNAM, 1947.
- Hernández Reyes, Dalia. 2007a. Comedias a los divino: el teatro en las celebraciones religiosas novohispanas en tiempos de Carlos II. En Judith Farré Vidal 2007, 147-169.
- . 2007b. El teatro de la Compañía de Jesús en las festividades religiosas de la Nueva España (1600-1630). En José Pascual Buxó 2007, 313-330.
- Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl*, vol. I, 2ª edición. México: UNAM, 2004.
- Kartun, Mauricio. *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador*. México: Paso de gato, 2012.

- Lamadrid, Luis Armando. "El pie desnudo. La censura del espectáculo: los lenguajes no verbales." En dir. Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos*, 211-235. México: Escenología-CITRU/INBA, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto. "Las catedrales." En *El arte mexicano*, vol. I, Arte Colonial II, 760-785. México: Salvat Mexicana Editores-SEP-Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1982.
- Massip, Francesc. *La monarquía en escena*. Comunidad de Madrid: Consejería de las Artes, 2003.
- McConachie, Bruce A. "El concepto de hegemonía cultural en la historia del teatro. En ed. Thomas Postlewait y Bruce A. McConachie, 57-82. México: CITRU-INBA, 2010.
- Merino, Esther. *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo: El arte efímero y los orígenes de la escenografía*. España: Universidad de Alcalá, 2005.
- Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. España: Junta de Andalucía, 1991.
- Osorio, Ignacio. "El género emblemático de nueva España." En *Consquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, 173-188. México: UNAM, 1989.
- Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. México: UNAM, s/f.
- ed., 2006. *Permanencia y destino en la literatura novohispana*. México: UNAM.
- ed., 2007. *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México: UNAM.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003.
- Ramos Smith, Maya. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: CONACULTA-INBA-CITRU-Paso de gato-Comisión de cultura de la Cámara de Diputados, 2011.
- (dir) *Censura y teatro novohispano (1539-1822) Ensayos y antología de documentos*. México: Escenología-CITRU-INBA, 1998.
- Recchia Signoreli, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México: Siglos XVI-XVIII*. México: INBA-CITRU, 1993.
- Ribera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*. Vol. I. México: Editorial del Valle de México, 1974.
- Ribera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*. Vol. 2. México: Editorial del Valle de México, 1974.
- Rivera, Octavio. 2007. Representaciones teatrales en la antigua catedral de la Ciudad de México en el siglo XVI. En José Pascual Buxó 2007, 183-197.

- . 2009. Espacios de representación para teatro y espectáculos criollos, en María Águeda Méndez 2009, 89-104.
- R. Roach, Joseph. “El cuerpo del poder: La inscripción de la moralidad como estilo.” En trad. Dolores Ponce, eds. Thomas Postlewait y Bruce McConachie, *La interpretación del pasado teatral: Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, 129-151. México: CITRU, 2010.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. 2007. Del Barroco a la posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo. En José Pascual Buxó 2007, 481-505.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Texto y fiesta en la literatura novohispana*. México: UNAM, 1998.
- . 2007. Los arcos triunfales en la época de Carlos II: Una aproximación desde la retórica. En Judith Farré Vidal 2007, 267-285.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del rey: iconografía del poder en la Nueva España*. Pról. Víctor Mínguez. España: Universitat Jaume I, 2003.
- . 2007. Espejo de virreyes: el arco triunfal del siglo XVII como manual efímero del buen gobernante. En José Pascual Buxó 2007, 231-258.
- Rubial, Antonio, coord. *Historia de la vida cotidiana en México: II. La ciudad barroca*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . 2009. Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político. En María Águeda Méndez 2009, 23-39.
- Rubio Mañé, Ignacio. *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España: 1535-1746*. México: UNAM, 1955.
- Seel, Martín. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Kats Editores, 2010.
- Schuessler, Michael. “Iconografía y evangelización: Observaciones sobre la pintura mural en la Nueva España.” En eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, 255-276. México: UNAM, 2004.
- . Teatro misionero y pintura mural en la Nueva España. En José Pascual Buxó 2006, 109-117.
- . *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*. México: UNAM, 2009.
- Terán Bonilla, José Antonio. “La fiesta barroca y la transfiguración efímera de la ciudad novohispana.” En ed. José Pascual Buxó 2007, 411-423.
- Torrijos, Fernando et. al., *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988.

- Turner, Víctor. *Process, performance and pilgrimage. A study in Comparative Symbology*. New Delhi: Ranchi University, 1979.
- Vela, Eusebio. “Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia,” en ed., int. y notas Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde. *Tres comedias de Eusebio Vela*, 85-156. México: UNAM, 1948.
- Velázquez de León, Joaquín. *Arcos de triunfo*. Int. Roberto Moreno. México: UNAM, 1978.
- Villena, Luis Antonio de. *Dados, amor y clérigos: El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*. España: Editorial Renacimiento, 2010.
- Viveros, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana-CONACYT, 2005.
- 2005b. “El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura y la práctica.” En *Historia de la vida cotidiana en México: Tomo II: La ciudad barroca*, coord. gral. Pilar Gonzalbo Aizpuru; coord. vol. Antonio Rubial García, 461-487. México: El Colegio de México-FCE, 2005.
- Reflexión teatral y espectáculo novohispano. En José Pascual Buxó 2007, 401-409.
- Warburg, Aby. 2005. “El vestuario de los intermezzi (1895).” En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 291-329. Madrid: Alianza Editorial.
- 2005b. “El nacimiento de Venus y la primavera de Sandro Boticelli (1893).” En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 73-121. Madrid: Alianza Editorial.
- 2005c. “El arte del retrato (1905).” En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 147-174. Madrid: Alianza Editorial.
- 2005d. “Durero y la antigüedad italiana (1905).” En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 401-407. Madrid: Alianza Editorial.
- Ware, D. y B. Beatty. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura con los términos más comunes empleados en la construcción*. México: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- Yourcenar, Margueritte. *Memorias de Adriano*. España: Anagrama, 2005.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

García Gutiérrez, Oscar Armando, “Histriones novohispanos del siglo XVI: indios, militares, frailes y comediantes,” *Medievalia* 15 (2012): 179-200.

PÁGINAS WEB

Álvarez Sellers, Alicia. *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007. Consultado en junio, 2013.
<http://parnaseo.uv.es/editorial/Parnaseo7/INDEX.htm>.

Chiva Beltrán, Juan. *El ocaso de un ceremonial. Las últimas entradas virreinales de la Nueva España*. Consultado en julio, 2013.
[www.academia.edu/899947/Ocaso de un ceremonial las ultimas entradas virreinales de la Nueva Espana](http://www.academia.edu/899947/Ocaso_de_un_ceremonial_las_ultimas_entradas_virreinales_de_la_Nueva_Espana).

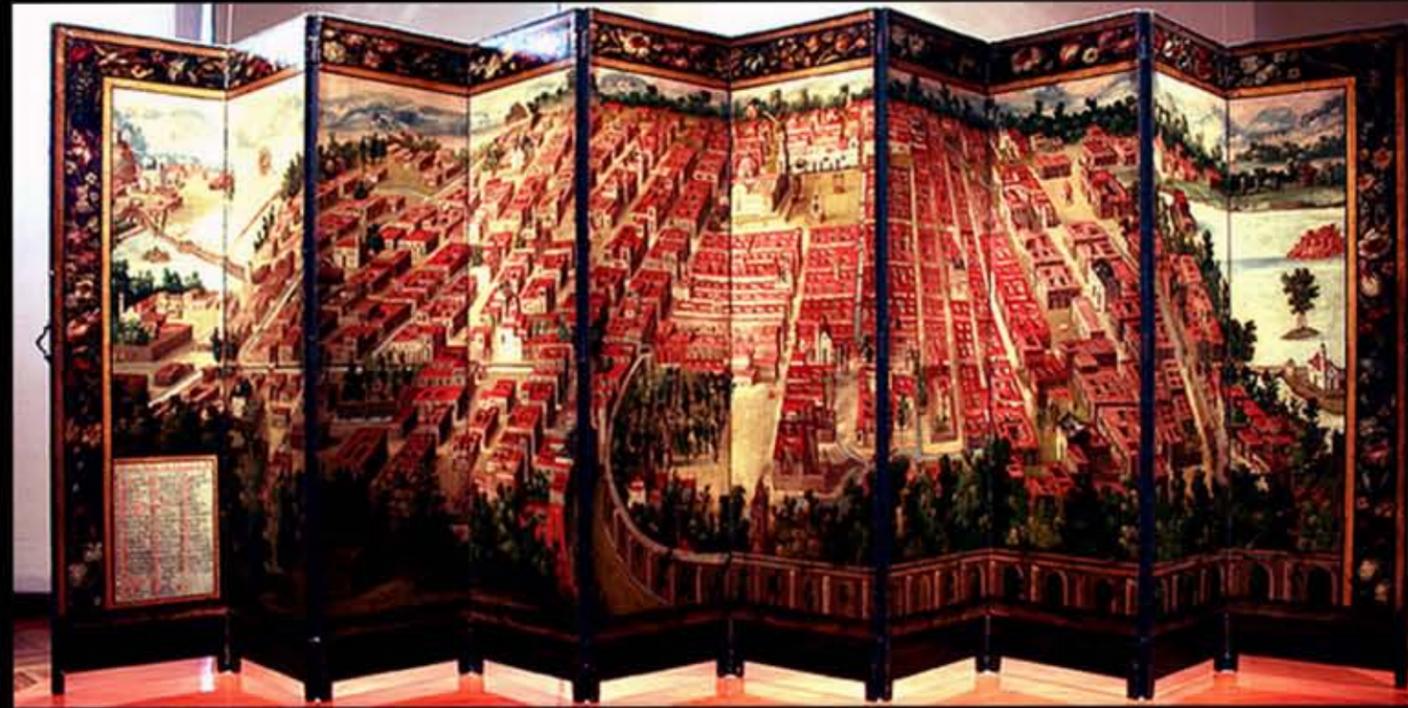
“La Ciencia Teatral en la Actualidad El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura”
en línea: [http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829\(4976\)Fischer-Lichte.pdf](http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829(4976)Fischer-Lichte.pdf)

“Etimología de transitar.” En <http://etimologias.dechile.net/?transitar>

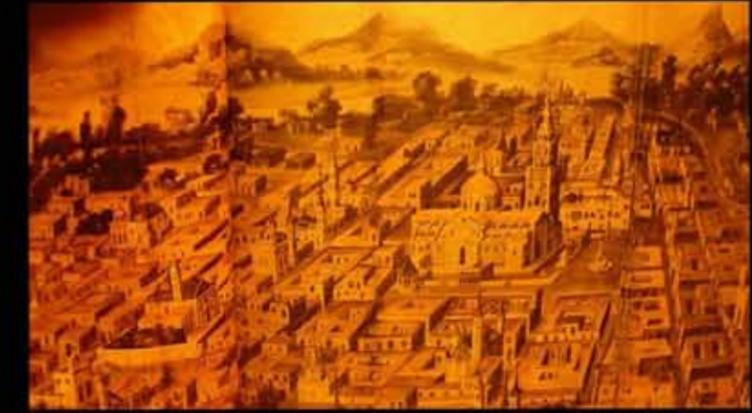
“Etimología de camino.” En <http://etimologias.dechile.net/?camino>



Plano de la Ciudad de México, 1628/1629
Colección: Museo de la Ciudad de México



Vista de la Ciudad de México, Finales del siglo XVII
Colección: Museo Franz Mayer



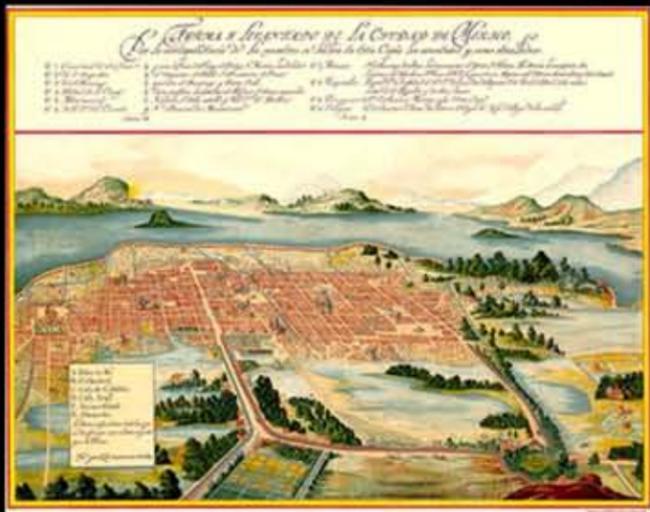
Vista de la Ciudad de México, 1692 (aspecto)
Colección: Museo Nacional de Historia.
Castillo de Chapultepec



Visita de un virrey a la catedral de México. Siglo XVIII
Colección: Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec

GALERÍA DE CARTOGRAFÍAS

1



Plano de la Ciudad de México
Juan Gómez de Trasmonte, 1628
Cromolitografía

Museo de la Ciudad de México

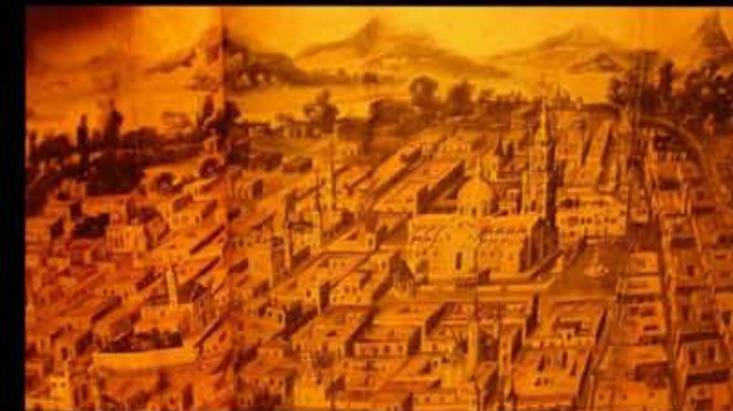
Tomado de: Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, p. 54.

2



Vista de la Ciudad de México
Anónimo, finales del siglo XVII
Óleo sobre tela
Col. Museo Franz Mayer.

3



Biombo Vista de la Ciudad de México
o de los condes de Moctezuma
Diego Correa (atribuido), 1692.
Museo Nacional de Historia, INAH/CNCA.

GALERÍA DE VIRREYES EN PASEO



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

Mayor de México



Visita de un virrey a la catedral de México. Siglo XVIII
Colección: Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec

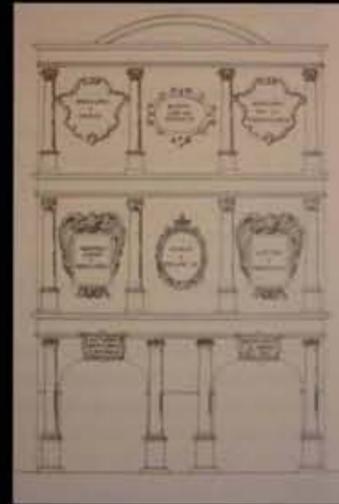
GALERÍA DE ARCOS TRIUNFALES



1. Autor anónimo. "Arco triunfal de recepción del virrey de las Amarillas"
Siglo XVIII. Col. Particular.



2. Melchor Pérez de Olguín. "Entrada del arzobispo virrey Morcillo en Potosí"
1716. Col. Museo de América



3. Arco dedicado al virrey Marqués de Villena en la Ciudad de México
Interpretación reconstructiva
José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*.



4. Entrada del Ejército Trigarante en 1821



5. Entrada de Francisco I. Madero, 1813



6. Arco en la Plaza de la Constitución



7. Arco en Atlixco, Puebla. 2014

GALERÍA DE GESTUALIDADES

Confrontación



Autoridad Militar

Recogimiento y Devoción



Decencia y Respeto



1. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

3. Anónimo. Biombo "Alegoría de la Nueva España" (aspecto), Óleo sobre tela Col. Banco Nacional de México, S.A.

5. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

7. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

2. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

4. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

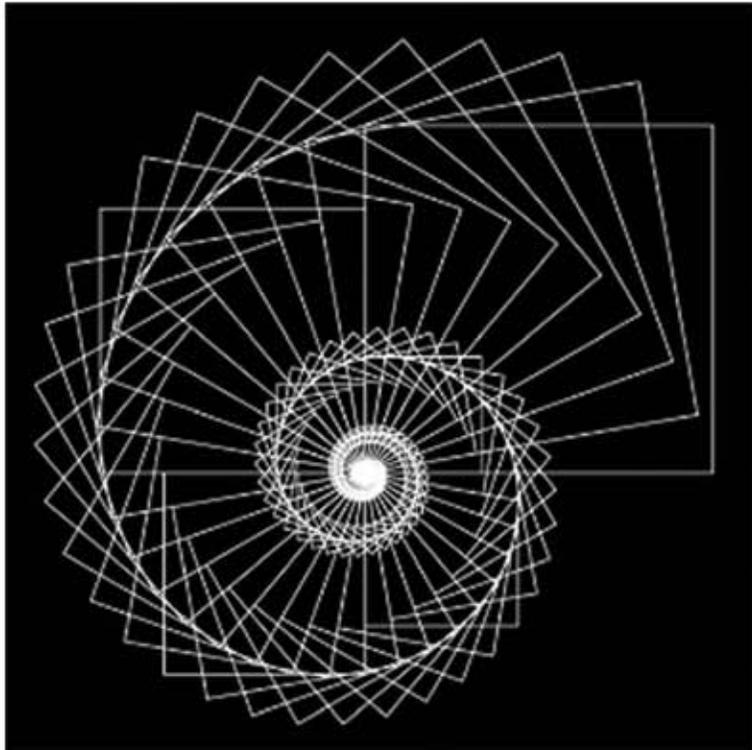
6. Anónimo. "Visita de un virrey a la catedral de México" (aspecto), 1720. Óleo sobre tela Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

8. Detalles: brazos cruzados sobre el pecho, gesto de recogimiento y aceptación de Dios Imagen tomada de: Linda Báez, *Mnemosine novohispánica*, 271

IMÁGENES DE NAUTILUS



1. Caracol Marino
Fotografía Digital



2. Imagen geométrica de un Nautilus
Tomada de: <http://square-the-circle.com/tag/nautilus/>