



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

DEIDADES, MONSTRUOS Y HÉROES:
LA BARAJA DE ALONSO MARTÍNEZ DE
ORTEGUILLA DE 1583

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

ABRIL ASHANTI GARCÍA SOTO

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

DICIEMBRE, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 03** del **Comité Académico de la Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, celebrada el día **28 de marzo de 2023**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Abril Ashanti García Soto** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **418126895**, con el trabajo titulado: **"Deidades, monstruos y héroes: la baraja de Alonso Martínez de Ortega de 1583"**, bajo la dirección como tutora de la **Dra. Mónica Pulido Echeveste**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar
Vocal:	Dr. Ignacio Silva Cruz
Secretario:	Dra. Mónica Pulido Echeveste
Suplente:	Dra. Elsa Minerva Arroyo Lemus
Suplente:	Dr. César Alejandro Manrique Figueroa

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 05 de diciembre de 2023.


DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300. Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

**DEIDADES, MONSTRUOS Y HÉROES:
LA BARAJA DE ALONSO
MARTÍNEZ DE ORTEGUILLA DE 1583**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

ABRIL ASHANTI GARCÍA SOTO

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

DICIEMBRE, 2023

Comité Académico
OFICIO: CHA/033/2023
ASUNTO: Asignación de sinodales

MÉD. MÓNICA CORTÉS GONZÁLEZ
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE SERVICIOS ESCOLARES
ENES, Unidad Morelia
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 03** del **Comité Académico de la Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día 28 de marzo de 2023, acordó aprobar la **asignación de jurado** para el examen profesional **de la alumna Abril Ashanti García Soto** con número de cuenta 418126895, quien presenta el manuscrito titulado: "Deidades, monstruos y héroes: la baraja de Alonso Martínez de Ortega de 1583", bajo la dirección como **tutora** de la **Dra. Mónica Pulido Echeveste**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar
Vocal: Dr. Ignacio Silva Cruz
Secretario: Dra. Mónica Pulido Echeveste
Suplente 1: Dra. Elsa Minerva Arroyo Lemus
Suplente 2: Dr. César Alejandro Manrique Figueroa

Asimismo, informo a usted y a los honorables miembros del jurado, que el Comité Académico aprobó un plazo de hasta 30 días hábiles para recibir la revisión del manuscrito correspondiente a la opción de titulación seleccionada, y en su caso, el voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido y aprovecho para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán, a 31 de marzo de 2023.



MTRA. MARÍA GUADALUPE MATUS RAMÍREZ
REPRESENTANTE DEL COMITÉ ACADÉMICO

C.c.p. Mtra. Beatriz Alejandra Pimentel Ávila, Coordinadora del Área de las Humanidades y las Artes.

Reconocimientos

Reconocimiento especial a la licenciatura en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios superiores unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como a mis profesores y mis profesoras que ayudaron en mi formación académica. Del mismo modo, mi reconocimiento a la beca recibida para su realización del programa de becas de titulación UNAM Programas de Vinculación Extemporáneos 2023-2024.

Un agradecimiento a las personas que integran mi sínodo. Al doctor Jaime Genaro Cuadriello Aguilar, al doctor Ignacio Silva Cruz, a la doctora Elsa Minerva Arrollo Lemus, al doctor César Alejandro Manríquez Figueroa y a la doctora Mónica Pulido Echeveste. Gracias por sus interesantes aportaciones y sus valiosos comentarios.

Finalmente, un agradecimiento al Archivo General de Indias de Sevilla y al Archivo General de la Nación, en los cuales basé las investigaciones dentro de este trabajo de tesis.

Agradecimientos

A mi familia entera, en especial a mi mamá Jazmín y mi papá Adrián, por su crianza amorosa. Estoy inmensamente agradecida por su apoyo. A mi hermana Luna y a mi hermano Adrián por hacer de nuestra casa un espacio divertido. A mi abuela Adriana por presentarme la magia del tarot. A mi abuelo Manuel, por apoyarme tanto y pagarme mis empastes. A Ilbel, a Nelly y a Joel por sus inmensas sabidurías. A Mónica, mi asesora de tesis, por sus prensas de café y su abundante paciencia. A mis amigos de la House of Ataskadas por sus risas, su arte y su baile. A Natalia, a Nereo y a Alanys por darme distracción cuando lo necesité. A la Casa del Árbol por dejarme mudarme. A Ricardo por su música y por su cariño. A mis gatos, Kitana y Lucario, por recostarse en mi escritorio acompañándome mientras escribía esta tesis. Gracias por estar para mí.

Resumen

El artefacto en que se concentra esta tesis es una baraja de cartas elaborada en Nueva España durante el siglo XVI. Se trata de cuatro pliegos que contienen 48 cartas numerales y 18 cartas figurativas, originalmente pensadas para ser ensambladas, replicadas y comercializadas. Las ilustraciones que componen el mazo contienen elementos indígenas y occidentales, lo que da como resultado una mezcla iconográfica compleja.

Actualmente los pliegos de las cartas se conservan en el Archivo General de Indias. Se trata de las pruebas de impresión de las cartas enviadas al Consejo de Indias, las cuales forman parte del expediente de la contrata entre la Corona y el administrador del estanco de los naipes, Alonso Martínez de Orteguilla, del año de 1583. Esta institución se formó debido a que, pese a los juicios morales, las ganancias económicas llevaron a la Corona a regular la producción de los naipes. En el año de 1522 se creó un estanco como parte de las reformas administrativas de la Real Hacienda que canalizó los ingresos de la fabricación y la comercialización a las arcas de la Corona. Precedido por Hernando de Cáceres y sucedido por Gaspar de Burgos, Alonso Martínez de Orteguilla mantuvo su puesto de administrador de naipes de 1583 a 1590. En este periodo, mandó desde Nueva España hacia Sevilla las pruebas de impresión de las cartas que idealmente serían vendidas en las provincias.

Algunas de las ilustraciones que aparecen en el último pliego han sido identificadas como arcanos, lo que motivó a distintas investigaciones a otorgarle al mazo el carácter de tarot. Al consultar las investigaciones realizadas acerca del tema, reconocemos una tendencia hacia analizar el cuarto pliego de manera aislada, incluso delimitando su estudio a una o a varias de sus cartas. De este modo, se realiza una marcada distinción entre las cartas numerales y las cartas figurativas, concentrándose en la interpretación de estas últimas. Si bien esta estrategia podría resultar útil para un análisis detallado de ciertas ilustraciones, la fragmentación desatiende el vínculo entre las cartas, convertidas en imagen, y el carácter de artefacto de la baraja. No debemos olvidar que la baraja, como objeto artístico-cultural, es una unidad indivisible y que, por tanto, conserva las figuras en su relación que transitaban conjuntamente a través del tiempo y el espacio.

Por otro lado, las cartas no fueron realizadas con la intención de ser almacenadas como un documento de archivo o de ser apreciadas como una obra de arte. Al formar parte de un mazo, estaban pensadas para cortarse por las líneas divisorias durante su ensamblaje y para revolverse sobre una mesa al jugar una partida. Ambas acciones implican la ruptura del orden ilusorio de las imágenes que se nos presenta al mirar las impresiones. Esta imposibilidad de ver el mazo en funcionamiento implica, por sí misma, una limitante para su análisis. Aun así, me propuse construir un texto que reconozca que la imagen estática que vemos del mazo como pliegos digitales no corresponde con el uso cotidiano que se les pensaba dar a las cartas en la Nueva España del siglo XVI.

Abstract

The artifact on which this thesis focuses is a deck of cards made in New Spain during the 16th century. These are four sheets containing 48 numeral cards and 18 figurative cards, originally intended to be assembled, replicated, and marketed. The illustrations that make up the deck contain indigenous and Western elements, resulting in a complex iconographic mix.

Currently the sheets of the letters are preserved in the Archivo General de Indias. These are the printing tests of the letters sent to the Consejo de Indias, which are part of the contract file between the Crown and the administrator of the tobaccoist Alonso Martínez de Orteguilla, from the year 1583. This institution was formed because, despite moral judgments, economic gains led the Crown to regulate the production of playing cards. In the year 1522, a tobaccoist was created as part of the administrative reforms of the Real Hacienda that channeled the income from manufacturing and marketing to the Crown. Preceded by Hernando de Cáceres and succeeded by Gaspar de Burgos, Alonso Martínez de Orteguilla maintained his position as administrator of the tobaccoist from 1583 to 1590. In this period, he sent from New Spain to Seville the printing tests of the cards that supposedly would be sold in the provinces.

Some of the illustrations that appear in the last sheet have been identified as arcana, which motivated different investigations to give the deck the character of a tarot. When consulting the research carried out on the subject, we recognize a tendency towards analyzing the fourth sheet in isolation, even delimiting its study to one or several of its cards. In this way, a marked distinction is made between numeral cards and figurative cards, concentrating on the interpretation of the latter. Although this strategy could be useful for a detailed analysis of certain illustrations, fragmentation neglects the link between the cards, converted into an image, and the artifact nature of the deck. We must not forget that the deck, as an artistic-cultural object, is an indivisible unit and, therefore, preserves the figures in their relationship that passed together through time and space.

On the other hand, the cards were not made with the intention of being stored as an archival document or appreciated as a work of art. Being part of a deck, they were designed to be cut along the dividing lines during assembly and to be moved around on a table when playing a game. Both actions involve breaking the illusory order of the images that are presented to us when looking at the prints. This impossibility of seeing the deck in operation implies, in itself, a limitation for its analysis. Even so, I set out to construct a text that recognizes that the static image that we see of the deck as digital sheets does not correspond to the daily use that the cards were intended to be given in New Spain in the 16th century.

Índice

ÍNDICE	9
INTRODUCCIÓN	11
EL ESTANCO DE LOS NAIPES EN LA NUEVA ESPAÑA:	17
El contrato de Martínez de Orteguilla (1583-1590)	19
Regulaciones de la Casa de la Contratación	21
La escasez de papel y la importación de naipes	23
El papel de los artífices indígenas	26
La convivencia entre mazos	28
LAS ILUSTRACIONES DE LA BARAJA:	30
Grabados del Nuevo Mundo	31
Inscripciones y motivos	33
El <i>ixiptla</i> de Quetzalcóatl	33
Los ases alados	34
El dios flautista	35
La festividad ritual	38
El tameme	38
El malabarista	41
Los voladores y los toros	44
El danzante y el peyote	46
Los tlatoanis	52
Moctezuma	55
Cuauhtémoc	58
Monstruos y demonios	61
Las quimeras	61
Los fitomorfos	62
El monstruo de Tulancingo	63
La figura del diablo	63
El carácter monstruoso	65
Héroes y virtudes	71
La grulla y el mono	71
Los trabajos de Hércules	73
La virtud de la fortaleza	75

EL CARÁCTER INTERMEDIO ENTRE CULTURAS:	78
El carácter intermedio del mazo	78
Hibridación, mestizaje y transculturación: hacia una definición conceptual	80
Los usos mestizos de la baraja	83
La tradición esotérica del tarot	84
Triunfos y arcanos: motivos viajeros	86
Lo mágico, lo lúdico y lo pedagógico	88
Cartomancia	89
Superstición y pensamiento mágico	89
Usos pedagógicos y moralizantes	90
La baraja como regalo de Corte	92
CONCLUSIONES	95
FUENTES	102
Fuentes documentales	102
Fuentes bibliográficas	102
ÍNDICE DE IMÁGENES	109

Introducción

El artefacto en que se concentra esta tesis es una baraja elaborada en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de cuatro pliegos que contienen cuarenta y ocho cartas numerales y dieciocho figurativas, originalmente pensadas para ser ensambladas, replicadas y comercializadas. Las ilustraciones que componen el mazo poseen elementos prehispánicos y occidentales, lo que da como resultado una mezcla iconográfica compleja. Actualmente los pliegos se conservan en el fondo de mapas, planos y dibujos del Archivo General de Indias. Se trata de las pruebas de impresión enviadas al Consejo de Indias por el administrador del estanco de los naipes, Alonso Martínez de Orteguilla, en el año de 1583.

Pese a los juicios morales que despertaron los juegos de azar, las ganancias económicas llevaron a la Corona a regular la venta de los naipes. En el año de 1522, como parte de las normativas del nuevo orden virreinal, se creó el estanco en la Nueva España. El estanco formó parte de las reformas administrativas de la Real Hacienda, el cual canalizó los ingresos de su fabricación y comercialización a las arcas de la Corona.¹ Precedido por Hernando de Cáceres y sucedido por Gaspar de Burgos, Alonso Martínez de Orteguilla mantuvo su puesto de administrador de naipes de 1583 a 1590.² En este periodo, mandó desde la ciudad de México hacia Sevilla las pruebas de impresión de las cartas que idealmente serían vendidas en el virreinato de la Nueva España (reino de la Nueva España y provincias). Sin embargo, el expediente de la contrata al que pertenecieron los pliegos aquí analizados no hace una alusión directa a los diseños presentados, por lo que con frecuencia se les ha analizado de manera separada.

¹ Así mismo, existieron estancos regulando otros productos como el tabaco, la pólvora y el aguardiente, por mencionar algunos.

² Cabe mencionar que Hernando de Cáceres, previo administrador del estanco de los naipes era yerno de Alonso Martínez de Orteguilla, por lo que este cargo pudo haber sido concedido por intervención de este. Archivo General de Indias (AGI), México, 1091, “Real cédula concediendo, a instancias de María de Esquivel, licencia a su marido, Alonso Martínez de Orteguilla, administrador del estanco de naipes, para que pueda residir en Nueva España hasta fin del año 1583 a pesar de que no se reúna con él”, 3 de marzo de 1582, f. 44r.

El primer pliego contiene las cartas de las figuras de la corte de los caballeros –los reyes, los ases y las sotas de cada uno de los palos– y, a su vez, las cartas numerales del palo de las espadas [Fig. 1]. El segundo muestra las numerales correspondientes a los palos de los bastos, las copas y los oros [Fig. 2]. Ambas están iluminadas, a diferencia de la tercera, que es una copia sin colorear del segundo pliego, lo cual podría indicarnos que es el resultado esperado de las impresiones [Fig. 3]. Esta iluminación se podía realizar por medio de planchas o Finalmente, el cuarto muestra una serie de dieciocho cartas que no pertenecen a ningún palo [Fig. 4].³

Algunas de las ilustraciones que aparecen en el último pliego han sido identificadas como arcanos, lo que motivó a distintas investigaciones a otorgarle al mazo el carácter de tarot.⁴ En la historiografía sobre el tema reconocemos una tendencia hacia analizar este cuarto pliego de manera aislada, incluso delimitando su estudio a una o a varias de sus cartas. De este modo, se realiza una marcada distinción entre las cartas numerales y las cartas figurativas, concentrándose en la interpretación de estas últimas. Si bien esta estrategia podría resultar útil para un análisis detallado de ciertas ilustraciones, la fragmentación desatiende el vínculo entre las cartas, convertidas en imagen, y el carácter de artefacto de la baraja. No debemos olvidar que la baraja, en cuanto a objeto artístico-cultural, es una unidad indivisible y que, por tanto, conserva las relaciones entre los modelos iconográficos de sus cartas, que han transitado a través del tiempo y el espacio.

Por otro lado, los naipes no fueron realizados con la intención de ser almacenados como un documento de archivo o de ser apreciados como una obra de arte. Al formar parte

³ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583.

⁴ Conocido desde el siglo XIX, el *tarot mexicano* ha sido objeto de estudio en distintos artículos académicos, entre los que fue pionera María Colomar con “El juego de naipes en Hispanoamérica: las pruebas de muestras y naipes conservadas en el Archivo General de Indias” en *Buenavista de Indias* 1:5 (1992): 55-87. En esta investigación, Colomar se refiere al artefacto únicamente como naipes. Fue Isabel Grañén quien le otorgó el carácter de tarot en su texto “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, *Estudios de Cultura Náhuatl* 27 (1997): 369- 393. Entre otros autores que proponen un análisis histórico, descripciones e interpretaciones de algunas de las cartas se encuentran: Isabel Grañén, “Creaciones emblemáticas y alegóricas en el México del Quinientos”, en *Las dimensiones del arte emblemático* (México: El Colegio de Michoacán, 2002), 203-220; Perla Ramírez y Alberto Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI”, en *XXIX Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017); Nelly Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, en *Anales del Museo de América* (España: Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2017); Tania Álvarez, “Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana”, en *Historia y Patrimonio Cultural: Memoria del 56. Congreso Internacional de Americanistas* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018). Sin embargo, algunas de estas no respaldan la teoría de que se trata de un tarot o que tenga propósitos de cartomancia.



Figura 1. Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla, 1ª hoja, 1583, xilografía coloreada a mano sobre papel, 41 cm x 28 cm, AGI, MP-MEXICO,73.

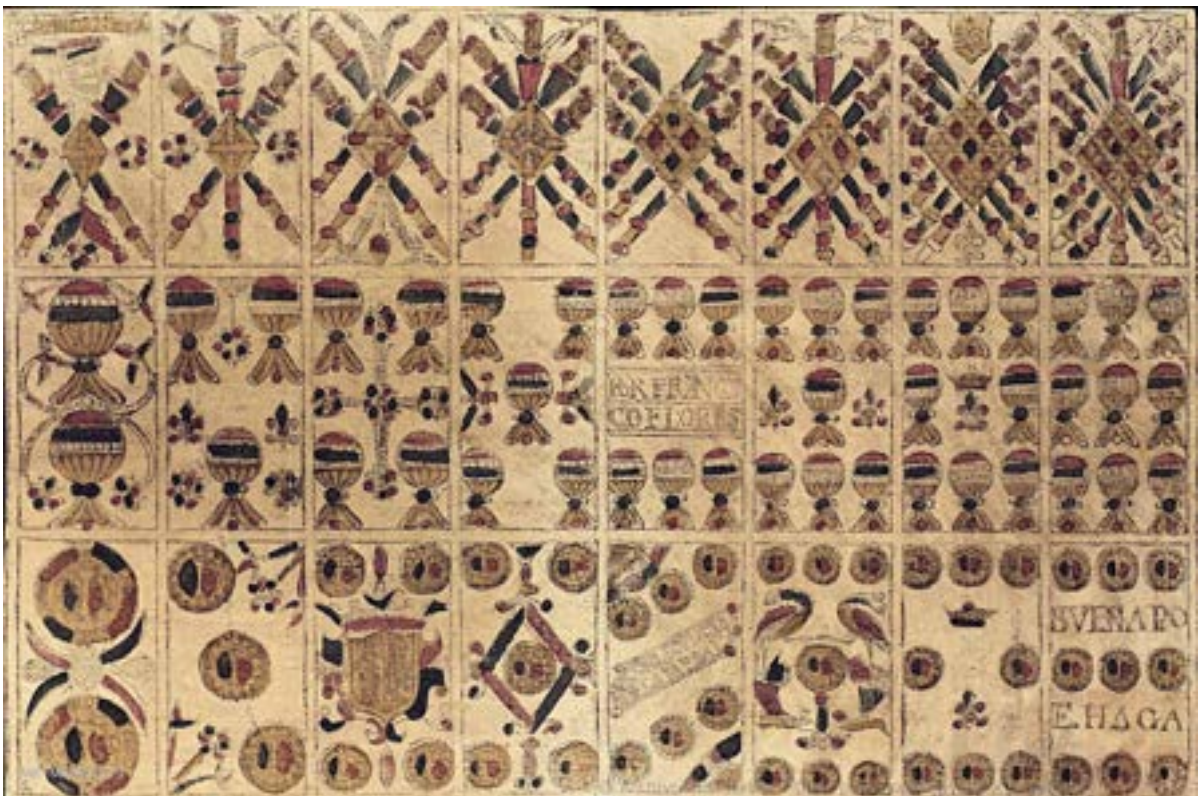


Figura 2. Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla, 2ª hoja, 1583, xilografía coloreada a mano sobre papel, 41 cm x 28 cm, AGI, MP-MEXICO,73.

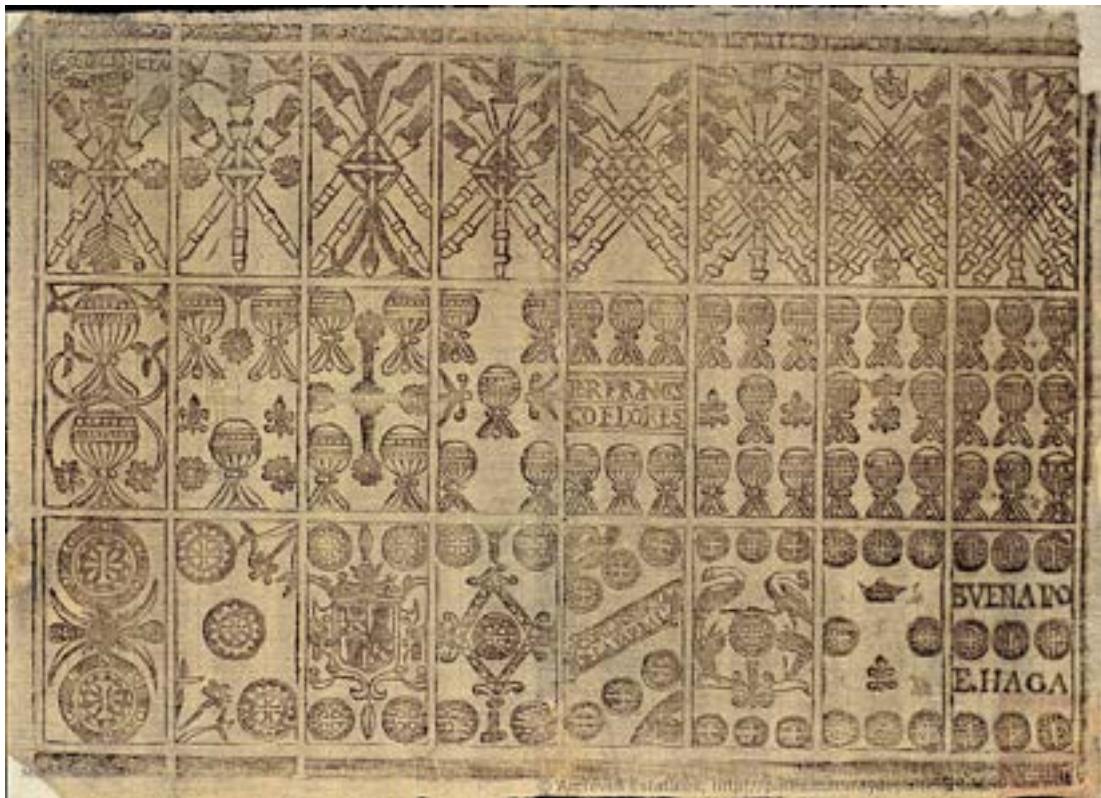


Figura 3. Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla, 3ª hoja, 1583, xilografía sobre papel, 39.7 cm x 29.7 cm, AGI, MP-MEXICO,73.



Figura 4. Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla, 4ª hoja, 1583, xilografía sobre papel, 42.6 x 30.5 cm, AGI, MP-MEXICO,73.

de un mazo, estaban pensadas para cortarse por las líneas divisorias durante su ensamblaje y para revolverse sobre una mesa al jugar una partida. Ambas acciones implican la ruptura del orden ilusorio de las imágenes que se nos presenta al mirar las impresiones. Esta imposibilidad de ver el mazo en funcionamiento implica, por sí misma, una limitante para su análisis. Aun así, me propuse construir un texto que reconozca que la imagen estática que vemos del mazo como pliegos digitales no corresponde con el uso cotidiano que se les pensaba dar a las cartas en la Nueva España del siglo XVI.

En el reverso del pliego final están escritas a mano diversas especificaciones sobre las imágenes, las cuales explican que dos de las figuras de los indios se encuentran bailando, que otra de estas es su vasallo y que otra más es un monstruo parido por una india.⁵ Tales textos permiten identificar el estatus de los personajes y funcionan como recursos útiles para la memoria histórica.⁶ A su vez, aparece otra indicación sobre el ensamblaje de las cartas: “Cada una de estas cartas es la espaldilla de cada baraja de naipes por manera que cada una de estas figuras se pone la espaldilla de cada carta”.⁷ Para Antonia Colomar, esta instrucción supone que las cartas cortesanas y numerales debían ser prensadas con las cartas figurativas, de manera que resultara una carta de doble vista.⁸ Sin embargo, más que aclarar su función, esta inscripción presenta una serie de interrogantes que no han podido ser resueltas.

Este criterio de ensamblaje resulta problemático en tanto que las diferencias de las imágenes en los dorsos de las cartas podrían memorizarse y reconocerse, revelando el contenido oculto de las cartas. De este modo resultaría complicado realizar una partida de naipes convencional. Otro argumento para contradecir la teoría de la baraja de doble vista es la cantidad desigual entre las cartas grandes y pequeñas, ya que hay más cartas numerales que figurativas. Esto puede resolverse desde el planteamiento de Nelly Sigaut y Concepción García, que sugieren que el mazo no se conserva completo, sino que faltan uno

⁵ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583, f. 4v.

⁶ Vanessa Álvarez, “Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana”, en *Historia y Patrimonio Cultural: Memoria del 56. Congreso Internacional de Americanistas*, coords. Alcántara, Manuel, Mercedes García y Francisco Sánchez (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018): 345-358, 352.

⁷ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583, f. 4v.

⁸ Antonia Colomar, “El juego de naipes en Hispanoamérica: Las pruebas y muestras de naipes conservadas en el Archivo General de Indias”, en *Buenavista de Indias*, I:5 (1992): 55-87, 68.

o dos pliegos adicionales con ilustraciones.⁹ En los pliegos pudieran encontrarse las 30 cartas figurativas restantes para prensarse con las numerales, creando una baraja ineficiente para las partidas, pero quizás con otros propósitos orientados hacia satisfacer la curiosidad extranjera por el continente y, a la vez, hacia la construcción de una memoria local de los acontecimientos relevantes. Sin embargo, no existen los elementos suficientes para asegurar con certeza el extravío de los documentos.

Isabel Grañén apunta otro problema en este razonamiento: las medidas de las cartas cortesanas y numerales difieren del tamaño de las cartas que identifica como arcanos, las cuales son más pequeñas, por lo que al unir las figuras del anverso estas no concordarían con las del reverso.¹⁰ Ante esta cuestión, Vanessa Álvarez compara el mazo novohispano con los naipes sevillanos de la misma época, que tienen también distintos tamaños dentro del mazo.¹¹ Para ello, retoma la investigación de Ricardo Estabridis respecto a los naipes limeños, los cuales presentan dos soluciones distintas para adherir las cartas. La primera es uniendo las cartas grandes con las pequeñas, de manera que los bordes sobrantes se doblen. La segunda es que se pegan las cartas del mismo tamaño, obteniendo naipes de distintas dimensiones dentro del mismo mazo.¹² Así, de ambas investigaciones rescatamos que el ensamblaje de los naipes sevillanos, limeños y novohispanos pudo haber sido similar entre sí, aunque no se sabe si esto tenía algún propósito, orden o significado en particular.

Por estos motivos, el estudio del mazo conduce hacia una serie de complicaciones y de enigmas respecto a las distintas hipótesis de su ensamblaje y, por tanto, de su funcionamiento. Sepamos por ahora que muchos de los cuestionamientos que surgieron alrededor de su función han quedado sin resolverse, aún al consultar los acervos históricos en que se encuentra la información acerca de la administración del estanco. Tales incógnitas han llevado a la presente investigación a centrarse en las certidumbres que existen alrededor del mazo, muchas de las cuales surgen de la revisión paleográfica de los documentos de archivo.

⁹ Nelly Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, en *Anales del Museo de América* (España: Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2017), 14.

¹⁰ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 373.

¹¹ Álvarez, “Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana”, 350.

¹² Ricardo Estabridis, “Los elementos profanos como ornamento y la stampa lúdica”, en *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)* (Fondo Editorial: Lima, 2002): 69-91, 85-88.

Con el objetivo de entender el artefacto, la tesis se divide en tres capítulos. El primer capítulo, “El estanco de los naipes en la Nueva España: la administración de Alonso Martínez de Orteguilla”, trata acerca de las estrictas reglamentaciones de la producción, la venta, el almacenamiento y la distribución planeadas para las cartas. El documento del contrato que contiene las pruebas de impresión y la cédula sobre las instrucciones del estanco nos han servido como fuentes para obtener información sobre estas condiciones del mazo. La confidencialidad de los cargos del administrador y del sellador dentro del estanco nos ayudará a plantear la relevancia que mantenía esta institución para la Corona española y para la sociedad novohispana en el siglo XVI. Hablaremos de las condiciones que impidieron su reproducción seriada, razón por la cual únicamente se conserva un solo pliego en la actualidad. A su vez, dentro del capítulo se referirán las circunstancias comerciales que hubiera llevado al mazo novohispano a convivir con otros mazos de origen francés y español, probando que ambas tradiciones artísticas estuvieron en contacto y pudieron haberse influenciado recíprocamente.

En ese sentido, en el segundo capítulo, “Las ilustraciones de la baraja: modelos europeos y referentes prehispánicos”, se pretende realizar un análisis formal e iconográfico de las impresiones. Para ello, no se pretende abordar las imágenes manteniendo su orden de principio a fin –ni de arriba a abajo, o izquierda a derecha–. Esto es en tanto que, como hemos referido, los pliegos estaban pensados para ser cortados y revueltos, por lo que no corresponden a un orden específico. En contraste, la aproximación que propongo reconoce la multiplicidad de posibilidades estructurales que las cartas tenían tras ser barajadas.

Con el propósito de que el texto resulte entendible, realizaremos una distinción entre tres grupos de cartas dentro del mazo, que surge al identificar los contenidos que comparten entre sí. La primera se refiere a la organización social de los antiguos mexicanos, específicamente los oficios y los rituales de sus habitantes orientados hacia el culto religioso. La segunda trata acerca de la representación de lo maligno mediante los cuerpos monstruosos, híbridos y deformes desde la perspectiva europea derivada del cristianismo. Finalmente, la tercera nos remite a la contraposición entre vicios y virtudes simbolizadas mediante personajes y criaturas mitológicas grecorromanas recuperadas por el humanismo renacentista. Sin embargo, no debemos olvidar que las cartas pertenecen al contexto novohispano y que, por tanto, todas han sido atravesadas por el intercambio entre culturas.

El cruce entre ambas tradiciones artísticas y culturales ha sido analizado desde distintas perspectivas. Dentro del corpus existe una tendencia a reflexionar sobre el periodo colonial concentrándose en el rastreo de las raíces cristianas o prehispánicas, en especial si es producida por artistas indígenas. Sin embargo, diversas investigaciones han desistido de este propósito para designar como híbridas, transculturales, sincréticas o mestizas a las producciones y las prácticas artísticas del virreinato. Recuperando estas perspectivas se plantea el tercer capítulo, “El carácter intermedio entre culturas: lo mestizo, lo híbrido y lo transcultural”, cuestionando su naturaleza. Para esto no se pretende diseccionar las herencias del mazo europeas o prehispánicas como tradiciones aisladas, aun cuando establecer esta dicotomía parezca tentador. Por el contrario, la intención del apartado final es entender los vínculos profundos que surgieron durante la creación de las cartas y que permitieron construir una identidad propiamente novohispana.

Asimismo, discutiremos el carácter de tarot que se le atribuye al mazo desde distintas investigaciones e indagaremos acerca de los usos lúdicos, adivinatorios y educativos planeados para la vida del artefacto. Pese a que tales objetivos probablemente jamás llegaron a concretarse por razones administrativas, explorarlos nos sirve para definir la dinámica social trazada alrededor de las partidas. Así mismo, nos ayudan a entender la relación entre azar, magia y superstición que existía al jugar con los naipes en las minas, tabernas y hogares. Por último, esbozaremos una interpretación del mazo con base en el concepto del regalo como herramienta diplomática.

Capítulo 1.

El estanco de los naipes en la Nueva España: la administración de Alonso Martínez de Orteguilla

Durante su navegación hacia el territorio americano, los soldados españoles se entretenían con partidas de cartas. Es por ello por lo que, al desembarcar en el nuevo continente, los conquistadores traían consigo distintas barajas.¹³ Una vez que se asentaron, les presentaron los mazos y les explicaron sus reglas a los indígenas, quienes comenzaron a utilizarlos por su cuenta alrededor de sus tahúres. Se dice que se apasionaron a tal grado que decidieron armar sus propios mazos utilizando cuero de animales, cortezas de árboles y papeles de algodón.¹⁴ Para Perla Pawling, “el mar se convirtió en un puente natural para el intercambio no sólo de mercancías e ideas, sino también de formas de manejar el ocio y la diversión, entre los cuales el juego de los naipes ocupó un lugar importante”.¹⁵

Con la creación del nuevo orden virreinal, se implementaron normativas alrededor de todas las actividades de diversión, tales como las fiestas, los espectáculos y los juegos. Estos últimos eran tolerados cuando tenían propósitos lúdicos y prohibidos cuando intervenía el azar.¹⁶ Los argumentos detrás de las reglamentaciones de tales juegos, especialmente los dados y las cartas, estaban relacionados con las apuestas que involucraban. Se creía que por ellos se podían perder no solamente el dinero y las propiedades, sino también el alma.¹⁷ Así mismo, estas apuestas estaban vinculadas con el consumo de alcohol, por lo que resultaban contrarias al orden social establecido. Por estas razones los juegos fueron prohibidos mediante las disposiciones administrativas de 1525, en las que se establecía que “ninguna persona de ningún estado, preeminencia, oficio y condición que sea, sean usados de jugar a los naipes, ni dados, ni otros juegos vedados en

¹³ Perla, Pawling. “Lo lúdico y lo profano”, en *La rueda del azar, juegos y jugadores en la historia de México*, coord. Ilán Semo, 55-91 (México: Pronósticos para la Asistencia Pública, 2000), 84.

¹⁴ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 369.

¹⁵ Pawling, “Lo lúdico y lo profano”, 84.

¹⁶ Ana Viña, “El juego de naipes en el primer siglo de la colonización canaria. ¿Vicio o entretenimiento?”, *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 12 (2016): 221-244, <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn11/EHN01109.pdf>, 223.

¹⁷ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 370.

ninguna parte, agora sea en palacio o en las atarazanas, so pena que se le ejecutarán las penas en tal caso en derecho establecidas”.¹⁸

Sin embargo, para el año de 1529, el rey Carlos V expidió una cédula real en la que se mostraba más permisivo con los naipes, mientras que los dados siguieron estando completamente proscritos. En este documento se estableció que no podían exponerse más de diez pesos en una partida de cartas en veinticuatro horas, de modo que se pretendía controlar la cantidad de dinero apostado.¹⁹ En el año de 1539 esta regulación seguía vigente y fue confirmada por el virrey Antonio de Mendoza. La aplicación de estas normas en la vida cotidiana fue limitada, ya que los juegos de apuestas se siguieron realizando de manera clandestina en residencias privadas y en espacios públicos. Para Eduardo Flores, “el fracaso de la política prohibitiva contra los juegos de apuestas se produjo por su ambigüedad; siempre había excepciones, permisos especiales, necesidades económicas de las instancias de gobierno, la urgencia de conseguir fondos para que sobreviviera el culto, entre otras muchas”.²⁰

La permisividad en las normas se debió a que las mismas autoridades participaban en las partidas de cartas, inclusive clérigos y aristócratas. Quizás sea por esta razón que, pese a los juicios morales, las legislaciones dejaron de concentrarse en tratar de prohibir y buscaron controlar y sacar provecho de estas prácticas. Así, mientras que Carlos V únicamente había dictado normas restringiendo estos juegos, Felipe II estableció el estanco de los naipes en la Nueva España.²¹ Según María Ángeles Cuello: “Desde Felipe II, los naipes corrieron bajo el control de la Corona. Y a partir de estos momentos ya no se dan medidas restrictivas, sino reglas y órdenes que encaucen los juegos para que no sean motivos de alteraciones en la vida social de la colonia”.²²

Los estancos tenían como propósito reservar la comercialización y la reglamentación de determinadas mercancías a los administradores designados oficialmente

¹⁸ Citado por Teresa Lozano, “Los juegos de azar ¿una pasión novohispana? Legislación sobre juegos prohibidos en Nueva España siglo XVIII”, *Estudios de historia novohispana* 11 (1991): 159.

¹⁹ Lozano, “Los juegos de azar ¿una pasión novohispana? Legislación sobre juegos prohibidos en Nueva España siglo XVIII”, 159.

²⁰ Eduardo Flores, “La magia y los juegos de azar en los Reales Mineros Novohispanos”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016), <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68776>.

²¹ María Ángeles Cuello Martinell, “La renta de los naipes en la Nueva España”, *Anuario de Estudios Americanos* 22 (1965), 239.

²² Cuello, “La renta de los naipes en la Nueva España”, 243.

mediante cédulas reales, de manera que proporcionaran rentas entrables al erario real.²³ Así, el estanco creado en 1572 y refrendado en 1584, enuncia como debían venderse las barajas:

Mandamos que en todas las Indias se ponga Estanco de Naipes, como en estos Reinos, y que las barajas se vendan cogidas envueltas en un papel, atadas con hilo, y selladas cada una de por sí, con sello de nuestras armas, que ha de servir solo para este efecto, y estar en un arca, de que tengan llaves nuestros oficiales, y en cada baraja haga su rúbrica acostumbrada, y coincida uno de nuestros oficiales, y con estas circunstancias, y no de otra forma se puedan vender.²⁴

El contrato de Martínez de Orteguilla (1583-1590)

El mazo virreinal aquí analizado fue creado dentro de las condiciones socioeconómicas del monopolio real, por lo que la venta de estos naipes habría representado un ingreso para la Corona. Sin embargo, para que los estancos pudieran realizarse en un sitio alejado de la sede de las instituciones españolas, era necesario que existiera un administrador en la Nueva España quien se encargaría de todas las actividades necesarias para el funcionamiento del estanco de los naipes en este territorio. Durante el envío de los pliegos, el puesto fue tomado por Alonso Martínez de Orteguilla. El castellano, originario del Castillo de Garcímuñoz, en el obispado de Cuenca, consiguió el asiento de naipes por intermediación de su esposa, María de Esquivel.²⁵ Precedido por Hernando de Cáceres y sucedido por Gaspar de Burgos, Alonso Martínez de Orteguilla mantuvo su puesto de administrador de 1583 a 1590. La documentación de su contrata asentó:

El dicho Alonso Martinez de Orteguilla haya de tomar y tome a su cargo la administración, fabrica, venta y distribución de todos los naipes que fueren menester proveerse y gastarse en la dicha Nueva España y en las provincias de México, Nicaragua, Nueva Galicia, Guatemala, Yucatán, Honduras, Soconusco, Campeche, Nueva Vizcaya y Chiapas y las otras provincias que son y se comprenden adentro de la dicha Nueva España y dar abasto y provisión bastante de ellos por tiempo de siete años que han de comenzar a correr desde el día de san Miguel de septiembre de este presente año de quinientos y ochenta y tres años en adelante se cumplirán en víspera de san Miguel de

²³ Cuello, “La renta de los naipes en la Nueva España”, 243.

²⁴ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, Tomo II, Libro VIII, Título 23, Ley 15 (Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra, impresora de dicho Real y Supremo Consejo, 1791), 572-573.

²⁵ AGI, México, 1091, “Real cédula concediendo, a instancias de María de Esquivel, licencia a su marido, Alonso Martínez de Orteguilla, administrador del estanco de naipes, para que pueda residir en Nueva España hasta fin del año 1583 a pesar de que no se reúna con él”, 3 de marzo de 1582, f. 44r.

septiembre del año de mil y quinientos y noventa años por el cual dicho tiempo manda que el dicho Alonso Martínez de Orteguilla y las personas por él puestas y nombradas, y no otras algunas, puedan vender y tener los dichos naipes y distribuirlos y gastarlos en las dichas provincias.²⁶

En el contrato se establece el territorio que se debe abastecer, la duración del cargo adquirido y las actividades a las que se compromete. A la vez, existe una cédula realizada en la misma fecha que complementa este contrato en la que se establecen las instrucciones sobre la administración del estanco. En algunos de sus apartados encontramos una versión extendida de la misma información del contrato respecto a la duración, la demarcación y las responsabilidades del estanco, que se corresponden con lo mandado por las Leyes de Indias. Sin embargo, en otras de las instrucciones se hallan especificaciones que nos sirven para comprender la relevancia que tenían los naipes dentro de la sociedad novohispana.

Los procesos de fabricación

En una época en la que únicamente se contaban dos casas de impresión en la Nueva España, las de Pedro Ocharte y Pedro Balli, todo apunta a que la Casa de Contratación debía contar con su propia prensa.²⁷ En las instrucciones sobre la administración dadas a Martínez de Orteguilla se señala:

Y en que los dichos naipes se hubieren de vender en la dicha Nueva España y provincias *se han de fabricar y labrar y labren y fabriquen en la ciudad de México en una casa y estanco* que está disputada y se disputase y señalase en ella nuestro virrey de la dicha Nueva España por mano y orden y a costa de dicho Alonso Martínez de Orteguilla así del alquiler de la casa y paga de los oficiales y maestros que los hubieren de vender como del papel y colores y otros materiales los que fueren menester ponerse para la dicha fabrica y administración sin que nos hayamos de poner ni gastar ninguna cosa lo ya sobredicho.²⁸

²⁶ AGI, Patronato, 183, “Contrata con Alonso Martínez de Orteguilla sobre naipes”, 4 de mayo de 1583, f. 2r.

²⁷ Pedro Ocharte fue el tercer impresor en establecerse en la Nueva España, después del establecimiento de las imprentas de Juan Cromberger y Juan Pablos. Se mantuvo activo entre 1563 y 1592. Pedro Balli, el cuarto impresor, publicó obras en Nueva España entre 1574 y 1600. Marina Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI* (México: IIH-UNAM, 2021), 40-45.

²⁸ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 167v-168r. Las cursivas son mías. La misma instrucción se repite en la Instrucción no. 7: “Para que la fábrica venta y distribución de los dichos naipes haya el buen recaudo que convenga y no haya fraudes en ello mandamos que todos los naipes se hicieren y fabricaren en la dicha Nueva España y provincias de ella se hagan y fabriquen precisamente en la dicha ciudad de México en la casa lugar que para ello señalare y disputare el dicho nuestro visorrey se aparte

La fabricación de los naipes requería de un trabajo más sencillo que la composición de texto con tipos móviles, aunque exigía un trabajo de ensamblado y acabado especial. En papel de naipe se imprimía la silueta del dibujo xilográfico y se coloreaba manualmente con un estarcido. Una vez que se imprimían las dos caras de la carta, se unían sobre un alma de papel de estraza que le confería cuerpo y opacidad. Tras ser encoladas o “engrudadas” se prensaban y se refinaban los bordes. Ya secas, se bruñían y limpiaban.²⁹

Regulaciones de la Casa de la Contratación

Ambos documentos, contrata y cédula, establecen que Alonso Martínez de Orteguilla se encargaría de todas las actividades necesarias para el funcionamiento del estanco de los naipes novohispanos, que constaban en la administración, fabricación, venta y distribución de las cartas en las distintas provincias mencionadas. Entre sus obligaciones se encontraba pagar la renta del estanco a la Corona, el alquiler de la casa donde se fabricaban, el sueldo de los trabajadores y el costo de los instrumentos o materiales utilizados, tales como el papel y los pigmentos para las tintas. A su vez, se asienta que cualquier imprevisto o adversidad en los procesos alrededor de los naipes es responsabilidad del administrador, así como las cuestiones relacionadas con la oferta y la demanda del producto. De esto se dice que queda a su cargo y a su riesgo.³⁰ A cambio, se le garantizaba exclusividad del estanco, lo que le proveería un ingreso considerable al obtener alrededor de cuatro reales por cada baraja.³¹ A su vez, la Corona recibía el pago del tercio real, es decir, la tercera parte de las ganancias netas.³²

El trabajo del estancador se apoyaba en la figura de un sellador, que era el encargado del estampado y signado de los naipes con el fin de asegurar su legitimidad. Esto era necesario debido a que la manufactura de barajas ajenas al estanco continuó de manera

cómoda y a propósito para ello la cual ha de haber dos personas de confianza como abajo se dirá y se ha de señalar la dicha casa un aposento donde se hagan y fabriquen los dichos naipes por los maestros y oficiales que los hubieren de entender”. AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 170r-170v.

²⁹ Carlos Balmaceda y Carmen Lara, *Félix Solecio. Fundador de Arroyo de la Miel* (Benalmáneda: Gráficas Campos, 2004), 95-96.

³⁰ AGI, Patronato, 183, “Contrata con Alonso Martínez de Orteguilla sobre naipes”, 4 de mayo de 1583, f. 2v.

³¹ El valor fue calculado a partir de una obligación de pago de 1583. Román, Juan. “Obligación de pago” 12 de marzo de 1583. Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México Fondo siglo XVI. En línea. Ivonne Mijares (coord.) Seminario de Documentación e Historia novohispana, México, UNAM-Instituto de investigaciones Históricas, 2014. <https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/citar.jsp> [Consulta: 25/10/2021].

clandestina a pesar de las normativas establecidas, por lo que se dispuso una serie de elementos en los naipes para distinguirlos y legitimarlos. El cargo fue otorgado un año después del establecimiento del contrato, cuando en 1584 el administrador Alonso Martínez de Orteguilla pidió que se le concediera a Hernando Jaramillo. La Corona admitió mediante cédula que tomara el puesto y se convino que residieran juntos en la casa de la estampa.³³

Con la intención de que el negocio se mantuviera organizado y reservado, en las instrucciones para la administración se indica que los naipes debían ser guardados en un aposento ubicado dentro de la casa en la que se fabricaban. A su vez, se estableció que el sello de armas utilizado para marcar las cartas debía almacenarse en un arca provista de dos cerraduras de las cuales habría únicamente dos llaves. Estas serían portadas por el administrador y el sellador, de manera que solamente pudiera abrirse cuando ambos se encontraban en la habitación. Dentro de este mismo sitio se dispuso que se conservara un libro en que se debía llevar registro de todos los naipes fabricados, sellados, firmados, estampados y vendidos. Así, pese a que los maestros y los oficiales encargados de la elaboración de las cartas podían pasar al aposento, la apertura del arca no era permitida más que para las personas mencionadas.³⁴

Como parte de las precauciones para el resguardo del estanco de los naipes, en uno de los apartados se establecen las penas dispuestas para quienes poseyeran, vendieran o fabricaran cartas por su propia cuenta de manera clandestina. Las sanciones incluían la pérdida de los naipes, de los aparatos utilizados para su elaboración y otra serie de castigos que variaba dependiendo de la cantidad de veces que se hubiera cometido el delito. Como se asienta en el documento:

por la primera vez mil ducados de pena y por la segunda vez la dicha pena sea doblada y la tercera incurra en perdimiento de la mitad de sus bienes y sean desterrados perpetuamente de las dichas indias y que las dichas penas se repartan y apliquen en esta manera la cuarta parte para nuestra cámara de oficio y la otra cuarta parte para el juez que

³² *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, 573.

³³ AGI, México, 1091, “Real cédula concediendo el oficio de sellador de naipes de la ciudad de México a Hernando Jaramillo, receptor de la Audiencia, según lo dispuesto en el asiento tomado con Alonso Martínez de Orteguilla”, 24 de abril de 1584.

³⁴ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 169v-170r.

lo sentenciara y la otra cuarta parte para el denunciador y la otra cuarta parte para al dicho administrador y que sean ejecutadas las dichas penas.³⁵

Las penas se aplicarían al cerciorarse de que los naipes en cuestión no tenían el sello, la firma o la estampa que probara que provenían del estanco. Estos elementos, como hemos relatado, eran únicamente propiedad del administrador y del sellador. Sabemos que estas medidas de precaución habían sido empleadas en el estanco anterior, ya que el documento asienta que se debían cambiar las cerraduras utilizadas por el antiguo administrador, Hernando Cáceres, ya que este podría conservar su llave. El aposento quedaba entonces reservado de modo que sólo Alonso Martínez y Hernando Jaramillo podían acceder al sello, al libro y a los naipes.

La escasez de papel y la importación de naipes

Inicialmente se tenía la intención de que se distribuyeran en el territorio novohispano únicamente las barajas fabricadas en el mismo, pero muchas veces no había suficiente papel para su elaboración. Esta escasez de papel se debía a que se trataba también de un producto regulado por un estanco, el cual no tenía la capacidad de abastecer a todas las provincias y virreinos de la Corona española.³⁶ Para Marina Garone: “la irregularidad en el suministro del papel creó grandes complicaciones para la imprenta novohispana durante toda la época colonial, lo que repercutió en una fuerte oscilación de los precios de esa materia prima y consecuentemente en el de los libros”.³⁷ Incluso si se hubieran podido encontrar algunas resmas producidas localmente, las instituciones oficiales –como el estanco de naipes– no podían echar mano de ellas puesto que no tenían los sellos pactados, ni la calidad suficiente.³⁸ Por el contrario, este papel era usado de manera privada, frecuentemente para correspondencia personal.

Las resmas de papel utilizadas eran enviadas por barcos desde el puerto de Sevilla o Cádiz para ser pagadas y recibidas en la Nueva España por un miembro de la casa de los naipes, quien se comprometía a emplearlas únicamente para la fabricación de las barajas. Si

³⁵ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 169r.

³⁶ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, Tomo II, Libro VIII, Título 23, Ley 18 (Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra, impresora de dicho Real y Supremo Consejo, 1791), 573-575.

³⁷ Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*, 32-33.

³⁸ Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*, 31-32.

se llegaba a descubrir que se les daba otro uso, las resmas serían confiscadas y se aplicarían sanciones.³⁹ En la cédula consultada se establece que era obligación de la Corona proveer el papel para los naipes, pero debido a su escasez, las resmas no eran enviadas en los tiempos acordados, entorpeciendo la fabricación. Esta situación había sido prevista por el administrador del estanco, quien temía que el papel se humedeciera o se perdiera en el mar durante su traslado. Anticipando este problema, en un apartado del documento se dicta que, en caso de que existiera carestía de material, se debía de trasladar una cantidad de naipes realizados en Sevilla para venderlos en la Nueva España. Como se indica en la cédula:

En que, porque el dicho Alonso Martínez de Orteguilla nos ha hecho relación que porque podría ser que al llevar el dicho papel a la dicha Nueva España hubiere algún riesgo y peligro, así en perderse en la mar como mojarse y –de manera que no se pudiese servir de ello para la dicha fábrica y que faltasen allá cosas y materiales para ello y que por esto convenía llevar de estos reinos en cada uno de los dichos siete años hasta en cajas de naipes de cuarenta y cinco docenas cada una hechos y fabricados en la ciudad de Sevilla.⁴⁰

Con el mismo propósito de evitar la carencia de naipes, en la misma cédula se establece que estos podían ser enviados no sólo desde España, sino también de Francia:

Para que de las dichas cien cajas de naipes o cantidad que entreguen de ellos el dicho Alonso Martínez de Orteguilla quisiere hacer labrar en Sevilla y otras cien que pueda traer de Francia y llevar a la dicha Nueva España cada uno de los dichos siete años sirvan y sean para el gasto se hubiere de hacer ya y las dichas provincias y no se puedan llevar a otra parte ni haya en esto fraude mandamos que las dichas cajas de naipes se envíen y vayan dirigidas en las dichas flotas al dicho nuestro visorrey de la dicha Nueva España y que los dichos nuestros oficiales de Sevilla les escriban y den aviso de cómo van y en qué navíos y la cantidad que son para que los haga recibir.⁴¹

Una vez recibidas las cajas de cartas se debían de estampar y de distribuir como estaba indicado. Así, pese a las disposiciones establecidas para la producción, se sabe que en ocasiones el estancador se veía forzado a vender barajas extranjeras. Sin embargo, el

³⁹ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 170v.

⁴⁰ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 170v.

administrador fue persistente en su propósito de producir naipes en Nueva España, solicitando múltiples veces que se le remitiera el papel para la fabricación local. Estos intentos quedaron registrados en una cédula enviada en 1583 a la Casa de Contratación de Sevilla, donde se pide que se manden en barcos los balones de papel necesarios, ya que hubo un retraso que afectó los procesos de producción.⁴² En este documento se asienta:

Don Philippe y nuestro presidente y jueces oficiales De la casa de la contratación de Sevilla Sebastián De Porras en nombre de Alonso Martínez de Orteguilla nos ha hecho relación que por haber habido dilación en el remate del estanco de los naipes de la Nueva España que últimamente quedó señalado en el dicho nombre no ha fletado navío en que enviara en balones de papel que están comprados y son necesarios para la fábrica de los dichos naipes y que por estar tan delante del despacho de la flota que ahora ha de ir a la dicha Nueva España entiende que no ha de hallar navío en que poder enviar los dichos en balones de papel que sería de notable daño e inconveniente para la fábrica de dichos naipes suplicándonos atento a ello os manda se nos diere de orden acomodar el dicho papel para que de ninguna manera dejase de ir la dicha flota o como la nuestra voluntad fuese.⁴³

Sin embargo, la respuesta de la Casa de Contratación a la petición del administrador del estanco no fue atendida sino hasta el último año de su cargo, cuando en 1590 se mandó una cédula en la que se establece que:

La contratación de Sevilla el año pasado de mil quinientos ochenta y tres mandé tomar y se tomó asiento con Alonso Martínez de Orteguilla, y Sebastián de Porras en su nombre, sobre la fábrica y distribución de los naipes que se gastasen en la Nueva España por tiempo de siete años que se cumplen este presente año de la casa de esta mi cédula y haceme hecho relación por su parte que para la dicha fábrica hay necesidad de que luego se lleven de estos reinos a la dicha Nueva España para doscientos balones de papel suplicándome mandase dar título y para ello he visto por los de mi consejo de las Indias y el dicho asiento fue acordado que se deba mandar esta mi cédula por la cual los mando que en cualquier navío que fuere con licencia y registro a la dicha Nueva España dejéis enviar a aquella tierra al dicho Alonso Martínez de Orteguilla, o Sebastián de Porras, o a

⁴¹ AGI, México, 1091, “Real cédula a Alonso Martínez de Orteguilla con instrucciones sobre la administración del estanco de naipes por siete años”, 4 de mayo de 1583, f. 170v.

⁴² El papel era vendido por resmas, que se componían de 500 hojas, y por balones, que equivalían a 24 resmas. Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*, 32.

quien tuviera poder de cualquiera de ellos los doscientos balones de papel dirigidos para el dicho efecto a la casa de la estampa de los dichos naipes que hay en la dicha Nueva España sin poner en ello impedimento alguno.⁴⁴

La recepción de esta cédula coincidió con el final del cargo de administrador del estanco. El cargo podía extenderse hasta que otra persona tomara posesión del mismo, sin embargo, con el fallecimiento del encargado, Alonso Martínez de Orteguilla, su administración quedó interrumpida de manera definitiva. Tras su muerte, el cargo para seguir proporcionando naipes a los habitantes fue disputado entre Gaspar de Burgos y Tomás de Escocia.⁴⁵

La cédula, que no se sabe si llegó a ser leída por Alonso Martínez de Orteguilla, otorgó el permiso de la Corona para que, finalmente, el papel para los naipes fuera enviado hacia la Nueva España. Ello demuestra que, hasta esa fecha, entre 1583 y 1590, no existían los suministros necesarios para la fabricación de barajas en la Nueva España. Por esta razón, podemos adelantar que en los años previos la casa de la estampa tuvo que sustentarse mediante la venta de otros naipes de procedencia francesa y española, pues se debía de pagar la renta del estanco para no perderlo. Esta circunstancia nos hace suponer que el mazo de las pruebas de Orteguilla no fue impreso, ensamblado o distribuido como se tenía planeado debido a la escasez de papel y a la amplia disponibilidad de barajas extranjeras. Aún si las resmas de papel hubiesen sido enviadas en los años siguientes, el término del contrato del estanco y la muerte del administrador habrían sido impedimentos. Por tanto, nos encontramos frente a un artefacto que fue olvidado entre los documentos enviados a la Corona tras la muerte del administrador.

El papel de los artífices indígenas

Aun cuando, durante su administración, Orteguilla no logró imprimir de manera seriada las cartas del mazo analizado, el asentista previo, Hernando de Cáceres, sí logró producir naipes en territorio novohispano. Lo hizo, de hecho, con el auxilio de artífices indígenas.

⁴³ AGI, México, 1091, “Real provisión a la Casa de la Contratación de Sevilla para que en las naos de la flota se carguen las resmas de papel necesarios para la fábrica de naipes”, 2 de mayo de 1583, f. 167r.

⁴⁴ AGI, México, 1092, “Real cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que dejen enviar, en cualquier navío con licencia, a Alonso Martínez de Orteguilla o a Sebastián de Porras, con quienes se tomó el asiento sobre la fábrica y distribución de naipes en Nueva España, 200 balones de papel a la casa de la estampa para la fabricación de dichos naipes”, 8 de febrero de 1590, f. 77v.

⁴⁵ AGI, México, 1092, “Real provisión por la que se concede el título de chanciller de la Audiencia de México a Gaspar de Burgos, en lugar y por muerte de Alonso Martínez de Orteguilla”, 28 de agosto de 1591, f. 7v.

Esto último lo sabemos debido a una cédula sobre oficios vendibles que data de 1582, un año antes de que Martínez de Ortegulla tomara el estanco bajo su administración. Tras haber enlistado los materiales y los costos necesarios para la producción de las barajas, se indica el pago de tres tomines por una gruesa –doce docenas– de naipes para los indios que los imprimían y “engrudaban”. Como indica el documento:

Primeramente de tres resmas de papel a tres tomines cada una monta nueve tomines y de colorado media libra que vale tres tomines y de verde media libra que vale cuatro tomines y de azul media libra que vale cuatro tomines y amarillo media libra que vale cuatro tomines y de harina para engrudar un peso y de imprimir y engrudar a los indios que lo hacen tres tomines y de tinta para imprimir dos tomines y de pintarlas dichas docenas cuatro tomines y de brunillar tres tomines y de cortar la espaldilla para ellas y de cortar el mismo naipe tres tomines.⁴⁶

La cita sugiere el proceso de elaboración de los naipes, en el cual los indios jugaban un papel indispensable en los procesos de imprimirlos con tintas y de engrudarlos con harina. De acuerdo con Marina Garone, los indígenas artífices no eran los únicos encargados de desempeñar estas actividades, sino que el proceso inquisitorial ejercido contra el impresor Pedro Ocharte indica que los esclavos negros también participaban dentro de la producción de libros, tanto manuscritos como impresos.⁴⁷ Estos procesos de impresiones se dice que resultaban sorprendentes para ambos grupos poblacionales, al no haber estado acostumbrados. En el caso de los naturales, también participaron como dibujantes. Según un testimonio de Torquemada, “lo que más es de notar es, que sacaban imágenes de planchas de bien perfectas figuras, que cuando las veían se espantaban, porque de la primera vez las hacían ni más ni menos que la plancha”.⁴⁸

Sin embargo, en la misma cédula que hace relación de los procesos de fabricación de los naipes en la Nueva España durante el estanco de Hernando de Cáceres, el escribano del virrey, el conde de la Coruña, le relata al rey Felipe II los riesgos que advierte en los procesos de comercialización a causa de las distancias, los cuales son:

⁴⁶ Archivo Histórico Nacional, Diversos-colecciones, 25, “Fabricación y venta de naipes en N. España”, 03 de noviembre de 1582, f. 3r.

⁴⁷ Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*, 27.

⁴⁸ Torquemada, *Monarquía Indiana*, citado por Garone Gravier, *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*, 48.

hay riesgo de perderse lo que se envía porque a Yucatán se lleva por mar y a Chiametla otras minas por tierras de guerra y fuera de esto hay otros gastos en las personas que los venden en la provincia y en todas las demás a razón de ciento por ciento conforme a la distancia de cada una y el perderse algunas de estas y pasarse mucho tiempo en cobrar lo que deben las que no se pierden y traer siempre cantidad de dinero ocupado en la fábrica de los dichos naipes y el trabajo de las personas que le ponen y la costa de cualquier de la casa en que se hacen y del salario del fiel que está puesto.⁴⁹

En vista de las desventajas económicas que supone la fabricación, la venta y la distribución de los naipes en territorio novohispano, el virrey le sugiere al rey, mediante su relatoría, traer los naipes ya hechos desde los reinos de la península ibérica hacia las provincias americanas: “si sería demás aprovecharlo para la hacienda real de vuestra majestad traerlos de sus reinos encaminados a los oficiales de vuestra majestad de estas provincias para que los distribuyesen y gastasen en cada una de ellas”.⁵⁰ Pudiera haber sido esta sugerencia la que, en el siguiente estanco a cargo de Alonso Martínez de Orteguilla, condujera al rey a consentir que se transportaran barajas extranjeras de los territorios de Francia y de España hacia la Nueva España.

La convivencia entre mazos

La convivencia entre distintos mazos de cartas en el territorio novohispano durante los mismos años –francesas, sevillanas y quizá novohispanas de periodos anteriores– nos da una certeza de que distintas tradiciones artísticas y culturales estuvieron en contacto directo y constante durante el periodo del estanco. Tal información nos sirve para explicar el parecido iconográfico que muchas de las ilustraciones de los pliegos mantienen con diversos mazos europeos, ya que, al haber sido grabadas en el mismo espacio y tiempo de producción de naipes españoles y, quizá, tarots franceses pudieron haber adquirido o copiado rasgos las unas de las otras. Esta correspondencia entre las figuras de sus mazos será explorada más detalladamente dentro del texto.

Por otra parte, entrevemos la relevancia que los naipes tenían dentro de la sociedad al grado de implementar medidas de confidencialidad tales como el sistema de sellado de

⁴⁹ AHN, Diversos-colecciones, 25, “Fabricación y venta de naipes en N. España”, 03 de noviembre de 1582, f. 3v.

⁵⁰ AHN, Diversos-colecciones, 25, “Fabricación y venta de naipes en N. España”, 03 de noviembre de 1582, f. 1r-1v.

las cartas, el resguardo en el aposento con llaves y la legislación de penas para mazos clandestinos. Todo esto era compromiso del administrador y del sellador, quienes debían cumplir con todas las disposiciones establecidas en sus contratos. Esto nos indica que no existía una intención de prohibirlos, sino de regular los procesos alrededor de este producto tan imprescindible en la vida cotidiana del virreinato.

Por último, desde lo estudiado en los documentos del archivo, entendemos que el mazo se trata de una creación colectiva y no individual, ya que involucra en distinta medida a varias personas consideradas de confianza. Esto nos dice que los discursos detrás de las imágenes del mazo no provienen únicamente de la mente y de la mano del grabador que realizó los pliegos, sino de todos quienes participaron –o planeaban participar– en los procesos alrededor de este –autorizar, construir, colorear, ensamblar, distribuir, vender y consumir– los cuales tenían distintos orígenes. Es por ello que el texto no se centra en las razones particulares que tuvo el artista para la toma de sus decisiones creativas, sino del imaginario colectivo del contexto novohispano del siglo XVI que derivó en la creación de los pliegos conservados hasta la actualidad, pese a que este no llegara a concretar sus propósitos iniciales. Cabe mencionar que, si bien el estanco de los naipes era gestionado por autoridades coloniales y sus ilustraciones debían adaptarse a sus requerimientos, las figuras que vemos en el mazo no pueden ser explicadas sólo desde esta demanda administrativa, sino que requieren de un análisis detallado sobre sus dimensiones estética, iconográfica, simbólica y artística.

Capítulo 2.

Las ilustraciones de la baraja: modelos europeos y referentes prehispánicos

Uno de los aspectos más relevantes de la baraja analizada es la similitud que mantienen algunas de sus ilustraciones con los arcanos pertenecientes a distintos mazos españoles, italianos y franceses, razón por la cual han sido interpretadas como una versión novohispana de los mismos y han recibido títulos análogos. Esta búsqueda de correspondencias entre las adaptaciones novohispanas con los originales europeos pareciera implicar que el mazo se trata de una réplica –con mayor o menor fidelidad dependiendo de la carta– de un modelo original ya consolidado con el que el dibujante y el grabador debían de estar familiarizados. Sin embargo, para el momento de su fabricación existían aún pocos mazos de tarot regados en los distintos reinos, los cuales variaron en la estructura, la cantidad, el estilo, las figuras y la iconografía de sus cartas. Es por esto que sostenemos que, para el periodo colonial, y en especial para el siglo XVI, aún no existía un modelo establecido y difundido por la península ibérica en el que los pliegos pudieran haberse basado. En cambio, como veremos en este capítulo, son precisamente algunas de estas cartas virreinales las que pudieron alimentar la creación de un imaginario occidental que podría emparentarse con el tarot hasta llegar a su forma actual.

Las estampas del mazo fueron producidas con la técnica de grabado sobre madera, por lo que es posible que los mismos tacos xilográficos hayan sido utilizados en otras impresiones con diversos propósitos. Durante la época, esta técnica resultaba conveniente para imprimir una cantidad seriada de las mismas imágenes, que además eran ligeras y transportables. Para Thomas Cummins, se trata de una cualidad propia del grabado que contribuyó a formar la percepción europea respecto al continente americano:

Los grabados y la palabra impresa siguieron siendo vitales en la circulación de imágenes y descripciones de la flora, la fauna y los habitantes de América. Sin duda, algunas eran más realistas y otras más ficticias, pero todas contribuyeron a la comprensión europea del Nuevo Mundo [...]. A los grabados se les dotaba de un poderoso papel generativo: eran

utilizados como fuentes para otras imágenes pues se les copiaba directamente en otros medios, o se les utilizaba como modelos para la creación de nuevas imágenes.⁵¹

Grabados del Nuevo Mundo

Las ilustraciones difundidas en el virreinato frecuentemente se basaban en modelos pictóricos y literarios europeos que provenían de una mezcla entre las culturas medieval y renacentista. A la movilidad de personas que cruzaban el mar, entre las que se encontraban algunas instruidas en la lectura y el arte, se sumaba la circulación de los libros y estampas que traían con ellos.⁵² Sin embargo, como refiere Marina Garone, el uso de la técnica del grabado en la Nueva España del siglo XVI paulatinamente pasó de importar imágenes a crear las impresiones con contenidos propios:

Un elemento complementario, pero no menor, de la edición del siglo XVI fue el amplio uso de imágenes, en un volumen mucho mayor que el que se observó en períodos posteriores de los impresos mexicanos. El uso de ese material gráfico estaba en función del repertorio que los talleres tuvieran disponible, en un inicio fue completamente importado; sin embargo, de manera paulatina y creciente, las imágenes se fueron diseñando y grabando en México. El repertorio y las temáticas estaban relacionados con los contenidos editados en estas tierras: las hubo de naturaleza religiosa, profana y simbólica. Además de imágenes religiosas, hubo grabados arquitectónicos, retratos y numerosos signos y símbolos, escudos heráldicos y nobiliarios, tallas decorativas como mascarones, floreros, avíos y marcos vegetales.⁵³

En el caso de los naipes de Martínez de Ortegulla, se tomaron como referentes alegorías y emblemas para reproducirlos en imágenes de un carácter distinto. Sin embargo, no se trata de una copia exacta de las estampas originales, sino de un esfuerzo por parte del artífice de seleccionar un modelo y trasladarlo de una cultura hacia otra, transformándolo durante el proceso. Como lo menciona Pablo Escalante, se trata de una búsqueda de elementos correspondientes entre ambas tradiciones culturales, pues:

⁵¹ Thomas Cummins, “La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo”, en *Miradas comparadas en los virreinos de América*, coords. Iлона Katzew, Luisa Elena Alcalá y William B. Taylor, 203-225 (Los Ángeles: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 207.

⁵² Pablo Escalante, “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”, en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, coord. Pablo Escalante, 9-27. (Morelos: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008), 9.

La elección de un modelo rara vez se basa exclusivamente en la conveniencia técnica de seguir una composición o copiar unos trazos; generalmente involucra el reconocimiento o la postulación de un vínculo más profundo en el contenido, y así lo vemos con frecuencia en el trabajo de los artistas indígenas del siglo XVI.⁵⁴

Con esto se quiere decir que, incluso cuando la ilustración generada desde un modelo pareciera ser una réplica idéntica, la elección del original y el tratamiento de la imagen implican la toma de decisiones creativas –conscientes o inconscientes– por parte del artista. No se trataba de agentes pasivos que duplicaban automáticamente las imágenes que se les ponían enfrente, sino de constructores activos de la esfera artística novohispana, configurando en este proceso su propia identidad mestiza.

Aunque la cita de Escalante se refiere específicamente a la labor de los tlacuilos, sabemos que el proceso creativo de españoles y criollos familiarizados con las fuentes y convenciones europeas igualmente requería un esfuerzo por encontrar rasgos compartidos con la cultura prehispánica para hacerlos coincidir. Este es el caso de los pliegos del archivo, donde encontramos elementos derivados de sus múltiples orígenes mexicana y español –y también de otras culturas, como la inca y la francesa–, que forman parte de un artefacto cuya historia se remonta a las barajas españolas y a los *tarocchi* italianos –que a su vez son ya una mezcla entre el papel moneda chino y el concepto del juego grecorromano– y que representan una de las posibles soluciones al encuentro entre culturas.

Hemos conservado el término de *arcanos* para referirnos a las ilustraciones figurativas que no forman parte de las cartas numerales o cortesanas, aun cuando por ahora no pretendamos aseverar el carácter de *tarot* del mazo, el cual discutiremos en el capítulo siguiente.⁵⁵ Esto es en tanto que se trata de una quinta serie de cartas independientes a los cuatro palos de la baraja, con un propósito desconocido y misterioso que, acorde con el diccionario de autoridades, es el significado de la palabra *arcano*.⁵⁶

⁵³ Garone Gravier, *Libros e imprenta en México*, 57-58.

⁵⁴ Escalante, “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”, 11.

⁵⁵ Este carácter de *tarot* se discutirá en el capítulo 3.

⁵⁶ Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades* - Tomo I (1726), <https://apps2.rae.es/DA.html> [Consultado el 13 de junio de 2023].

Inscripciones y motivos

Comenzaremos refiriéndonos a las cartas que no corresponden a ninguna de las tres categorías mencionadas, debido a que su diseño está más concentrado en el aspecto funcional que en el decorativo [Fig. 5]. Se trata de los naipes cortesanos y numerales que corresponden a los palos de las espadas, los bastos, las copas y los oros. Tienen una secuencia del dos al nueve y de caballeros, reinas, reyes y ases. Así, pueden ser organizadas por palo y por jerarquía. Las cartas están adornadas con diferentes figuras de cruces y de flores, aunque en general la estructura de todas es la misma, esto con la intención de ser reconocibles [Fig. 6].

En el primer, segundo y tercer pliego aparecen diferentes inscripciones y motivos. Uno de estos es el escudo de armas impreso en el cuatro de oros. Tiene una partición en cuartelado, mostrando dos torres y dos leones que representa la presencia vicaria de los reinos de Castilla y de León. En el dos de espadas está escrito “con licencia”, refiriéndose a la autorización de la baraja por parte del estanco real. En el 9 de oros aparece la inscripción “buena prole haga”, frase que se refería a la concesión de un bien en almoneda o subasta pública, en este caso, del estanco de naipes.⁵⁷ En el 6 de copas vemos otra inscripción enigmática. Se trata de un sello que indica “Por Fran[cis]co Flores”, el cual pareciera indicarnos que es el nombre del artífice encargado del diseño o de la impresión.⁵⁸ Sin embargo, no vuelve a ser mencionada su participación en los documentos oficiales del estanco de los naipes o de los talleres de impresiones activos.

El *ixiptla* de Quetzalcóatl

Dentro de este primer grupo de cartas a analizar, se encuentran ilustraciones que retoman tradiciones propias de los antiguos mexicanos, incluyendo sus rituales, deidades, gobernantes y oficios. La existencia de *arcanos* con esta temática dentro del mazo demuestra un interés por la cultura prehispánica, la cual fue comprendida por los españoles

⁵⁷ La expresión también tenía un sentido más amplio, semejante a la expresión “buen provecho”. Así aparece utilizada sarcásticamente en un soneto de Luis de Góngora para referirse a los miembros de la corte. “A la confusión de la corte” en *Antología poética* (Editorial Castalia: Madrid, 1986).

⁵⁸ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583, f. 4v.



Figura 5. Detalles de inscripciones y escudo de armas, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.*



Figura 6. Autor desconocido, Naipes de baraja española, XVI-XVII, xilografías coloreadas sobre papel, 8.8 x 6 cm, Castilla, Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

encargados del estanco desde sus propios conceptos y parámetros.⁵⁹ Es por esto que tales representaciones parten desde convenciones europeas y, a la vez, utilizan referentes mesoamericanos, sin dejar de ser por ello imágenes que mezclan dos tradiciones culturales.

Con base en el rastreo de fuentes, tanto imágenes como escritos, identificamos que se trata de representaciones de los huastecos realizadas desde la percepción de la cultura mexicana. Así, se trata de una reducción identitaria del huasteco a unas cuantas características emblemáticas, arquetípicas y caricaturescas, que revelan el contacto bélico y la influencia recíproca entre ambas culturas. Entre estos rasgos distintivos del huasteco se encuentran la desnudez, la ebriedad y la festividad, que integran una sabiduría lúdica que los distingue de las demás sociedades mesoamericanas.⁶⁰

Los ases alados

Entre las cartas numerales del mazo, observamos que los ases de cada palo son representados por la figura de una serpiente alada [Fig. 7]. Su cuerpo se encuentra enroscado, posee algunas plumas detrás de su cabeza y sus alas se extienden desde su lomo. Se trata de Quetzalcóatl, una figura mítica e histórica perteneciente a las culturas mesoamericanas. La criatura se muestra en cada una de las cuatro cartas sosteniendo entre sus fauces el elemento de cada palo: un oro, una copa, una espada y un basto, respectivamente. Nos encontramos entonces frente a la mezcla entre un símbolo prehispánico recogido de la cosmovisión mexicana dentro de un acomodo de cartas de origen europeo.

La identificación de Quetzalcóatl en estas cuatro cartas numerales de la baraja podría parecer discordante con el planteamiento de Isabel Grañén, ya que la autora reconoce en una de las cartas del pliego de los arcanos a este mismo dios [Fig. 8].⁶¹ En la carta referida podemos observar a un indígena tocando un instrumento de viento que porta una vestimenta bordada, y calza unas sandalias. Va adornado con caracoles, chalchihuites y plumas. Un ave conocida como quetzal se posa sobre su cabeza, indicándonos la asociación entre la carta y la figura del dios. Sin embargo, tengo para mí que no se trata de

⁵⁹ Jean-Pierre Étienne, "Lecturas de la baraja", en *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe siglos XVI-XVIII* (Madrid: Tamesis Books Limited London, 1990), 298.

⁶⁰ Patrick Johansson, "La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica", *Estudios de Cultura Náhuatl* 44 (2012): 65-133.



Figura 7. Detalles de los ases con forma de Quetzalcóatl, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.



Yndio q̄ bayla ala
gentilica

Figura 8. Detalles de flautista e inscripción en el reverso “indio que baila a la gentilica”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

Quetzalcóatl como tal, sino de uno de los múltiples personajes que llevó su nombre: Ehécatl. Este título se le atribuye en su faceta del dios del viento, razón por la cual observamos al individuo tocando este instrumento en particular.

Esta doble aparición de Quetzalcóatl dentro de la baraja, tanto en una de las cartas de los arcanos como en cuatro de las cartas numerales, se explica desde la dicotomía del personaje que oscila entre humano y dios. Dado que la figura surge de la unión entre mito e historia, existen inexactitudes en el relato tras la expansión de su culto en las diferentes culturas mesoamericanas. Es por esto que en algunas ocasiones lo encontramos como rey, sacerdote y guerrero y, en otras, como divinidad. Con esto se quiere decir que existen dos facetas de Quetzalcóatl: Topiltzin Quetzalcóatl, una figura histórica representada mediante una serpiente emplumada, y Ehécatl Quetzalcóatl, una de sus personalidades dotadas con poderes divinos representada mediante un humano.⁶²

El dios flautista

Esta multiplicidad de nombres para referirse a las mismas deidades se explica desde la estructura social de las culturas prehispánicas. Las regiones mesoamericanas se mantenían cohesionadas debido a su creencia religiosa de pensarse a sí mismas como descendientes de una divinidad en particular y de establecer comunidades basadas en unidades sociales de parentesco. Los “dioses abogados”, que se consideraban consanguíneos de los grupos étnicos, fundaban y protegían sus territorios. Sin embargo, los grupos extensos que habitaron un mismo territorio y compartieron los mismos dioses abogados comenzaron a fragmentarse en distintas poblaciones, por lo que se adoptaron diversos títulos para nombrar y diferenciar a los mismos dioses patronos dependiendo de los matices regionales. Para Alfredo López Austin, este fenómeno no puede explicarse como una incorporación de un dios a la cosmovisión, sino que se remarca el sitio de antelación que los dioses poseían:

Cada núcleo social descendía de un dios, al que nombraba muchas veces con el apelativo familiar que no era usado por el resto de los hombres; pero en el esquema general no era

⁶¹ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 386.

⁶² Henry Nicholson, "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: a Problem in Mesoamerican Religion and History", *Estudios de Cultura Náhuatl* 59 (2020): 211-230. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77902>, 223.

una pieza agregable: estaba ahí, por propio derecho, en el lugar divino que siempre le había correspondido.⁶³

De esta manera, si bien se reconoce una cosmovisión compartida entre los pueblos, la manera de referirse a los dioses variaba como medio de legitimación de sus lazos familiares y preservación de su cohesión social. El caso de Quetzalcóatl-Ehécatl era utilizado por algunos de los gobernantes de Tenochtitlán y Tetzaco para legitimar su propio poder mediante el uso de sus atributos y de sus rituales. Los linajes gobernantes retomaron la idea de la descendencia directa de la divinidad. Pero, dado que existía una gran cantidad de individuos convencidos de ser descendientes directos de Quetzalcóatl, se vieron en la necesidad de referirse a sí mismos como los herederos dinásticos de este mismo dios en su faceta de Ehécatl y de gobernar en su nombre.⁶⁴ Así, se consolidó su figura como una deidad en sí misma.

Uno de los símbolos utilizados para esta legitimación del poder es el *ehcacózcatl*, un caracol cortado transversalmente a la altura de la espiral utilizando una cuerda tensa.⁶⁵ Esta figura aparece en las distintas representaciones del dios en el Códice Borbónico [Fig. 9] y en el Códice Magliabechiano [Fig. 10], ya que es uno de sus rasgos característicos debido a que el caracol sirve para soplar. Una pieza arqueológica conservada del período clásico nos esclarece cómo pudo haberse visto [Fig. 11]. La joya no solamente nos indica la relación sanguínea entre los gobernantes y la divinidad, sino que el objeto contiene en sí mismo la esencia del dios. Nos remite a su dominio sobre el viento, y a la vez, sobre el aliento. Un caracol cortado cuelga sobre el cuello en el arcano del flautista, por lo que podría tratarse de una interpretación del artefacto prehispánico. Es por esto que identificamos al músico como su encarnación en humano; mientras que a la serpiente emplumada de los cuatro ases como su faceta de dios.

La dimensión humana del arcano no estaba completamente desligada de la de divinidad, sino que se trataba de una *ixiptla*. El concepto náhuatl del *ixiptla* nos indica que la esencia sagrada está contenida, de manera parcial y temporal, en el soporte material —en

⁶³ Alfredo López, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2014), <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hombre/dios.html>, 51.

⁶⁴ Nicholson, "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: A Problem in Mesoamerican Religion and History", 217.



Figura 9. Anónimo, folio 22 del *Códice Borbónico*, 1562, pigmento sobre papel amate, México, mediateca INAH.



Figura 10. Anónimo, folio 62 del *Códice Magliabechiano*, XVI, pigmento sobre papel amate, México, mediateca INAH.



Figura 11. Anónimo, *Pectoral*, 200-900, pieza arqueológica, 7.7 cm x 18.2 cm x 0.4 cm, México, mediateca INAH.

este caso del cuerpo humano— mediante elementos propios del dios. Es por esto que se requiere que se porte el atuendo, los ornamentos y la indumentaria representativos de la divinidad a personificar, ya que por medio del ritual permiten la identificación humano-dios. Sin embargo, no se requiere que el soporte físico sea un ser humano, sino que pueden utilizarse varios artefactos relacionados con la imagen del dios, generalmente esculturas con el rostro, las insignias y el traje característicos de la deidad. Como lo expresa Dehouve, “el personificador era el soporte del atuendo y podría ser tanto un humano como un objeto material. El personificado era el dios contenido en su atuendo. Por lo tanto, el *ixiptla* o personificador estaba creado por la unión del soporte y el atuendo”.⁶⁶

Ya fuera mediante una persona o un artefacto, el ataviar al soporte con los atributos representativos de la divinidad implicaba materializar su presencia y traerla a la realidad. En este sentido, la máscara bucal en forma de caracol que cuelga sobre el pecho del arcano flautista es un ornamento representativo del dios del viento que convierte temporalmente al humano que la porta en divinidad. El músico no es un simple representante de Ehécatl y de Quetzalcóatl en el acto ritual, sino que adquirió su esencia divina para traerla a quienes presencian la ceremonia. El fenómeno de la personificación, descrito en el texto de Danièle Dehouve, acontecía en dos escenarios distintos: en el poder político y en la práctica ritual. En palabras de la investigadora:

La noción tenía dos campos de aplicación siendo el primero el ejercicio del poder. En este marco, el rey era *ixiptla* de algunos dioses que personificaba ante sus sujetos y a su vez tenía a sus propios *ixiptla*, hombres que actuaban en calidad de representantes y embajadores suyos. El segundo campo de aplicación de la noción lo conformaban las prácticas religiosas y sacrificiales.⁶⁷

En el caso del arcano pareciera tratarse de un ritual religioso protagonizado por un flautista de la corte, en vez de un gobernante o de un sacerdote en un protocolo político. En las ceremonias religiosas, los *ixiptla* se realizaban simultáneamente con danzas, espectáculos y sacrificios. Suponemos entonces que la escena se desenvuelve a la par con otros actos, ambientados por la música que toca el personaje, como resultaba común.

⁶⁵ Lourdes Suárez, “Las representaciones de la joyería de concha en el Centro de México”, *Arqueología Mexicana* 27 (2020): 50-59.

⁶⁶ Danièle Dehouve, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de personificación”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016). <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>, 19.

⁶⁷ Dehouve, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de personificación”, 3.

Como indican los informantes de Bernardino de Sahagún, la música de viento era parte de los entretenimientos característicos de los huastecos desde la mirada de los mexicas, así como de otras actividades festivas que aparecen en las demás cartas del mazo.⁶⁸

La festividad ritual

Debido a esta concurrencia de distintas actividades dentro del marco de la festividad-ritual, será necesario remitirnos a la descripción de otras dos cartas del mazo. En el primero, vemos a un indígena cargando a quien pareciera ser su amo; en el segundo, aparece un malabarista realizando su acto. La vinculación entre estas imágenes se sostiene además por la inscripción que comparten. El lema *Queztecal* hace referencia a la deidad mesoamericana personificada mediante el *ixiptla*.⁶⁹ La relación entre estos arcanos, especialmente los dos últimos, pareciera ser bastante estrecha, dado que ambas escenas han sido retratadas en las mismas fuentes y se han consolidado simultáneamente como modelos iconográficos.

El tameme

En cuanto a las cartas del par de indígenas, la inscripción *Queztecal* está en el margen izquierdo [Fig. 12]. El arcano nos remite al oficio de los tamemes, personas dedicadas desde temprana edad a portar mercancías sobre sus espaldas y trasladarlas hacia diversas regiones. Su labor era heredada por sus familiares y era desempeñada por personas de un estrato social bajo. Por el contrario, los caciques locales que dirigían las rutas de transporte y comercializaban los productos trasladados, gozaban de una condición social alta. En este sentido, identificamos al indígena que es transportado sobre la espalda del otro como uno de estos principales. Los rangos socioculturales de los personajes es la razón del contraste en sus vestimentas, ya que responde a una intención de mostrar la distinción de nobleza entre ambos. Mientras que el cargador lleva ropa ligera y sencilla, el cargado porta un tocado de plumas sobre su cabeza, una camisa que aparenta estar hecha con la piel de algún animal, un

⁶⁸ ⁶⁸ Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, 73.

⁶⁹ La palabra en náhuatl *Queztecal* fue tomada para propósitos de este trabajo como un derivado de *Quetzalcóatl*, debido a su parecido fonético. Una primera hipótesis es que se trate de una sustitución del sufijo -tl por el sufijo -ca, que resulta común en al revisar la gramática de la lengua náhuatl. Esta terminación de los sustantivos en -ca (o en -cal en este caso) corresponden a la terminación castellana “mente”. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de la palabra “alegría” *ahuializtli* y la derivación “alegremente” *ahuializtica*. Thelma Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl* (México: UNAM-IIH, 2014), 317. Sin embargo, esta línea de investigación puede seguir siendo explorada.



Figura 12. Detalles de “Queztecal” o cargador, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

par de sonajas en sus manos y joyería adornando su cuerpo. La expresión de ambos personajes difiere del mismo modo: el tameme dirige la mirada hacia el suelo, mientras que el amo se muestra sereno y, con los ojos cerrados, levanta su rostro hacia el cielo.

Durante la época prehispánica y al inicio de la conquista española, el transporte en el área mesoamericana estaba conformado únicamente por canoas y tamemes. Esto es debido a las irregularidades de la geografía del territorio y a la inexistencia de las especies de animales utilizadas como bestias de carga, factores que impedían el uso de la rueda y, por tanto, de los carruajes.⁷⁰ Si bien no se conoce información acerca de que los tamemes incluyeran la carga de personas en su trabajo, se sabe que tras la conquista estos estaban obligados a cargar lo que sus caciques les ordenaran.⁷¹ El acto de cargar a su amo podría ser una estrategia visual para mostrar tanto la labor como la jerarquía.

Otra hipótesis apunta a un acto ritual, como puede ser el descrito dentro del Códice Florentino, donde se indica que: “salieron los portadores del dios, los que cargaban el envoltorio, el bulto. Se dice que les iba hablado su dios. Y cuando se fueron, se fueron hacia el sol.”⁷² Así mismo, podría tratarse de alguno de los explorados por Grañén en el apartado dedicado a la carta, donde identifica tres ejemplos que consisten en la carga de personas:

El primero es la *Tira de la peregrinación* en que varios sacerdotes cargan a su dios; otra representación se encuentra en la escena de la boda indígena del *Códice Mendocino*, cuando el amante conduce a cuestas a la desposada y el tercer ejemplo se localiza en la primera página del *Códice Matritense*, donde un siervo carga sobre su espalda a un alto mandatario. En los tres casos, se trata de un ritual.⁷³

Así mismo, la autora compara esta imagen con el arcano de El Carro, cuya iconografía consiste en diversos animales jalando carruajes conducidos por un caballero [Figs. 13-14]. Es por esto que entrevemos en las representaciones de los carruajes un símbolo de poder que se traslada a los arcanos. Por otra parte, si bien es cierto que pudiera haberse incluido esta imagen como parte de la baraja con el propósito de mostrar una adaptación del arcano

⁷⁰ Luis Jáuregui, *La historia de los transportes en México* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005), 2.

⁷¹ Jáuregui, *La historia de los transportes en México*, 3.

⁷² Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro X, capítulo 29.

⁷³ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 389.



Figura 13. Bembo Bonifacio, *Chariot*, *Tarot Visconti Cary-Yale*, 1428-1447, temple y lámina de oro sobre papel, 18.9 cm x 9 cm, Estados Unidos, Yale University Library.



Figura 14. Autor desconocido, *Le Chariot*, *Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y lámina de oro sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.

de El Carro con las posibilidades del transporte mesoamericano, esta representación puede ser rastreada entre diversas fuentes que no tienen relación con el tarot. Esto es en tanto que, al situar al mazo como un artefacto con distintas funciones lúdicas o pedagógicas, su interpretación no se limita a un sentido de cartomancia y podemos rastrear las influencias de su creación hasta manifestaciones artísticas y culturales alejadas de la esfera del ocultismo. Una de estas posibles fuentes es uno de los grabados del libro de Andrea Alciato. En su compendio de emblemas –que consisten en la combinación entre imágenes o figuras acompañadas por un mote o lema desarrollado en el epigrama o comentario–, encontramos a un hombre sosteniendo a otro sobre su espalda [Fig. 15]. La composición nos recuerda a la observada en el arcano. En la descripción se indica que se trata de un cojo cargado por un ciego, de manera que uno presta sus ojos y otro sus pies para avanzar.

La difusión de los emblemas humanistas y la familiaridad con las festividades durante el virreinato hace que ambos se sitúen como posibles modelos replicados en el arcano. Sin embargo, una imagen procedente del virreinato del Perú llama la atención por su parecido. Se trata de un grabado de Francisco de Jeréz sobre el acontecimiento inicial de la conquista de Perú, cuando Francisco Pizarro y Vicente de Valverde le ofrecen al emperador inca Atahualpa un libro impreso [Fig. 16]. En las impresiones, el emperador inca aparece vistiendo un taparrabos y siendo transportado en andas por cuatro guerreros también semidesnudos. Tal escena fue difundida tanto dentro como fuera de la ciudad inca, hasta consolidarse como una figura reconocible y, a su vez, versátil. Como lo explica Cummins: “A finales del siglo XVI, la imagen del rey inca llevado en andas se convirtió en un tópico visual y textual que podía utilizarse en una gran variedad de contextos, y que expresaba mucho más que los acontecimientos históricos de Cajamarca”.⁷⁴ Esto quiere decir que la imagen funcionó para dar a conocer el acontecimiento del encuentro entre ambas civilizaciones, pero a la vez forma parte de una tradición que sentó un modelo iconográfico que habría de ser utilizado con varios propósitos y con distintas tramas.

El fenómeno de difusión del modelo del emperador inca hacia diferentes países europeos, americanos e incluso africanos para la construcción de ilustraciones se debe a la materialidad del grabado a la cual nos hemos referido, que permite la creación de copias fieles o de réplicas similares. Para Cummins: “Si bien la trasposición de figuras en estas

⁷⁴ Cummins, “La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo”, 214.



Figura 15. Andrea Alciato, *Emblema CLXI Mutuum auxilium*, 1531, grabado, Reino Unido, Alciato at Glasgow.



Verdadera relacion de la conquista del Peru
 y provincia del Eu, co llamada la nueva Castilla: Conquistada por el magñifico
 y effaçado cavallero Francisco pizarro hijo del capitan Leonçalo pizarro casa
 llero de la ciudad de Trujillo: como capitan general de la çercua y catholica
 mandadad del emperador y rey nro señor: Embiada a su magestad por Francisco
 de Xeres natural de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla secretario del
 dicho señor en todas las punicas y conquista de la nueva Castilla y ryo
 de los ysmoros conquistadores della. En su villa y examinada esta obra por mandado de los señores inquisidores
 de la çibdad de Sevilla: impresa en casa de Bartholomeo petre, en el mes
 de Julio. Año del parto virginal mil e quingientos e treçenta y quatro.

Figura 16. Francisco de Xerez, *La captura de Atahualpa por Francisco Pizarro en Cajamarca*, 1534, grabado, 27.3 cm x 18.9 cm, Estados Unidos, Brown Library.

ilustraciones pudiera parecer algo inconsecuente, al menos sugiere la versatilidad de los grabados y cómo una imagen que ilustra una región del mundo podía fácilmente emplearse para ilustrar un sitio distinto”.⁷⁵ Es por esta razón que, pese a que la imagen del emperador inca siendo cargado no está vinculada con el contexto novohispano donde surge la baraja, podemos plantear que tienen un origen conjunto con la carta, ya que eran fácilmente reproducibles. Esto quiere decir que el arcano del tameme cargando a su amo podría haber estado afectado por este modelo iconográfico común, aun cuando su origen se remite a un área geográfica y cultural distinta.

La misma escena de las impresiones peruanas fue replicada en un libro de historia escrito e ilustrado por Theodor de Bry, un grabador que había realizado viajes alrededor del mundo. El señor inca nuevamente aparece siendo cargado por sus súbditos en dos grabados diferentes y, en uno de ellos, se muestran dos malabaristas lanzando un tronco al aire utilizando los pies [Figs. 17-18]. Estos aparecen al frente de la imagen de la capital inca, vistiendo únicamente un taparrabos mientras realizan el espectáculo. El cuerpo de ambos está invertido: el primero de ellos se para sobre su cabeza y lanza con sus piernas la vara; el segundo se sostiene con la cabeza y con los brazos y detiene con sus piernas el tronco que, seguramente, acaba de atrapar. Esta convivencia de ambas figuras –emperador siendo cargado y acróbatas equilibrando troncos– sugerimos que puede ser un indicio de la relación estrecha que ambos modelos iconográficos comparten y, que tal vez, los hayan llevado a trascender simultáneamente su contexto original.

El malabarista

La similitud entre estos malabaristas incas y el arcano del acróbata indígena mencionado previamente en el apartado es evidente. Dicha imagen nos muestra a un indígena recostado sobre el suelo y elevando las piernas para sostener una vara [Fig. 19]. Pareciera estar tratando de mantener el balance con el cuerpo. Sus brazos se ocultan debajo de su torso y su mirada se fija en la acrobacia que realiza. La textura del suelo nos indica que está sobre un petate. Su vestimenta parecen ser unos calzones de manta cortos y holgados, quizás para permitirle la movilidad que necesita. Detrás de su cabeza vemos dos tiras de cascabeles

⁷⁵ Cummins, “La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo”, 214.



Figura 17. Theodor de Bry, *Frontispicio con Atahualpa*, 1596, grabado, 14.2 cm x 20.5 cm, California, The Huntington Library.



Figura 18. Theodor de Bry, *La ciudad imperial de Cuzco*, 1596, grabado. 34.3 cm x 23.3 cm, California, The Huntington Library.

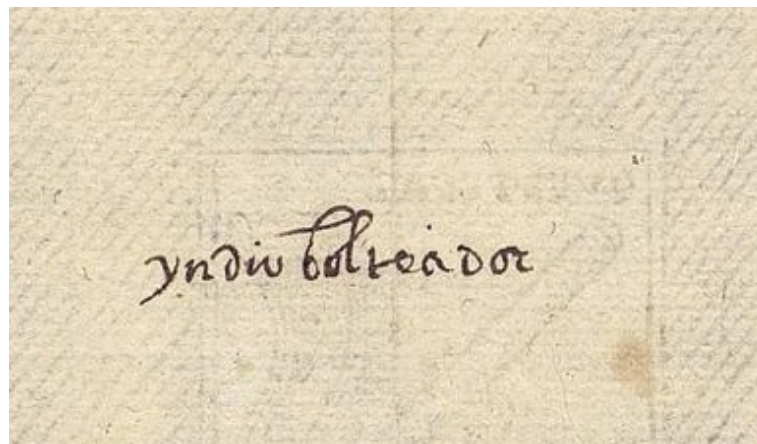


Figura 19. Detalles del “Queztecal” con detalle de la inscripción “indio bolteador”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

extenderse. En esta ocasión, la inscripción que lo enlaza con los otros arcanos se encuentra en el margen izquierdo de la imagen.

La comparación entre la ilustración de los acróbatas incas y la carta del arcano indígena cobra especial sentido al entender que el grabado de Bry fue copiado de la obra pictórica del artista alemán Christoph Weiditz, quien realizó unas aguadas a partir de la observación de los acróbatas mexicas que Hernán Cortés llevó a la corte española en el año de 1528 [Fig. 20].⁷⁶ En síntesis, existen tres posibles orígenes que derivaron en la realización del arcano del malabarista en la baraja del AGI. La primera nos remite al espectáculo realizado por los mexicas y presentado para los españoles, de manera que pudiera haber sido observado y copiado en diversas obras hasta llegar a la mirada del grabador de los naipes. La segunda, es que el tropo visual establecido por la ilustración peruana y utilizado en diversos contextos derivó en la representación del acróbata indígena. La tercera es que se hayan retomado las fuentes prehispánicas a pesar de que estas hayan sido realizadas como códices y no como ilustraciones, por lo que habría sido más complicado para el creador copiarlas e, incluso, conocerlas [Fig. 21].

El malabarismo representaba una ocupación relevante dentro de la sociedad prehispánica, la cual consistía en entretener a la corte y, particularmente, al tlatoani. Entre los encargados de estas actividades recreativas se encontraban oficios similares a los de bufones, músicos y magos occidentales. Sin embargo, de estos artistas los únicos que trabajaban diariamente en el palacio y gozaban de un estatus reconocido eran los bufones – o *tetlahuehuetzquiquiti*– y los acróbatas –o *cuauhtlatlazque*–. Esto es ya que, además de entretener al tlatoani, sus funciones consistían en ser sus cuidadores, escoltas y emisarios.⁷⁷ La investigadora Elena Mazzetto recalca la importancia de la compañía de los artistas en las actividades cotidianas e incluso bélicas en la vida del tlatoani, de manera que: “su presencia a lado del monarca era tan relevante que sus servidores se volvían sus acompañantes, siendo sacrificados durante las exequias de su dueño para seguir sirviéndolo en el más allá”.⁷⁸ Dichas ocupaciones frecuentemente eran desempeñadas por personas que tuvieran algún tipo de deformidad, como apunta el texto de Mazzetto. Es por ello que en los

⁷⁶ Cummins, “La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo”, 213.

⁷⁷ Elena Mazzetto, “Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana”, *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria* 29 (2021): 23-57. <https://doi.org/10.34096/mace.v29i1.8221>, 37.

⁷⁸ Mazzetto, “Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana”, 46.



Figura 20. Christof Weiditz, *Malabarista mexicano*, 1529, acuarela sobre papel. 19.4 cm x 14.5 cm, Nuremberg, Germanisches National Museum.



Figura 21. Bernardino de Sahagún, folio 19 del Libro 8 de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, 1577, pigmento sobre papel amate.

manuscritos pictóricos y en las fuentes documentales encontramos a estos personajes retratados con jorobas o con enanismo, aunque sus oficios no eran exclusivos de estas personas. Quizás sea por este motivo que la posición del flautista en el arcano analizado se muestre encorvada, aludiendo a la alteración física de la espalda del individuo, muchas veces deformada intencionalmente desde la infancia.

La conexión encontrada entre los arcanos del flautista y el malabarista pareciera trascender la inscripción que comparten, haciendo referencia a un ritual que involucraba ambas actividades simultáneamente. A la vez, debido a la joya en forma de caracol que porta el indígena flautista y que lo relaciona con el dios del viento, sostenemos que dichas prácticas artísticas forman parte de un ritual de personificación de la divinidad. Así, no se trata solamente de una actividad recreativa palaciega que involucra música y espectáculo, sino de una práctica religiosa que consiste en la encarnación del dios y en su evocación en el mundo terrenal.

La convivencia entre estos actos artísticos y recreativos dentro de la misma ceremonia-ritual puede ser demostrada mediante tres imágenes de la época realizadas sobre distintos soportes, lo cual explica su aparición conjunta en los naipes. La primera es una ilustración de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, donde observamos un jorobado, dos enanos, dos músicos y un malabarista [Fig. 20]. En la figura del acróbata observamos la destreza de la acción que realiza y los dos listones con cascabeles colgando de su cabeza, de igual forma que en la carta del mazo. La segunda imagen es el *Biombo con desposorio indígena y palo valorador*, en el cual vemos malabaristas, danzantes y voladores en una boda [Fig. 22]. Esta imagen nos lleva a pensar que tales funciones se realizaban en distintas festividades reales tales como casamientos, nacimientos, entronizaciones, muertes y entradas. Finalmente, en la tercera, vemos este espectáculo, aunque esta vez sin ambientación musical. Se trata de los grafitis murales encontrados en el convento de San Francisco en Tepeapulco, cuyo tema principal es la festividad religiosa [Fig. 23].⁷⁹ Como parte del entretenimiento, en la imagen vemos un castillo pirotécnico monumental, la dramatización de los autos sacramentales, la acrobacia de los voladores y las corridas de toros. Estos dos últimos elementos resultan especialmente relevantes al aparecer en otras cartas del mazo.



Figura 22. Autor desconocido, *Desposorio de Indios y palo volador*, 1690, óleo sobre tela, 167.64 × 304.8 cm, Los Ángeles, Los Angeles County Museum.



Figura 23. Autor desconocido, *Voladores*, XVI, graffiti, claustro alto del convento de San Francisco Tepepulco, Hidalgo

Los voladores y los toros

Esta carta representa la convivencia entre dos tradiciones: el rito mesoamericano de los voladores y la fiesta española de las corridas de toros [Fig. 24]. En la imagen vemos a cuatro indígenas suspendidos de una estructura realizada con palos de madera, los cuales están sostenidos de la cintura por cuerdas. Cada uno está amarrado de una esquina del cuadrado de la construcción, de manera que puedan realizar su acto evitando chocar entre sí. A la vez, otros dos están parados sobre la cima de la estructura, quizás aguardando su turno de participar. Debajo del mástil, dos toros que provienen de direcciones distintas dirigen la mirada hacia el ritual.

La danza de los voladores fue interpretada por Alessandra Russo como una representación circular del espacio y del tiempo desde la cosmovisión prehispánica. Como lo describe la autora, cada cantidad de vueltas tiene un significado preciso:

Since the sixteenth century, the dance of the voladores has been interpreted as a ceremony whose goal was to ensure the harvest: the thirteen turns of the voladores, when multiplied by the four participants, give the number fifty-two, which corresponds to the number of years in a cycle of the pre-Hispanic calendar. And the whole ceremony relies on a precise conception of space. The nine-turn made by the voladores around the tree before cutting it down correspond to the nine stages of the lower world; the thirteen turns they perform while descending correspond to the thirteen heavens; the four voladores represent the four corners of the world, and the captain who remains on the tecomate is its center.⁸⁰

Desde el momento en que los participantes giran alrededor del árbol recién talado que servirá como mástil, hasta las vueltas en el aire que componen propiamente la danza, en todo el ritual se pretende evocar lo cíclico. Esta recurrente aparición de los círculos es quizás la razón por la que Grañén vincula esta ilustración con el arcano tradicional de La rueda de la Fortuna, cuya iconografía consiste en una rueda hecha de madera sobre la que se posan varias figuras. El parecido entre la tradición prehispánica y el modelo medieval se observa en la evidente forma giratoria de la estructura en la que los participantes se encuentran. En los arcanos europeos, dichos seres descansando sobre la rueda pueden ser animales, humanos o híbridos

⁷⁹ Alessandra Russo, *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain* (Texas: University of Texas Press, 2014), 74.

⁸⁰ Russo, *The Untranslatable Image*, 205.



Figura 24. Detalles del palo volador, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

[Figs. 25-27]. Con base en la apariencia de estas criaturas, Isabelle Naldony realiza una interpretación de su significado para la mentalidad del medievo:

Atributos animales comenzaron a aparecer en los humanos alrededor de la rueda: orejas de burro, colas [...], luego los animales los reemplazaron. Los que se eligieron, una mezcla de perros, monos y conejos, son alegorías de la estupidez humana, la que se cree dueña del destino por haber llegado a la cima de algo, y que ni siquiera se da cuenta de que es sólo el juguete inconsciente de una rueda sobre la que no se tiene ningún control.⁸¹

De esta cita rescatamos dos ideas. La primera es que se trata de una alegoría del destino, una representación de los triunfos y de los fracasos, concebidos como un arriba y un abajo. La segunda es que los atributos animales fueron utilizados para manifestar la estupidez humana. Si bien en el arcano no observamos a los integrantes con orejas o con colas, estos poseen un par de alas tras su espalda, por lo cual han sido interpretados como ángeles. Una descripción de la época realizada por Diego Durán, glosada por Alessandra Russo, sobre el ritual nos sirve para plantear una hipótesis diferente:

They also used to dance around a tall flying pole. Dressed as birds and sometimes as monkeys, they flew down from it, letting themselves go with ropes which had been wrapped around the top of the pole. They let themselves go little by little from a platform which stood on top. While some remained on the platform, others sat on the point of the pole on a large circular wooden rim from which the four ropes were tied to the platform. The latter went round and round while the four descended in a seated position, executing feats of daring and deftness, without becoming faint and often playing the trumpet.⁸²

El fragmento de la crónica resulta relevante para conocer las especificidades de la danza, como lo es el acompañamiento musical que aparece nuevamente como parte de la ceremonia. Por otra parte, en su relato se dice que los participantes vestían imitando aves u otros animales, lo cual podría ser la razón por la cual los personajes del arcano llevan alas. Cabe mencionar que uno de los participantes, situado en el lado izquierdo de la imagen, parece incluso tener una cola, aunque cabe la posibilidad de que se trate del extremo de la cuerda. Estas criaturas híbridas –mitad humanas, mitad animales– que se posan sobre las estructuras giratorias para simbolizar su relación con el cosmos aparecen entonces como un

⁸¹ Isabelle Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo* (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2020), 213.

⁸² Russo, *The Untranslatable Image*, 204.



Figura 25. Bonifacio Bembo, Antonio Cicognara, *The Fortune Card*, *Tarot Visconti-Sforza*, 1450, temple y laminado sobre papel, Dal Negro.

Figura 26. Anónimo, *The Fortune Card*, *Tarot Brera-Brambilla*, 1463, plantilla de xilografía coloreada a mano, Milán, Pinacoteca de Brera.

Figura 27. Anónimo, *The Fortune Card*, *Tarot Viéville*, 1650, plantilla de xilografía coloreada a mano, 12.6 cm x 6.9 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.

elemento común entre ambas culturas: tanto en la iconografía europea de la rueda de fortuna, como en la tradición prehispánica de la danza de los voladores.

De la misma manera, podríamos pensar que este simbolismo de la forma circular también se pretende evocar con la corrida de toros, ya que se trata de un espectáculo impredecible y realizado dentro de la circunferencia del ruedo. A la vez, la danza de los voladores y los enfrentamientos con los toros se relacionan debido al peligro que implicaban, ya que sus participantes podían morir, ya fuera cayendo de la cima del palo o siendo heridos por los cuernos del toro. Estas coincidencias entre las dos prácticas culturales son, quizás, la razón por la que se realizaban de manera sincrónica en el virreinato tanto en las plazas públicas como en la ilustración del mazo.

El mismo referente de la rueda de la fortuna como una estrategia visual para mostrar las fluctuaciones entre el éxito y el fracaso se repite en la iconografía política novohispana, como es el caso de la imagen del *Códice Techialoyan García Granados* [Fig. 28]. En esta rueda vemos la transmisión de poder entre los gobernantes indígenas, representado mediante un círculo que remite a la iconografía medieval y, a su vez, a las genealogías mexicas. El ciclo nos muestra cómo el traspaso del mando pareciera ser inagotable, cómo el poder se gana y se pierde sin posibilidad de ser conservado.

El danzante y el peyote

Continuaremos con otra de las cartas que, como la representación de los voladores, mantiene remembranzas de su herencia prehispánica. La imagen consiste en un indígena danzando sobre una cactácea mientras sostiene entre sus labios una pipa [Fig. 29]. Su mirada se dirige hacia el cielo y hacia la bocanada de humo que suelta. Por el dinamismo de sus extremidades sabemos que se encuentra bailando y, a su vez, avanzando. Lleva una vestimenta compuesta por un *maxtlatl* y adornado con plumas, brazaletes, cascabeles y mantas. Los elementos de su ropa parecen remitirnos a la nobleza indígena. Distráido por sus propios movimientos, pareciera no darse cuenta de que está por pisar la planta a sus pies. Podría tratarse de un peyote, lo que explicaría el estado de trance del personaje.

El estado de consciencia alterada y el sonido de los cascabeles nuevamente nos remiten a elementos propios de los huastecos. Esto es dado que sus relatos míticos fundacionales



Figura 28. Autor desconocido, *Códice Techialoyan García Granados*, 1650, pigmentos sobre papel amate, 49.5 cm x 674 cm, México, mediateca INAH.



Figura 29. Detalles de danzante ritual con peyotes, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

sitúan a la ebriedad como un elemento característico e identitario, así como los cascabeles que danzantes y guerreros se colocaban en el cuello, cintura, muñecas y tobillos.⁸³ Así mismo, debido a su caminata sin dirección definida y a los cascabeles de su cabeza, esta carta fue asociada con el arcano de El Loco. Como lo explica Grañén:

El ruido producido por estos objetos les impide encontrar sus recuerdos divinos y se aturden tanto en el dominio material como en el espiritual. Tanto el arcano cero como el indígena van distraídos sin fijarse en el camino que recorren. El primero tiende a caerse de un precipicio y el segundo está a punto de pisar la cactácea.⁸⁴

Como se menciona en la cita, las representaciones convencionales de este arcano en los tarots europeos nos muestran a un individuo que camina por un campo y se dirige a un precipicio, frecuentemente acompañado de animales.⁸⁵ Este puede aparecer como un bufón o como un vagabundo, ambos arquetipos que simbolizan la falta de cordura.⁸⁶ Dependiendo del rol que tenga, aparecerá vestido de manera acorde. En las representaciones del loco como bufón, se le muestra portando una fraustina con cascabeles o usando un sombrero de burro. Dichos atributos eran utilizados para presentarse ante las cortes medievales causando gracia a los aristócratas y como símbolo de la estupidez humana [Figs. 30-32].

El indígena fumando en la ilustración del pliego porta los cascabeles característicos y, a la vez, los listones son similares a las orejas del sombrero. El acróbata del arcano descrito previamente portaba el mismo elemento sobre su cabeza, por lo que sostenemos que nuevamente se trata de un trabajador del palacio encargado de la diversión del tlatoani. Eso explicaría el resto de la vestimenta ataviada, que corresponde al rango social de quienes realizaban estos oficios dentro de la sociedad prehispánica. Probablemente se trata de uno de los gorros cónicos que los mexicas retomaron de los huastecos, los cuales servían para acentuar la deformación craneana.⁸⁷ Así, aunque la comparación pueda resultar anacrónica y descontextualizada, los cascabeles en ambas culturas parecieran ser elementos distintivos de los encargados de entretener a nobles y gobernantes.

⁸³ Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, 80.

⁸⁴ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 385.

⁸⁵ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 183.

⁸⁶ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 183.

⁸⁷ ⁸⁷ Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, 89.



Figura 30. Heinrich Hauk, *Sheet of 16th C. German playing cards by Heinrich Hauk*, 1585, grabado sobre papel, Connecticut, Yale University Library.

Figura 31. Anónimo, *Fool, Tarot Este*, 1450, temple sobre papel, 14 cm x 7.8 cm, Connecticut, Yale University Library.

Figura 32. Anónimo, *Valet de nudos, The Cloisters Playing Cards*, 1475–1480, tinta sobre papel, 13.2 cm x 7 cm, Nueva York, Metropolitan Museum.

Si bien estos oficios son parecidos en cuanto a las funciones que desempeñan y a los cascabeles que utilizan, la estima que recibían en ambas culturas es bastante diferente. Mientras que en las cortes europeas estos eran humillados por el monarca, en los palacios prehispánicos gozaban de privilegios sociales al servirle al tlatoani. Sin embargo, la equivalencia que el grabador realiza entre estas dos labores al momento de la creación del mazo puede explicarse desde la tendencia de los conquistadores de entender las costumbres prehispánicas desde sus propios conceptos occidentales. Por estos motivos pensamos que puede haberse tomado la figura del chocarrero indígena para adaptarla al modelo iconográfico del bufón medieval y, quizás, de ahí surgieron las semejanzas con el arcano de El Loco. Otro rasgo que considerar es que el indígena parece encontrarse en un estado de trance producido por la planta psicoactiva sobre la que danza. Este razonamiento nos lleva a preguntarnos, ¿existe una relación entre la locura y el peyote en la mirada del grabador del mazo y, posiblemente, en la sociedad novohispana de la época?

La ingesta de la cactácea conocida como peyote ocasiona una modificación de los estados de conciencia, lo cual maravilló a las sociedades mesoamericanas que la han consumido de manera ritual desde el periodo precolombino hasta la época actual. Las prácticas culturales desarrolladas alrededor de este organismo usualmente consistían en danzas y en cantos sagrados tras haberlo ingerido. Se pensaba que tenía propiedades medicinales y purificadoras, así como que ponía en contacto a los humanos con los espíritus. La fuente más antigua en la que se menciona el consumo del peyote es en el texto de Bernardino de Sahagún, donde se relata su descubrimiento y su uso:

También tenían gran conocimiento de las hierbas y raíces, y conocían sus calidades y virtudes: ellos mismos descubrieron y usaron primero la raíz que llaman péyotl, y los que la comían y tomaban la tomaban en lugar de vino (...) y se juntaban en un llano después de lo haber bebido y comido, donde bailaban y cantaban de noche y de día, a su placer, y esto el primer día, porque el día siguiente lloraban todos mucho, y decían que se limpiaban y lavaban los ojos y caras con sus lágrimas.⁸⁸

El cronista, para poder comprender el fenómeno observado, lo relaciona con su propia experiencia. Es por esto que describe el efecto del peyote como embriagante y que lo

⁸⁸ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Editorial Porrúa, 1992), 583.

compara con el consumo del vino, aun cuando los efectos del alcohol distan mucho de los de la cactácea.

Tras la instauración del nuevo orden virreinal, las instituciones religiosas de la época se oponían a su consumo por considerarlo una práctica idolátrica. Desde la perspectiva de los frailes, estas ceremonias eran incitadas por los demonios a quienes los indígenas, en su ignorancia, consideraban como dioses. De esta manera representaba una amenaza a la empresa evangelizadora porque implicaba una conexión con su pasado gentil.⁸⁹ Es por esto que las autoridades civiles y eclesiásticas españolas realizaron múltiples interrogatorios a los indígenas al respecto. En los *Manuales de Confesión* se pretendía indagar sobre el tema y perseguir a sus consumidores para, de este modo, conseguir la erradicación de su consumo. Tras la revisión de estos documentos, Luis Bernal establece que “La utilización del peyote, según se ve a través de estos documentos, ya no era exclusiva de los indígenas, también españoles, negros, mestizos, criollos y mulatos adquirieron esta cactácea como un elemento mágico-curativo, pues desde las primeras descripciones de los frailes y cronistas de los siglos XVI y XVII refirieron los efectos que causaba el peyote; asociándolos a cuestiones adivinatorias, supersticiones y de hechicería”.⁹⁰

Con la consolidación de estos interrogatorios, o bien confesatorios, desde el año de 1569 se catalogó como prohibido el uso de cactáceas y hongos debido a sus propiedades alucinógenas. Sin embargo, no se trata de una prohibición oficial sino hasta el establecimiento del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España en 1571.⁹¹ Una vez establecida esta institución, en 1620 se publica un edicto inquisitorial que prohíbe explícitamente el uso del peyote en las provincias novohispanas por considerarlo una práctica opuesta a la fe cristiana.⁹² Para algunos autores, su ingesta fue proscrita porque garantizaba un contacto directo con la divinidad sin la mediación del

⁸⁹ Luis Bernal, “El uso del peyote en la época prehispánica y su supervivencia en Nueva España, siglo XVII. El proceso de aculturación en la sociedad novohispana”, en *Pensamiento novohispano*, 21(2021): 181-202.

⁹⁰ Bernal, “El uso del peyote en la época prehispánica y su supervivencia en Nueva España, siglo XVII. El proceso de aculturación en la sociedad novohispana”, 191.

⁹¹ Pese a que la Inquisición no tenía jurisdicción sobre los indios, existía otro tribunal facultado para castigarlos por causas de fe conocido por múltiples nombres, uno de ellos siendo el Provisorato de Indios.

Roberto Moreno, “La Inquisición para indios en la Nueva España, siglos XVI a XIX”, en *Chicomoztoc. Boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México* 2 (1998): 7.

⁹² AGI, Indiferente Virreinal, 1314, expediente 020, f. 1r.

sacerdote.⁹³ Pero es probable que su prohibición se debiera a que se le atribuían facultades para predecir acontecimientos del porvenir. Sin embargo, durante el siglo XVI y pese a las estrategias para su erradicación, en la Nueva España se siguió consumiendo el peyote de manera clandestina.⁹⁴

Fuentes tempranas, como Juan de Zumárraga, Francisco Hernández, y Juan Cárdenas (1563-1609), narran los efectos curativos y adivinatorios que se conseguían mediante el sueño y el trance que producía el consumo de las cactáceas y los hongos.⁹⁵ El texto del doctor Francisco Hernández compiló información sobre las plantas medicinales de la región con ayuda de informantes locales. En la edición ilustrada, publicada en 1649, se distingue entre dos especies, el *Péyotl Xochimilcensi* y *Péyotl Zacatecensi*. Respecto a esta última, según analiza Edward Anderson, Hernández les atribuye propiedades proféticas a quienes la consumen:

Wonderful properties are attributed to this root (if any faith can be given to what is commonly said among them on this point). It causes those eating it to be able to fore-see and predict things; for instance, as whether on the following day an enemy will make an attack upon them? or whether they will continue to be in favorable circumstances? who has stolen their household goods or anything else?⁹⁶

En problemas y secretos maravillosos de las Indias (1591), el médico Juan Cárdenas hizo comparaciones entre aspectos de las naturalezas europea y americana. En un fragmento del texto encontramos un apartado dedicado a distinguir entre los efectos del peyote y los efectos de la brujería en el cuerpo y en la mente de quienes participaban en los rituales, que concebía como demoníacos y hechiceros. Entre las respuestas enumera la pérdida de la razón, los cambios en la percepción, el sueño profundo y la estimulación de la imaginación. Su escrito resulta interesante en tanto que atribuye tanto a causas biológicas como sobrenaturales a los efectos de la ingesta ritual del peyote. Sin embargo, el autor desmiente los rumores de que la cactácea provoque revelaciones proféticas o invoque al diablo. Al

⁹³ Tlálóc Mata-Zamora, “Aspectos históricos, jurídicos y culturales en torno al consumo de peyote en México”, *Revista Cultura y Droga* 26 (2021): 157-170. <https://doi.org/10.17151/culdr.2021.26.31.8>, 162.

⁹⁴ No fue hasta finales del siglo XVII que su uso ritual se trasladó desde la parte central debido a su prohibición religiosa, para concentrarse en la región del norte.

Mata-Zamora, “Aspectos históricos, jurídicos y culturales en torno al consumo de peyote en México”, 163.

⁹⁵ Víctor Benítez, “Las plantas del sueño en la época prehispánica y en la época contemporánea en México”, *Perspectivas latinoamericanas* 10 (2013): 56-68.

⁹⁶ Edward Anderson, “Peyote in Mexico”, en *Peyote: The Divine Cactus*, 3-24. (Arizona: The University of

refutar tan enérgicamente estas ideas, contrarias a su pretensión letrada, entrevemos que el pensamiento que critica estaba fuertemente arraigado en el contexto novohispano y, por tanto, que existía una relación entre adivinación, demonios y peyote.⁹⁷

El consumo demonizado del peyote pareciera estar enmarcado en el contexto de la danza y del canto, que eran realizados durante las ceremonias y las festividades indígenas. Para Berenice Alcántara, el canto-baile nahua permitía el cruce entre distintos planos de la realidad, por lo que no resulta inusual que se combinara con la ingesta de la planta:

las danzas de los nahuas solían ser de muy diversas clases y [...] todas ellas eran ofrecidas a las entidades sagradas como un acto de reciprocidad para con ellas en el que se conjugaban escenarios, coreografías, sonoridades, atavíos, parafernalias, textos, aromas y sustancias específicas que posibilitaban, cual códigos simbólicos interrelacionados, la comunicación con otros planos de la realidad, la manifestación de lo divino a través de lo humano, la reconfiguración del espacio-tiempo y el restablecimiento de las jerarquías políticas y militares.⁹⁸

Aunque estos cantos-bailes fueron objetos de represión tras la conquista, algunas de sus vertientes fueron conservadas y adaptadas al cristianismo. Se pretendía retomar algunos de los elementos de la danza, pero transformando el sentido de los cantos orientándose hacia la evangelización. Es por ello que, a los indios, principalmente a los nobles educados por los frailes, se les permitió que siguieran ejecutando las piezas que aparentemente no tenían temas idolátricos.⁹⁹ Así, pese a que las danzas eran convocadas por funcionarios españoles y atendían a los intereses del proyecto de conversión, a la vez entrelazaban las herencias prehispánicas que tenían a su alcance. En este proceso de transformación de los cantos-bailes tradicionales podemos situar a la representación de la danza representada en el naipe, que rememora el ritual de la ingesta del peyote, pero lo dirige hacia el culto cristiano practicado dentro del aparato festivo que hemos venido analizando.

Otra de las cuestiones que resaltan es la perforación del septo encontrada en los arcanos del danzante, del malabarista y del flautista: una de las características más emblemáticas de los

Arizona Press, 1996), 7.

⁹⁷ Anderson, "Peyote in Mexico", 9.

⁹⁸ Berenice Alcántara, "El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión", en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, eds. Andrés Ciudad et. al (Madrid: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010), 378.

⁹⁹ Alcántara, "El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión", 379.

huastecos.¹⁰⁰ Como los informantes de Bernardino de Sahagún refieren, se trataba de una argolla en su nariz “como un asa de jarrón” que perforaban utilizando una hoja de palma.¹⁰¹ Podríamos plantear entonces que se trata de una representación de los huastecos mediada por la mirada de mexicas y españoles, mostrándolos como un pueblo sometido, cautivo y tributario. Esto debido a la dominación de la Triple Alianza sobre los huastecos.¹⁰² A esta interpretación cabe agregar que la razón de representar a la cultura huasteca podría ser debido a la relación de estos con el juego, el placer y la fiesta, que proviene de los relatos míticos y que vemos representada en el mazo novohispano.¹⁰³

Los tlatoanis

La representación del poder indígena se encarna en la figura de los tlatoanis Moctezuma y Cuauhtémoc contenidos en los pliegos del mazo [Figs. 33-34]. Los retratos de los gobernantes mexicas retoman los elementos iconográficos característicos de las autoridades política y religiosa del continente europeo, tales como los cetros y las coronas. Las inserciones de dichos elementos de poder en las imágenes parecieran tener la intención de mostrar una similitud entre ambos tlatoanis con el rey y el papa y, por tanto, de mostrar su dominio sobre el mundo material y el mundo espiritual. Es por esta razón que han sido interpretados como una adaptación de los arcanos tradicionales del Emperador y el Papa.¹⁰⁴

Sin embargo, en contraste con las investigaciones realizadas al respecto, sostenemos que las representaciones coloniales no tienen el propósito de ser sustituciones de una de estas dos figuras en específico, sino que se trata de una apropiación de los atributos de poder de la monarquía. Esto es en tanto que el cargo de los tlatoanis no se equiparaba completamente con las funciones que desempeñaban el monarca y el papa durante el periodo de expansión imperial. Como sabemos, en el continente europeo existía una marcada distinción entre quienes tomaban el cargo del Estado y de la Iglesia, por lo que los tarots provenientes de ese contexto contienen ilustraciones e inscripciones que muestran claramente la diferencia entre ambos roles. En contraste, en la sociedad mexica a los tlatoanis se les concebía no sólo como gobernantes con funciones militares, sino también

¹⁰⁰ Esto en vista de que la cultura mexica utilizaba como distintivo el bezote, mientras que la huasteca portaba dicha perforación.

¹⁰¹ Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Libro IX, capítulo 16.

¹⁰² Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, 73.

¹⁰³ Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, 97.



Figura 33. Detalles de “Montezuma”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.



Figura 34. Detalles de “Quatimoc”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

como sacerdotes con funciones religiosas. Por lo tanto, pese a que ambas cartas novohispanas involucran una noción de poder acorde con los atributos iconográficos occidentales, no podría establecerse con claridad a qué figura de autoridad corresponde cada una.

En la representación europea temprana del arcano del Emperador aparece un anciano barbudo que sostiene un cetro, porta una corona y se sienta sobre un trono. Algunas veces estará rodeado de súbditos. Esta convención iconográfica aparece en los tarots Este, Charles VI y Mantegna [Figs. 35-37]. Hasta este momento se trata de un gobernante anónimo, sin ningún elemento que pueda asociarlo a una figura de autoridad en específico y, por tanto, su poder no tiene límites temporales o espaciales: es absoluto. Quizá sea por esta razón que en los casos citados aparece sosteniendo una esfera con sus dedos, que representa al orbe que el emperador tiene en su mano.¹⁰⁵

En representaciones más tardías de este arcano encontramos que han transitado simultáneamente los rasgos iconográficos descritos, pero que se han incorporado otros elementos para darle la identidad de distintos gobernantes históricos según el contexto en el que se haya construido la imagen. El caso más conocido es la identificación de Carlomagno, considerado el emperador de la cristiandad. En su asiento observamos una imagen de un águila en colores amarillo y negro, la cual podemos identificar como el escudo de armas del Sacro Imperio Romano Germánico.¹⁰⁶ Por otro lado, el ave se retoma de la mitología griega y de los textos bíblicos, ya que es uno de los símbolos característicos de Zeus y de Dios. Aparece representado de tal manera en el tarot Noblet –el tarot de Marsella más antiguo conocido–, por lo que fue ampliamente difundido, influenciando otros mazos [Fig. 38]. Es por esta versatilidad del arcano que no resulta extraño que haya sido adaptado en los naipes virreinales a la figura de los tlatoanis, que era lo más cercano con el monarca ante la mirada colonial.

La representación del Papa no parece tener la misma versatilidad que la del Emperador. Su iconografía tradicional nos muestra al jerarca reposando sobre un trono, portando una tiara y sosteniendo una llave. Es así como se le representa en los tarots de Charles VI y de Mantegna [Figs. 39-40]. En el caso de este arcano, resultaba más complicado

¹⁰⁴ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 381.

¹⁰⁵ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 195.



Figura 35. Autor desconocido, *King of Money*, *Tarot Este*, 1450, temple sobre papel, 14 cm x 7.8 cm, Connecticut, Yale University Library.

Figura 36. Autor desconocido, *L'Empereur*, *Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y lámina de oro sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 37. Hans Ladenspelder, *Imperator*, *Tarot de Mantegna*, 1530-1561, grabado sobre papel, 17.1 cm x 10.1 cm, Londres, British Museum.



Figura 38. Jean Noblet, *The Emperor*, *Tarot Noblet*, 1569, grabado sobre papel. 9.2 cm x 5.7 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 39. Anónimo, *Le Pape, Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y laminado sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 40. Hans Ladenspelder, *Papa, Tarot de Mantegna*, 1530-1561, grabado sobre papel, 17.1 cm x 10.1 cm, Londres, British Museum.

dotarlo de la identidad específica, pues contemporáneo al desarrollo de su iconografía la Iglesia atravesaba el cisma de Occidente con dos papas que contendían como rivales. Para los siglos XVIII y XIX, la inclusión del papa llegó a considerarse como inadecuada para los usos profanos del juego, por lo que el arcano fue reemplazado por las cartas de dioses: el griego Baco en el tarot Belga y el romano Júpiter en el tarot Besançon. De modo que, al momento de la creación del mazo aquí estudiado, aún no se instauraba la costumbre de mudar al sumo pontífice por figuras paganas en los mazos europeos, por lo que la aparición de los tlatoanis no pudo haber funcionado con la misma intención de reemplazo.

Uno de los elementos que el arcano del papa y la imagen del tlatoani parecieran tener en común es la posición de una de sus manos. El pontífice en los arcanos europeos mantiene uno o dos de sus dedos levantados y en ocasiones apunta con la mano derecha a los cristianos ubicados a sus pies. Es un gesto nombrado *urbi et orbi*, una bendición dirigida a los habitantes de todo el mundo.¹⁰⁷ En el caso de la ilustración de los pliegos, vemos a Cuauhtémoc haciendo una seña con su mano izquierda, apuntando con su dedo hacia un sitio fuera del encuadre de la imagen. Sin embargo, este sutil ademán nos indica que el gobernante está tomando la palabra, no se trata de una bendición papal como en el caso de los arcanos. El gesto de *dilectio* aparece en manuscritos coloniales, donde vemos tanto a élites indígenas como a funcionarios españoles utilizarlo como un atributo de rango.¹⁰⁸ Como lo explica Justyna Olko:

Era un atributo propio de los gobernantes, sin duda refiriéndose simbólicamente al poder de dar órdenes, pero funcionando más bien de manera parecida a las vírgulas de la palabra, que, en vez de indicar directamente una conversación, en la mayoría de los casos definen el estatus del personaje.¹⁰⁹

Es por esta insuficiencia de elementos vinculantes que no podemos establecer con certeza la influencia del papa en Cuauhtémoc y, por consecuencia, tampoco del emperador en Moctezuma. Sin embargo, podemos realizar un análisis de los atributos de poder en las imágenes coloniales más allá de su relación con los arcanos.

¹⁰⁶ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 195.

¹⁰⁷ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 198.

¹⁰⁸ Justyna Olko, "Convenciones y estrategias en la iconografía del rango de la nobleza indígena del centro de México en el siglo XVI", *Revista Española de Antropología Americana* 38 (2008): 207-240.

¹⁰⁹ Olko, "Convenciones y estrategias en la iconografía del rango de la nobleza indígena del centro de México en el siglo XVI", 235.

Moctezuma

La ilustración de Moctezuma lo muestra investido con los atributos del poder real, con elementos provenientes de ambas culturas. Viste un taparrabos –*maxtlatl*– y una capa –*xiuhtimatl*–. En una mano sostiene una fisga, a manera de cetro, y en la otra un collar compuesto por piedras preciosas y el cráneo de un animal. Para Álvarez, se trata de una representación que sigue las convenciones europeas de los retratos naturalistas de cuerpo completo, a tres cuartos y en escorzo y, a la vez, mantiene un interés por conservar los detalles del atuendo mexica.¹¹⁰ Dos inscripciones en la carta, ubicadas enfrente y debajo del gobernante, nos indican su nombre –Montezuma– y su procedencia –México–. Detrás de él, podemos observar un águila parada sobre un nopal devorando una serpiente a manera de un glifo toponímico, que era empleado en la escritura pictográfica mexica para designar a la ciudad de México.¹¹¹ La carta conserva elementos de los arcanos europeos tales como la corona, el cetro y el ave; sin embargo, a diferencia de Carlomagno reposando sobre su trono, Moctezuma se muestra de pie y encorvado.

El gesto de la entrega del collar se enmarca en una convención iconográfica encontrada en diversas representaciones pictóricas novohispanas, las cuales fueron creadas con la intención de legitimar la alianza entre españoles y mexicas. En las obras se muestra a Moctezuma cediendo distintos objetos tales como coronas, cetros, tronos o armas ante Cortés. Unas de estas son las ilustraciones de Diego Durán y de Diego Muñoz, donde observamos a Moctezuma entregando a Cortés un collar de cuentas parecido al del arcano. El traspaso de la joya marca el punto de unión entre los dos grupos mirándose fijamente desde ambos lados [Figs. 41-42].

En las obras donde vemos la entrega de insignias al conquistador, el tlatoani se retrata desprendiéndose, a veces incluso entre lágrimas, de sus riquezas para reconocer el poder del nuevo régimen. Para Jaime Cuadriello estas obras no son producto de la ignorancia o de la inocencia, sino que intencionalmente se resalta el acto protocolario de la entrega voluntaria de sus pertenencias y, como consecuencia, la renuncia al trono y la

¹¹⁰ Álvarez, "Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana", 352.

¹¹¹ Álvarez, "Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana", 351.

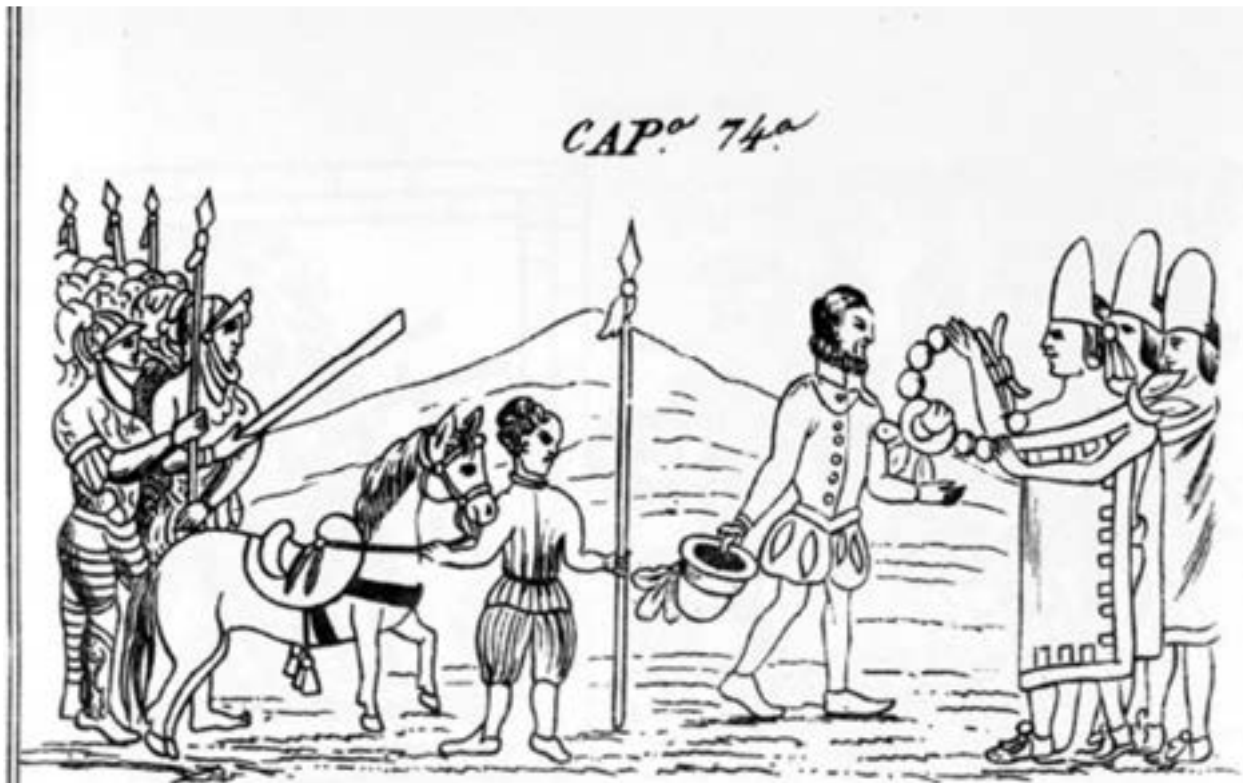


Figura 41. Diego Durán, Códice Durán, *Moctezuma recibe a Cortés en Tenochtitlán*, 1945, pigmento sobre papel amate, México, INAH.



Figura 42. Anónimo, Lámina 20 de la descripción de ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, ca.1581-1584.



Figura 43. Bernardino de Sahagún, Códice Florentino *Cuauhtémoc*, XVI, pigmento sobre papel amate, México, INAH.

transmisión del imperio. El autor, tras analizar una pintura del siglo XVII titulada *El monarca Moctezuma*, concluye que:

El retrato no pasaría de ser un canto melancólico a la grandeza perdida si no quedase enunciada también una acción transitiva. [...] Este desplante es en sí mismo un argumento: nos da la razón para pensar que el talante abatido del emperador, la mirada en dirección al suelo y la mano en el pecho en señal de consentimiento y juramento, si bien subrayan el dolor que le representa desprenderse de su cetro, también, por el gesto de nobleza que hay en todo esto, se alude a la versión historiográfica oficial y acriollada de la renuncia al trono en pro de fines mayores, más elevados e inexorables.¹¹²

Esta ficción fundadora es uno de los muchos usos que se le ha dado a la figura del tlatoani, ya que, al ser un artefacto visual que por sí mismo representa al Estado mexicano, ha sido empleada por distintos grupos de poder para sus propios beneficios. Sus representaciones históricamente han servido como medios de legitimación de los regímenes y de los discursos hegemónicos imperantes. En este caso, la imagen del arcano pertenece a una estrategia de convencimiento de conversión al cristianismo y de justificación de la Conquista mediante la representación del acto protocolario, consensuado y consciente de transmisión de las riquezas por parte del heredero del imperio. Podríamos suponer entonces que enfrente del emperador, más allá del encuadre de la imagen, se encuentra un conquistador que no alcanzamos a ver y que recibe el collar como consenso del inicio de la vida política y religiosa novohispana.

Si bien la imagen pretende evocar una idea de dominio español sobre el territorio mexicana, el acontecimiento histórico no debe ser interpretado únicamente como una transmisión de poder de quien entrega el collar hacia quien lo recibe. Por el contrario, ambas partes pretenden validar su propia autoridad mediante el acto del regalo. Mientras que para Cortés recibirlo significaba la obtención de un tesoro representativo de las tierras recién descubiertas, para Moctezuma entregarlo implicaba una ostentación de las riquezas y de la grandeza de su imperio.¹¹³ Se trata entonces de una demostración recíproca de poder. Para Alessandra Russo, el fenómeno de la transferencia de artefactos es un fenómeno aún más complejo, que supera al intercambio entre estos dos personajes:

¹¹² Jaime Cuadriello, “Moctezuma a través de los siglos”, en *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 103.

¹¹³ Russo, *The Untranslatable Image*, 25.

We may no doubt never understand what giving meant in pre-Hispanic Mesoamerican societies: to say offering/gift/present, the Nahuatl lexicon includes a dozen words with very diverse etymologies. These transfers of objects were probably not simply acts of rendering, even if (as we believe) the Indian societies were forced to collaborate. On the other hand, one can well imagine what receiving signified to the Spaniards, all the more because the gifts they obtained allowed them to progress towards taking power over the territory while simultaneously acquiring credit from the Crown.¹¹⁴

Una intención similar tenía el mismo Cortés cuando enviaba obsequios de Mesoamérica hacia Europa dirigidos hacia la Corona y hacia la Iglesia, tales como penachos y escudos de pluma, como demostración del valor del territorio conquistado.¹¹⁵ Es por esto que no podemos interpretar el gesto del regalo como un acto unidireccional de sumisión o de dominación. Quizás sea por esta razón que, aun cuando el imperio fue vencido y el gobernante derrocado, en el arcano vemos al mexica portando la fisga y la corona, elementos que nos indican que, de alguna forma, aún conserva autoridad. Esta visión concuerda con la preocupación de Cortés por la legalidad de la conquista del territorio, que requería que la imagen de Moctezuma apareciera como un emperador relegado, pero a la vez, poderoso. Para Jaime Cuadriello:

Así el edificio del reino se alzaba sobre las ruinas de la tiranía y la idolatría, que a la vez justificaban el mecanismo de incorporación también convalidaban la continuidad de su institución jurídica antigua, en tanto que el reino de Moctezuma también era, a su modo, una institución sacro-política y en el reconocimiento implícito a ello también se comprendía la misión universalista del imperio de los Austria.¹¹⁶

En la carta novohispana vemos retratado al tlatoani como señor natural y como el legítimo emperador ataviado, de manera que no quede duda de su autoridad para entregar el imperio. Así mismo, podemos sugerir que el símbolo del águila sobre el nopal se conserva en la imagen del arcano por motivos similares, mostrando al territorio mexica como un aliado del imperio austriaco. Aun así, se destaca en el gobernante su naturaleza pagana mediante

¹¹⁴ Russo, *The Untranslatable Image*, 38.

¹¹⁵ Russo, *The Untranslatable Image*, 39.

¹¹⁶ Jaime Cuadriello. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", en *Del libro de los emblemas a la ciudad simbólica*, coord. Víctor Mínguez, 123-150. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 127-128.

elementos característicos de la nobleza indígena –tales como el *maxtlatl* y las *cotaras*– para exponer la idolatría existente durante su regencia y justificar el traspaso del mando.¹¹⁷

Cuauhtémoc

Por otro lado, la carta de Cuauhtémoc lo muestra sentado sobre un trono y sosteniendo un bastón del mando, de modo similar a la ilustración de Bernardino de Sahagún [Fig. 43]. Su atuendo consiste en una capa atada sobre su pecho, unas *cotaras* como calzado y una corona sobre su cabeza. Esta es una de las pocas representaciones pictóricas en la que lo vemos con una barba, quizás para significar la madurez del personaje y para establecer una similitud con las representaciones tradicionales de la autoridad, como en el rey.¹¹⁸ Delante de él, vemos al glifo de Chapultepec, que consiste en una montaña con un chapulín en la cima.¹¹⁹ A sus pies reposa una criatura con el pico de un ave y con el relieve de sus plumas, que hace referencia al significado de su nombre. Enfrente del personaje aparece nuevamente una inscripción con su nombre para corroborar su identidad: Quatimoc.

Nuevamente, los elementos de su vestimenta son indicadores del origen mexicana y, a su vez, de la pertenencia a la élite de principales nobles. Este fenómeno se debe a que las insignias de la realeza europea encontraron sus equivalentes en la sociedad prehispánica. En especial, la capa anudada, el trono con respaldo y la corona en su cabeza, que mantienen un vínculo con los *timatli* atados sobre un hombro, los tronos de caña *ācamāpīchtli*, y las diademas de turquesa *xiuhhuitzollī*. Esta supervivencia de los antiguos atributos de poder se debe a la misma necesidad de mostrar una continuidad entre el imperio mexicana y el régimen cristiano. Tras el análisis de tales elementos en las ilustraciones de los códices coloniales, Justyna Olko establece que:

La persistencia del traje indígena en los manuscritos pictográficos procedentes de varias regiones del área estudiada, tan difundida a pesar de la adopción de elementos españoles

¹¹⁷ Siguiendo esta misma línea, en la Lámina 20 de la descripción de ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, contemporánea al mazo, vemos a Moctezuma ataviado portentosamente con elementos de la nobleza indígena y tendiendo su estandarte de guerra para servir de alfombra al corcel de Hernán Cortés. El gobernante se encuentra parado junto a sus atributos reales, la físga y la corona, rotos sobre el suelo. En contraste, el conquistador se muestra alzando un pendón y sosteniendo un crucifijo, como muestra de la rendición del emperador mexicana y del traspaso legítimo del mando. [Fig. 41]. Cuadriello. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", 132-133.

¹¹⁸ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 198.

¹¹⁹ Grañén, "Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI", 381.

en la vida real, atestigua la gran importancia de la legitimación indígena del poder para las élites coloniales, y pone el énfasis en la continuidad del orden social prehispánico.¹²⁰

De esta cita rescatamos que, pese a que, en la vida cotidiana novohispana, las vestimentas de las élites indígenas estaban adaptadas a las costumbres españolas, la representación de los elementos de poder mexicas aparece con la intención de expresar una continuidad entre el régimen prehispánico y el régimen novohispano. Tales insignias indígenas se muestran en Cuauhtémoc, del mismo modo que en Moctezuma, como un reconocimiento de su rango político-religioso y, por tanto, de su facultad para ceder el imperio. Sin embargo, sirven también para resaltar la distinción entre indios y españoles. Así, mientras que la imagen de Moctezuma evoca una idea de entrega voluntaria del imperio, la de Cuauhtémoc lo muestra sentado en el trono sin intenciones de cederlo, razón por la cual podemos pensar que se muestra renuente a transferir la potestad y que, por tanto, lo convierte en traidor.

Con base en las descripciones de los elementos iconográficos encontrados en los distintos mazos europeos, sostenemos que no existen motivos para pensar en una sustitución de las cartas del Emperador y el Papa por las cartas de Moctezuma y Cuauhtémoc. Por el contrario, en ambos retratos de los tlatoanis vemos reminiscencias de los arcanos, tales como atributos de poder utilizados en la cultura occidental y adaptados a las costumbres prehispánicas. Así, si bien la presencia de los tlatoanis mexicas en las cartas de los arcanos referentes a figuras de autoridad en los ámbitos de la política y de la religión implican un reconocimiento de su poder, también parecieran enmarcarse en una estrategia de legitimidad del nuevo régimen novohispano que mantiene una continuidad con la cultura prehispánica y que, a la vez, incorpora valores cristianos e imperiales europeos.

Desde la perspectiva de Sigaut y García, la representación de Moctezuma y Cuauhtémoc en la baraja son una prueba de la circulación transversal de los acontecimientos históricos al alcance de los habitantes de la Nueva España, de manera que existía conocimiento acerca de los procesos de resistencia y de negociación que acompañaron a la conquista:

Si la presencia de Moctezuma en estos naipes es importante, la de Cuauhtémoc es más llamativa. Después de todo, fue el último rey mexica y quien se opuso a la conquista.

¹²⁰ Olko, “Convenciones y estrategias en la iconografía del rango de la nobleza indígena del centro de México en el siglo XVI”, 236.

Cuahtémoc representa la resistencia, mientras Moctezuma se convirtió en el artífice de la negociación [...]. El tipo de representación de los últimos reyes mexicas en estas hojas que se imprimían por miles en el siglo XVI, debe unirse a la cantidad de imágenes que representaban escenas y momentos de la historia del pasado prehispánico y de la conquista de México, posiblemente más frecuentes y asequibles de lo que hemos querido imaginar. La circulación transversal de estas figuras, tuvieron seguramente una influencia que se debe tener en cuenta y valorar en su justa medida en los análisis de los resultados de la asimilación de las nuevas religión, lengua y cultura.¹²¹

Como resultado de esta tradición, se derivan obras pictóricas como lo es el biombo atribuido a Juan Correa, donde vemos una escena de traspaso del imperio [Fig. 44]. En la imagen se observa a Moctezuma y a Cortés ubicados en ambos extremos, mientras que en el centro se desarrolla una danza festiva que nos recuerda a los arcanos del mazo analizados. Para Elsa Arroyo, la pintura nos muestra la fusión de dos tiempos históricos: el de la consumación del pacto y el del presente del propio pintor, ya que los personajes del encuentro no parecen notar la música o la compañía. Esto nos indica que la danza funcionaba como un dispositivo de la memoria:

la pintura ampliada del reconocimiento mutuo de dos mundos, llama la atención su estructura visual, construida a manera de un tríptico flamenco, cuyo centro está ocupado por el mitote o danza festiva de la Nueva España que [...] subraya el carácter ceremonioso del suceso, otorgándole una dimensión ritual a través de la cual se reactualiza el pasado. Con casaca, tonelete de plumas y sandalias “a la romana”, los artistas indígenas bailan al ritmo de teponaztle y las sonajas, pero parecen ejecutar su número fuera de la escena, en un espacio y tiempo paralelo donde se unen en una misma dimensión los sucesos de la conquista y el momento del pintor.¹²²

Así, los arcanos de los tlatoanis podrían representar los sucesos alrededor del traspaso del mando con la intención de mostrar su carácter ceremonioso que inspiró múltiples danzas dentro de las festividades rituales, que asimismo encontramos en el mazo, y no tanto el acontecimiento histórico en sí mismo.¹²³

¹²¹ Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, 18.

¹²² Elsa Arroyo, *1521 en el arte barroco* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2021), 68-69.

¹²³ Cabe mencionar que en la pintura se muestra a Moctezuma siendo cargado, retomando el modelo iconográfico del emperador Atahualpa, al cual nos hemos referido en el análisis del arcano del tameme.



Figura 44. Juan Correa, *Encuentro de Cortés y Moctezuma*, 1684, óleo sobre tela, 250 cm x 600 cm, México, Colección Banco Nacional de México.



Figuras 45-46. Detalles de las quimeras, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

Monstruos y demonios

La constante presencia demoníaca en los relatos novohispanos alrededor de las tradiciones prehispánicas podría ser una de las causas de la inclusión de los siguientes naipes dentro del mazo. Las criaturas en las ilustraciones poseen características retomadas de la iconografía tradicional de monstruos, demonios y, particularmente, del diablo. Estos seres aparecen ampliamente representados y descritos en bestiarios, manuscritos y murales del continente europeo, por lo que conservan muchos de sus rasgos al adaptarse al contexto virreinal a manera de arcanos.

Las quimeras

Unas de ellas son el par de cartas que muestran dos criaturas con rasgos humanos y animales, las cuales han sido nombradas quimeras [Figs. 45-46].¹²⁴ Ambas tienen facciones distintas, por lo que sabemos que sus rostros corresponden a una mujer y a un hombre. Están paradas sobre sus patas, las que parecieran ser de caballo y de cabra. Sus alas se extienden detrás de su espalda, tienen una cola enredada entre sus patas y su cuerpo está cubierto de pelo, por lo que se hace evidente que se trata de una mezcla de distintos seres. Sin embargo, parecieran no estar conformados por las mismas criaturas. La mujer tiene un cuello de serpiente y un rabo de conejo, mientras que el hombre tiene una cola de dragón, un par de pechos y unos cuernos de toro.

En tales cartas existe una división simbólica entre el arriba y el abajo, que nos remite a los grabados y a la arquitectura de la época. Este contraste entre las dos partes de las construcciones y de las imágenes se debe a la jerarquía cristiana entre el cielo y el infierno. De manera que, mientras que en el área superior se evoca la idea del orden y de la armonía, en la inferior vemos una atmósfera de caos.¹²⁵ Este principio se manifiesta en los grabados de Diego Valadés, donde los planos celestial y terrestre se representan simétricos y distanciados; mientras que en el inframundo las figuras aparecen conglomeradas, casi indistinguibles entre sí [Fig. 47]. Podemos encontrar la misma organización espacial en la corporalidad de las quimeras, que se divide en dos áreas, una superior –en la que su rostro y

¹²⁴ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 373.

¹²⁵ Russo, *The Untranslatable Image*, 146-148.



Figura 47. Diego Valadés, *Alegoría esquemática de la creación*, 1533, grabado sobre papel, México, Biblioteca virtual de la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

su torso humanos parecieran significar las virtudes— y una inferior —en la que sus rasgos animales simbolizan los vicios—.

Los fitomorfos

La misma jerarquía simbólica del cuerpo puede observarse en los arcanos siguientes, los cuales han sido interpretados por Grañén como el dios Hermes en dos variantes: Término y Silvano [Figs. 48-49].¹²⁶ Pareciera tratarse de hombres follaje o seres fitomorfos, los cuales pertenecen al estilo decorativo del grutesco.¹²⁷ Son dos varones deformes, cuyos torsos desnudos se sostienen sobre unas estructuras triangulares adornadas con volutas y con hojarasca. Ambos levantan sus brazos sin manos mientras permanecen erguidos. Uno tiene el rostro de un humano afligido, mientras que el otro tiene facciones parecidas a las de una cabra. En la entidad humano-cabra, vemos brotar de su boca roleos vegetales, un motivo formal conocido como *vis generandi*. Según Brenda Sánchez, este motivo al encontrarse en rostros adoloridos, envejecidos o monstruosos se relaciona con el concepto de la materia como elemento imperfecto y corruptible, como fuerza generadora del mal y del pecado.¹²⁸

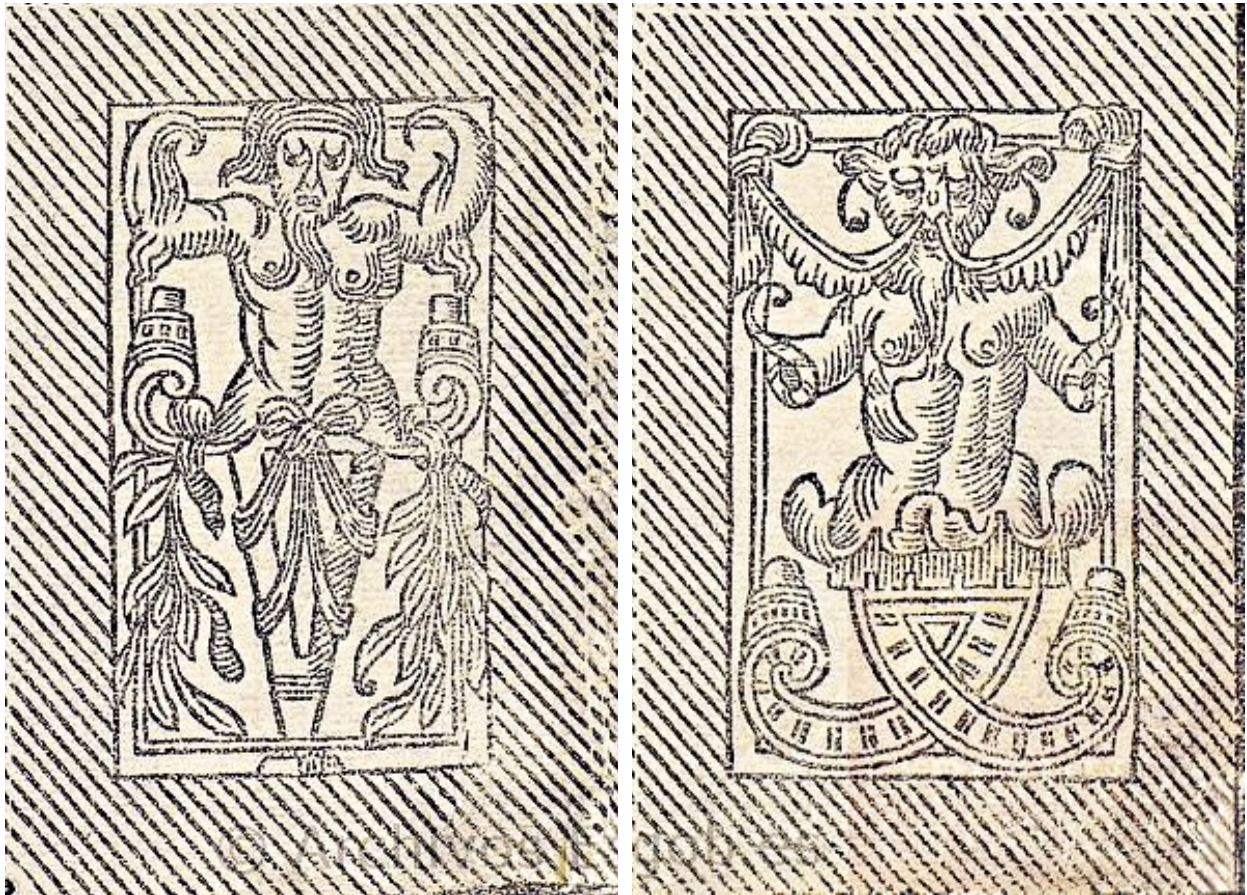
Frente a la intención mimética del arte renacentista, el grutesco aparece con espacios imaginarios, figuras sin significados y carencia de perspectiva. Tal libertad permitió a los pintores, esgrafiadores y grabadores novohispanos crear una serie de combinaciones de universos distantes.¹²⁹ Esta capacidad del género permitía que las representaciones se adaptaran a distintos soportes y espacios, por lo que no resulta insólito que se haya utilizado dentro del mazo de cartas novohispanas. A su vez, esta misma libertad del grutesco permitió que se trataran temáticas mitológicas, fantásticas y monstruosas como la que vemos en otra de las imágenes de la baraja. En esta se representa a una criatura que por su apariencia fue relacionada con las figuras de un monstruo y, a su vez, del demonio [Fig. 50].

¹²⁶ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 377.

¹²⁷ Hiroshige Okada, “Pintura mural del Perú”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, eds. Luisa Alcalá y Jonathan Brown, 403:435 (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), 422.

¹²⁸ Brenda Chávez, “Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grutesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

¹²⁹ Chávez, “Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grutesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI”, 26-31.



Figuras 48-49. Detalles de los fitomorfos, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.



Esta figura fue un monstruo
q' parió una yn dia del pue.
de Tulancingo a.

Figura 50. Detalles de “Monstruo de Tulancingo” e inscripción en el reverso “esta fuerza fue un monstruo que parió una india del pueblo de Tulancingo”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

El monstruo de Tulancingo

El cuerpo desnudo del ente se asoma entre un paisaje montañoso y desolado. Este mantiene sus piernas y sus brazos ligeramente flexionados, mientras que su espalda está erguida. En su rostro vemos que los ojos y la boca se abren expresando ferocidad. Sobre su cráneo vemos dos pequeños cuernos, justo enfrente de donde comienza la línea del cabello. En una de sus manos sostiene un orbe con un símbolo. La otra mano permanece con los dedos extendidos, dejando ver las ventosas entre ellos. Sobre su abdomen están atados con una cuerda sus genitales enormes y desproporcionados, lo que ha sido interpretado como una señal de lascivia descontrolada.¹³⁰ En una de sus piernas cuelga un grillete que no lo sujeta a ninguna parte, lo que parece indicar su indomabilidad o desobediencia. Finalmente, en sus pantorrillas destaca un cambio de tonalidad con respecto al resto de su cuerpo, lo que nos indica que probablemente han sido desolladas.¹³¹

La figura del diablo

Debido a las características corporales de la criatura –desnudez, ferocidad y deformidad– fue considerada como una figura demoníaca, lo cual llevó a las investigaciones al respecto a interpretar la carta como una recreación, una sustitución o una adaptación novohispana del arcano europeo del Diablo. Sin embargo, las representaciones más antiguas encontradas que resultan similares al arcano novohispano son todas posteriores [Figs. 51-54]. En estos cuatro casos, bastante parecidos entre sí, la criatura del arcano es más parecida a un ser humano, excepto por los dos pares de cuernos que sobresalen de su cabeza, por la forma de sus patas cubiertas de pelo y por las alas detrás de su espalda. En algunas de estas, el híbrido tiene dos rostros, uno de los cuales está sobre su estómago. El ente mantiene una postura erguida y levanta su brazo izquierdo, en una posición bastante similar al arcano de la baraja novohispana. Con su otro brazo sostiene una antorcha encendida. Está parado sobre un altar del que salen dos grilletes unidos al cuello de otras dos criaturas híbridas. Únicamente está vestido por una cuerda sobre su pelvis, mientras que sus acompañantes están desnudos.

¹³⁰ Perla Ramírez, y Alberto Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI” en *XXXIX Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, coords. Sofia Saltiel y Esperanza Morelos, 85-89 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 90.

¹³¹ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 382.

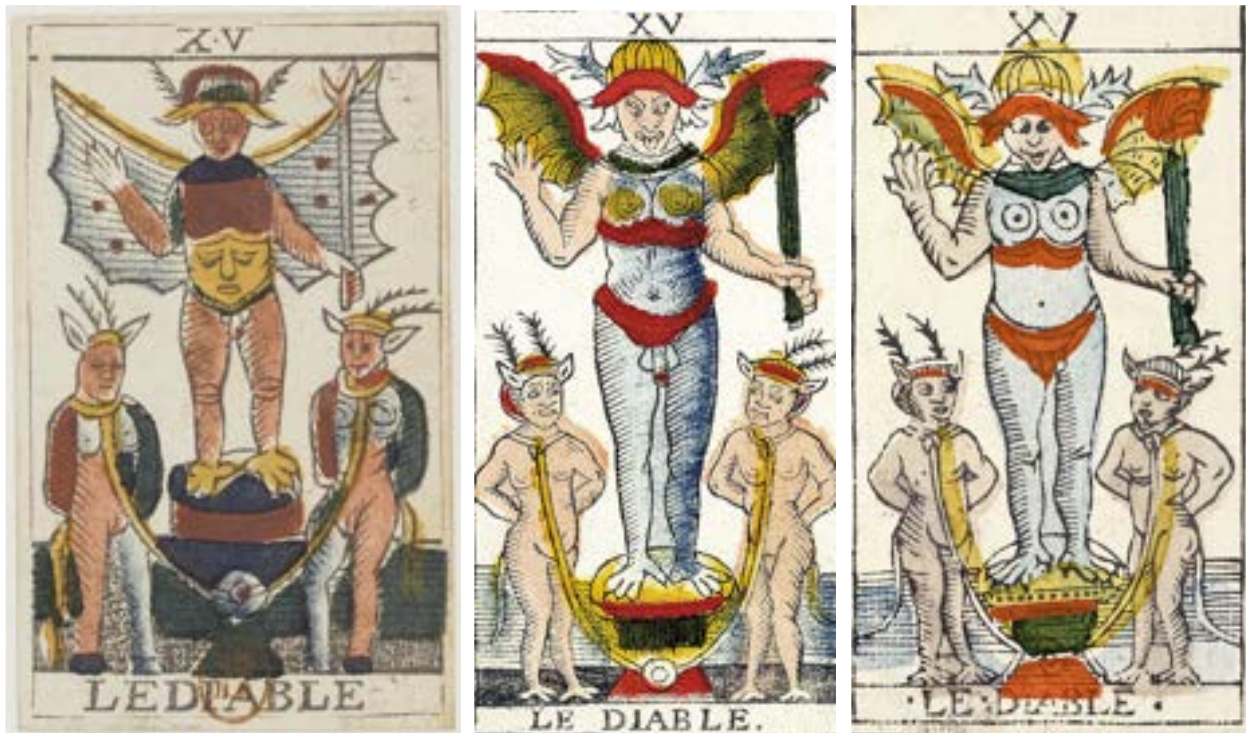


Figura 51. Jean Noblet, *Le Diable*, *Tarot Noblet*, 1659, grabado sobre papel, 9.2 cm x 5.5 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 52. Pierre Madenié, *Le Diable*, *Tarot de Pierre Madenié*, 11 cm x 6 cm, 1709, grabado sobre papel, The Tarot of Marseille.

Figura 53. Francois Héri, *Le Diable*, *Tarot de Francois Héri*, 1718. 7 cm x 12.4 cm, grabado sobre papel. The Tarot of Marseille.



Figura 54. Bernandin Suzanne, *Le Diable*, *Tarot de Bernandin Suzanne*, 1839, grabado sobre papel, The Tarot of Marseille.

Figura 55. Gráfica Gutenberg, *Visconti-Sforza Tarot Deck*, 1975, cromolitografía, 17.7 cm x 9.2 cm, Londres, The British Museum.

Esta constante iconográfica ha llevado a varias editoriales de los siglos XIX y XX a reconstruir las “cartas faltantes” de los tarots de Mantenga, de Visconti-Sforza y de Marsella –de los siglos XV y XVI– con el arcano del Diablo, adoptando una iconografía parecida en la que observamos al ente en la misma posición, a sus dos acompañantes y al altar [Fig. 55]. Con todo esto, no podemos saber con certeza si así era como se veían estas barajas en su versión original y que, por tanto, pudieran haber influenciado la creación del arcano. Esto último en tanto que también existen otras versiones de mazos contemporáneos al aquí analizado en las que vemos a diferentes criaturas cornudas torturando humanos, ya sea cocinándolos en calderas o devorándolos vivos [Figs. 56-57]. Es por estos motivos que, aunque pueda existir un cierto parecido ante nuestra mirada en la actualidad, no es posible establecer una relación certera entre el arcano europeo y el novohispano. En contraste, debemos entender la imagen por la información que nos proporciona por sí misma.

En la ilustración, se articulan distintos elementos que corresponden con el concepto de lo maligno y, por tanto, con la figura del diablo. Uno de estos es el carácter híbrido entre rasgos animales y humanos, que aparece también en los arcanos de las quimeras y de los fitomorfos mencionados. Este modo de representación fue utilizado por el imaginario popular para generar la imagen tradicional del diablo medieval, renacentista y barroco; hasta derivar en la iconografía diabólica del ente con barba de cabra y alas de murciélago.¹³² En el caso del arcano vemos estas mezclas en las membranas, las fauces y los cuernos que conviven dentro de su cuerpo antropomorfo.

Concentrémonos ahora en el aspecto de sus genitales y de sus pantorrillas, las cuales parecieran haber sido deformadas intencionalmente, como era común en las sociedades prehispánicas con propósitos estéticos o rituales. Como sabemos, los objetos y las prácticas pertenecientes a la cosmovisión de las culturas mesoamericanas eran consideradas idolátricas. Es por esto que, como parte del proyecto de conversión al cristianismo, los códices, los templos y las esculturas fueron quemados; pero la imagen de los dioses instaurada en el imaginario colectivo no podía destruirse de la misma manera. Para evitar su culto religioso, una de las estrategias utilizadas dentro de los procesos de evangelización consistió en retomar características propias de las divinidades prehispánicas para representar a los demonios cristianos. La imagen de lo diabólico y de lo demoníaco toma

¹³² Ramírez y Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI”, 95.



Figura 56. Ánimo, *The Rothschild 's Sheet*, XV, grabado sobre papel, París, Museo Louvre Colección Rothschild.

cuerpo en las manipulaciones formales de diferentes deidades paganas –Dionisio, Baco, Huitzilopochtli–, las cuales se insertaron dentro de la narrativa de que eran un engaño del diablo, quien, en un intento de alejarlos del verdadero dios, adquirió múltiples formas.

En síntesis, ambos elementos encontrados en la criatura –la hibridación animal-humana y la deformidad estética-ritual– son indicadores de su carácter demoníaco. Con todo esto, lo horripilante de su aspecto pareciera ser el factor más revelador de su naturaleza maligna. La fealdad tiene esta relevancia dado que para la teología cristiana existe una relación entre lo bello y lo bueno y, por tanto, entre lo feo y lo malo.¹³³ La imagen de los demonios se construye entonces como una expresión de la maldad mediante la fealdad, por lo que la apariencia de los seres demoníacos consta de diversas hibridaciones, deformidades y defectos que conviven en el mismo cuerpo.

El carácter monstruoso

Sin embargo, como apunta la investigación de Perla Ramírez y Alberto Ortiz, no se trata exactamente de un ser demoníaco, sino monstruoso. En el texto se llega a esta conclusión tras observar la postura erguida lo que implica que más que ser una criatura proveniente del infierno, se trata de un animal humanizado perteneciente al mundo terrenal:

Existe un aspecto característico de la diferencia entre monstruo y demonio, ineludible para reconsiderar y corregir la idea de que el ente dibujado en la carta es el diablo, y es el hecho de que el ente en la carta tiene una postura humana, se encuentra parado sobre sus pies, este elemento definitorio lo aleja de una posible representación del demonio para acercarlo al plano físico del animal en hibridación con hombre, o más propiamente en este caso, humano animalizado.¹³⁴

La distinción monstruo-demonio resulta relevante en tanto que la existencia de los demonios sólo puede ser explicada desde el rechazo de la cristiandad, mientras que los

¹³³ En el planteamiento filosófico de Tomás de Aquino se establece que lo *bello* se asemeja a lo *bueno* en tanto que ambos tienen causa final, es decir, que son un fin en sí mismos. Así, cuando más adelante en su teoría se plantea que existe el *bien* en sí mismo y el *bien* en efectos de bondad, podríamos pensar que lo mismo es aplicable a la belleza. De tal modo que existe una belleza en sí misma y una belleza que emana de lo divino, la cual la encontramos de manera más sutil y diluida en las cosas materiales. Tal teoría se explica mediante la metáfora del calor: Dios es el sol ardiente, mientras que los efectos de la bondad -o bien, de belleza- son el fuego cálido. Tomás de Aquino, *Suma de Teología* (Madrid: BAC, 2001), 130-169.

¹³⁴ Ramírez y Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI”, 94.

monstruos pueden aparecer por múltiples causas. Para ilustrar la mentalidad de la época, rescatamos este fragmento del texto de Ambroise Paré:

Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre, que, al hallarse en cinta, ha permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o diablos.¹³⁵

Este carácter monstruoso del arcano se sostiene debido a la inscripción que tiene la carta en el margen derecho, en la cual puede leerse “Tolanzincal”. El lema se refiere al actual municipio de Tulancingo, una región tributaria de México Tenochtitlán durante el periodo prehispánico hasta la ocupación española, cuando se hizo la asignación oficial de encomienda de este y otros territorios.¹³⁶ Por su cercanía geográfica con la capital mexicana es que podemos explicar la incorporación de una figura mítica procedente de este territorio en la baraja estudiada. Al reverso de la carta encontramos otro texto que confirma esta información, en el cual se dice que “esta figura fue un monstruo que parió una india del pueblo de Tulancingo”.¹³⁷

La especificación del sitio de procedencia de la criatura la dota de una identidad, un origen y un contexto. Ya no hablamos de una entidad anónima y abstracta, sino de un ser que puede ser enmarcado en un espacio y en un tiempo específicos. Acorde con Ramírez y Ortiz: “no se trata de un espíritu atemporal sino de un acontecimiento extraordinario pero probable y real: la posible existencia de un ser deforme que se añade a la teratología accidental de la naturaleza humana”.¹³⁸ Las investigaciones realizadas por Grañén, Ramírez y Ortiz, incluso han podido situar el origen específico en un niño nacido con deformidades

¹³⁵ Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios* (Siruela: Madrid, 2000), 22.

¹³⁶ Sergio Sánchez, *Tulancingo pasado y presente*. México: Plaza y Valdés Editores, 2007, 46-47.

¹³⁷ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583, f. 4v.

¹³⁸ Ramírez y Alberto Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI”, 90.

en San Lorenzo, una provincia de Tulancingo, en el año de 1573. Al habersele dado a la criatura la identidad de un personaje mítico o real perteneciente a la cultura mexicana, enfatizando textualmente en su origen dos veces, pareciera existir una intención de vincular a lo indígena con lo maligno.

Pese a que hemos establecido que se trata de un monstruo y no de un demonio en la imagen del arcano, existen rasgos que ambos seres comparten. Al respecto, Ramírez y Ortiz plantean que los atributos utilizados para representar el carácter diabólico –o monstruoso, quizás– de las figuras parten del prejuicio xenóforo. De modo que se retoman las características de grupos humanos que no pertenecen a la cultura occidental, tales como la tonalidad de la piel, la anchura de la nariz y la forma de los ojos:

Y toda esta caracterización iconográfica se alimenta de complejos rasgos implementados en su figura por la imaginación y los prejuicios frente al otro que simbolizan lo inaceptable, lo diferente, lo aberrante y lo extraño. La imagen del diablo está llena de atributos tomados de la diferencia, de la otredad, de la necesidad de depositar el mal natural, humano y prenatal en sujetos que no pertenezcan al entorno inmediato, o que, perteneciendo, hayan traicionado su origen.¹³⁹

Al encontrar un ser deforme proveniente de tierras desconocidas, fue interpretado desde el marco de la otredad y, como consecuencia, como depósito del concepto de lo malvado. La causa de esto es que la manera en la que el continente americano era percibido por la población europea era como un sitio temible, tanto por su flora y su fauna como por sus habitantes. En palabras de Bernat Castany y Christian Snoey: “[Para la mirada europea] América no fue sólo un lugar de monstruos, sino también un lugar monstruoso, en cuyo contacto todos los límites y distinciones entran en incandescencia hasta dar lugar a un todo desencarnado y confuso”.¹⁴⁰ Esto es en tanto que el descubrimiento y la conquista del continente americano implicaron la destrucción de la concepción europea previa que se tenía del mundo como un sitio conocido, finito y ordenado acorde con los valores cristianos. Lo desconocido y lo inmenso del nuevo territorio trascendieron los límites de lo que se comprendía, por lo que resurgieron miedos ante las criaturas, los habitantes y los lugares por revelarse.

¹³⁹ Ramírez y Alberto Ortiz, “La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI”, 91.

Tal percepción del territorio descubierto fue quizás sustentada por el creciente interés de la población europea por lo monstruoso, el cual se manifiesta en las crónicas de Indias, los libros de viajes, los gabinetes de curiosidades y las novelas fantásticas de la época. En específico, las obras literarias se encontraban repletas de narraciones sobre sirenas, demonios, seres deformes y salvajes. Del mismo modo la población volvió a prestar atención a los bestiarios medievales. Dichas actividades y objetos estaban orientados hacia una satisfacción del interés humano por lo peculiar y, en especial, por lo desconocido.

Esta inclinación colectiva hacia esta temática, junto con la llegada al continente aún sin explorar, derivaron en un fenómeno descrito por Castany como un tránsito de la monstruosidad fantástica a la monstruosidad ontológica.¹⁴¹ Ya no se concibe a estos seres como un producto del imaginario en un mundo ya conocido, sino como una posibilidad real en el mundo por conocer. Es quizás por esta razón que se construye al arcano como un monstruo y no como un demonio, ya que con esta criatura se satisface el interés por lo desconocido del continente y, a la vez, se enmarca en la temática de la deformidad y, como consecuencia, la maldad.

Por más que reconocemos el carácter monstruoso y no demoniaco de la criatura indígena, no podemos ignorar las similitudes iconográficas que mantiene con las figuras de diablos presentes en los distintos tarots europeos mencionados, que han sido estandarizados como el modelo contemporáneo y comercial de esta carta. En estos hallamos seres con posturas y deformidades parecidas a las de la criatura analizada. Sin embargo, como hemos visto, no se conservan fuentes anteriores al mazo novohispano que nos indiquen relaciones en términos de influencias iconográficas.

En razón de la similitud que el monstruo de la baraja mantiene con diversos arcanos posteriores –y a la falta de referentes anteriores que se le parezcan– planteamos que esta imagen novohispana forma parte de una genealogía que sentó las bases para la consolidación de un modelo iconográfico moderno del arcano del Diablo. La influencia que posiblemente estas cartas tuvieron sobre otras representaciones se sostiene en la concepción europea de las

¹⁴⁰ Bernat Castany y Christian Snoey, “Una ontología de la monstruosidad americana. Del monstruo fabuloso al monstruo ontológico”, *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas* 14 (2021): 25-34, <https://doi.org/10.5209/inge.78433>, 32.

figuras indígenas como demonios cristianos. Este fenómeno surge una vez que se supera la impresión inicial sobre el continente americano, concebido como un sitio maravilloso y, a la vez, temible. Es en este momento en que podemos situar al arcano del mazo, que tiene como propósito satisfacer la curiosidad inicial de los recién llegados al territorio.

Sin embargo, en las crónicas de la época escritas por conquistadores y por misioneros, se registra un cambio en la percepción del continente, de sus habitantes y de sus deidades. Se comienzan a gestar discusiones sobre la naturaleza de los indios, las cuales concluyeron en dos posturas. Según Elizabeth Boone, el debate de la época se dividía entre aquellos que pensaban a los naturales como idólatras, o por el contrario, como malvados. Para la primera postura, los antiguos mexicanos eran una sociedad intelectual y artística; aunque viciada por prácticas paganas, tales como el sacrificio y el canibalismo. Desde este pensamiento, se realiza una comparación entre las culturas mexicana y grecorromana, en tanto que ambas alcanzaron un auge pese a sus creencias gentiles e idolátricas. Es por esto que encontramos representaciones pictóricas de las deidades prehispánicas con atributos propios de reyes, dioses y generales de la antigüedad clásica. Por el contrario, para la segunda postura, los mexicanos eran inherentemente malos al no pertenecer a la religión cristiana y, por tanto, estar viciados por el demonio.¹⁴² Como resultado de esta postura, se crearon imágenes de las divinidades prehispánicas con elementos iconográficos provenientes de los demonios medievales, tales como cuernos, tridentes y colas. Esta última perspectiva es la que nos interesa para los propósitos del texto, ya que nos sirve para explicar el tránsito entre las imágenes del monstruo al diablo en los arcanos.

Frente a este panorama, Boone analiza cómo la figura del dios prehispánico Huitzilopochtli fue representado desde dos modos de representaciones que corresponden con ambas perspectivas de la naturaleza de los indios: como una deidad grecorromana o como una encarnación del diablo. En palabras de la autora,

The idea and form of Huitzilopochtli as conceived by the Aztecs could not simply leap the ocean to be received wholly by interested citizens of Europe, but it was altered, bundled for intellectual transport, and carried along in the fits and starts by the complex

¹⁴¹ Castany y Christian Snoey, “Una ontología de la monstruosidad americana. Del monstruo fabuloso al monstruo ontológico”, 25-26.

¹⁴² Elizabeth Boone, *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1989).

process whereby Western Europe of the Renaissance acknowledged and became acquainted with the New World. Huitzilopochtli emerged reshaped into a deity fully comprehensible to the Old World.¹⁴³

La deidad mexicana se convierte en dos figuras distintas, pero ambas entendibles desde las referencias clásicas y cristianas del imaginario europeo. Retomando este planteamiento, sostenemos que la figura del monstruo del arcano atravesó este mismo proceso de transformación para resultar comprensible para la mentalidad novohispana y europea, derivando en una encarnación diabólica. A medida que se fueron conquistando las tierras y conociendo los habitantes, ya no se tenía una concepción de la cultura prehispánica como nueva y exótica, por lo que tampoco existía un interés o un temor por los monstruos del territorio. Por el contrario, acorde con los discursos de la época expresados en las crónicas, se tenía una imagen de los habitantes y de las deidades indígenas –y quizás también de sus figuras míticas, como la del monstruo– como algo maligno producto del demonio. Este proceso es enunciado por Oscar Meraz al investigar sobre los seres demoníacos y fantásticos del imaginario novohispano:

El imaginario, como se ve, tiene vida y muda. Si bien la creencia en razas monstruosas se demuestra con obras como la *Crónica del mundo* (1493), de Hartman Schedel; la *Cosmographie* (1544), de Sebastián Münster; el *Prodigium ac Ostentorum Chronicon* (1557), de Conrad Lycosthenes, y la *Cosmographie universelle* (1571), de Thevet. O en el plano “empírico” de lo americano, cuando Colón registra durante sus cuatro viajes al Nuevo Mundo ver o tener noticias directas de seis seres prodigiosos: sirenas, serpientes marinas, grifos, cinocéfalos, cíclopes, y hombres con rabo, de la misma forma en que Fernández de Oviedo refiere la existencia de hombres marinos en el río de las Piedras, y Pedro Mártir de Anglería situaba sirenas, tritones y gente con cola. Conforme avanza el conocimiento de las tierras continentales, la presencia de estos seres parece cederle, sin desaparecer por completo, su lugar una figura central en el discurso evangelizador: del demonio.¹⁴⁴

Quizás sea por este tránsito que la imagen monstruosa no volvió a replicarse en ninguna carta de tarot y que, en su lugar, la figura diabólica comenzó a consolidarse como el modelo iconográfico del arcano en los mazos europeos posteriores.

¹⁴³ Boone, “European Views of the Aztec God”, 55.

¹⁴⁴ Oscar Meraz, “Imaginario franciscano en Nueva España, siglo XVI: Demonio, paraíso terrenal, seres fantásticos y sucesos maravillosos”, *Amerika* 11(2014), <http://journals.openedition.org/amerika/6353>.

Héroes y virtudes

La percepción europea del territorio americano como un sitio monstruoso rigió el pensamiento novohispano durante los años de creación de la baraja. Es por esta razón que el mazo está permeado de figuras fantásticas y malignas. Sin embargo, en este tercer y último grupo de cartas a analizarse, encontramos una serie de figuras que se contraponen a los vicios. Tales ilustraciones son réplicas y adaptaciones de fuentes europeas – especialmente alegorías, emblemas y arcanos–, que evocan un simbolismo de virtud dentro de la atmósfera de temor y de caos que hemos descrito.

La grulla y el mono

Unas de estas cartas, cuya iconografía pareciera estar orientada hacia una contraposición de los vicios contra las virtudes, son las de la grulla y el mono [Figs. 58-59]. Las ilustraciones de ambas especies tienen su origen en la literatura emblemática, donde se revela su significado oculto, que apunta hacia una enseñanza moral. Por una parte, la grulla aparece parada sobre sus patas con la espalda erguida, de manera que pueda alcanzar el caracol que está devorando. Para Grañén, se trata de una representación de la avaricia, ya que el ave se alimenta de un ser ponzoñoso.¹⁴⁵ Sin embargo, podría tratarse de que lo que sostuviera fuera una piedra, que en los bestiarios de la época se cuenta que sostenían para no quedarse dormidas. Por esta razón, podría simbolizar a la vigilancia o a la pereza.¹⁴⁶

Este simbolismo peyorativo de la criatura contrasta con la relevancia que el animal tenía en el continente americano, que se manifiesta en los presagios de la llegada de los españoles interpretados por los indios: “Muchas veces se atrapaba, se cogía algo en redes. Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro ceniciento como si fuera grulla. Luego lo llevaron a mostrar a Moctecuhzoma, en la Casa de lo Negro”.¹⁴⁷

Por otra parte, la carta del mono lo muestra parcialmente vestido, encadenado con grilletes y mirando hacia enfrente. El animal en sí mismo es un símbolo de la lujuria y la

¹⁴⁵ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 375.

¹⁴⁶ Ignacio Malaxecheverría, “El bestiario aéreo” en *Bestiario medieval* (Madrid: Ediciones Siruela, 2016), 85.

¹⁴⁷ Miguel León-Portilla, “Presagios de la venida de los españoles”, en *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 8.



Figuras 58-59. Detalles del mono y la grulla, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México*, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO, 73.

vanidad, mientras que sus cadenas representan la atadura con los deseos mundanos.¹⁴⁸ Dicha interpretación se sostiene al consultar otras fuentes occidentales, tales como las imágenes de los capiteles en las iglesias románicas y en los márgenes de los manuscritos medievales, donde se evoca este mismo sentido vicioso del mono.

Tras analizar ambos conjuntos de imágenes, Mónica Walker señala que “estas figuras suelen interpretarse como símbolos del vicio generalizado, sobre todo asociadas con la usura o la lujuria. Las representaciones de simios encadenados también se han identificado con las figuras de los condenados al infierno”.¹⁴⁹ En este mismo sentido, en los bestiarios de la época se describen las características y los comportamientos de criaturas reales o fantásticas para contrastarlos con los valores cristianos. En estos textos aparece la figura del mono como una descendencia degenerada del ser humano debido a dos razones. La primera de ellas es que los simios poseen similitudes en cuanto a sus características físicas, la segunda de ellas es que mantienen diferencias en cuanto a sus conductas morales. De esta manera, resultaba una criatura ideal para la proyección de las cualidades humanas. Es por esto que frecuentemente encontramos a estos animales recreando actividades propias de la gente, como en el caso del naípe que lo vemos sosteniendo lo que parecen ser unas cartas.

Sin embargo, al encontrar estas representaciones fuera del continente europeo, adquieren un significado diferente.¹⁵⁰ Uno de los murales virreinales que adornan la Casa del Deán muestra varios monos retomados de la iconografía prehispánica conservada en las vasijas, los manuscritos y los calendarios. Pese a que el fresco tiene un contenido esencialmente cristiano y moralizante, las figuras de los monos ozomatli le brindan a la obra un motivo discretamente gentil.¹⁵¹ Tales animales en la tradición mexicana evocaban la alegría y la fortuna, simbolismo que no se perdió completamente tras la conquista, sino que fue adaptado al cristianismo. Esto último es debido a las coincidencias existentes entre sus mitos fundacionales, que consideraban a los monos como incapaces de diferenciar los momentos adecuados e inadecuados para satisfacer las necesidades. De ahí que en la visión

¹⁴⁸ León-Portilla, “Presagios de la venida de los españoles”, 8.

¹⁴⁹ Mónica Walker, “Los simios” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5:9, 63-77 (2013), 68.

¹⁵⁰ Por otra parte, otro de los significados que se modificaron durante el traslado de esta iconografía es el de los grilletes. Si bien en los manuscritos y en las iglesias occidentales estos encarnaban una atadura hacia los instintos y los deseos, en algunas representaciones contemporáneas los monos simbolizan el continente americano y sus grilletes simbolizan la dominación española. Serge Gruzinski, “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento”, *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos 1997), 13.

¹⁵¹ Gruzinski, “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento”, 79-83.

colonial se situara al mono como un ser instintivo, desprovisto de la racionalidad distintiva del ser humano. Como plantea Marta Nájera:

El cristianismo aprovecha estas valencias e identifica al simio, siguiendo la tradición medieval, con el demonio, la lujuria, el desorden, el pecado y el infierno. Sus diversos significados responden a situaciones históricas precisas, sin embargo, como en el fondo refleja las características del animal en su entorno natural, persiste su estructura general y su simbolismo original.¹⁵²

Sin embargo, en otras de las producciones novohispanas, estos animales suelen aparecer como muestra de las maravillas de la flora y la fauna del continente americano. Junto con otro tipo de especies, se crea un estereotipo de lo “exótico” que responde a un interés de exportar imágenes del territorio conquistado resaltando la expansión imperial.¹⁵³ Okada plantea que esta visión fue integrada a tal grado que no sólo los europeos tenían esta visión “exotizada” de la tierra, sino que fue integrada en el imaginario colonial.¹⁵⁴ De modo tal que las imágenes del mono –y quizás también de la grulla– no nos remiten únicamente a una visión del territorio americano como un sitio inhóspito y atroz, sino también a una lectura del continente conquistado como abundante, natural y exótico.

Los trabajos de Hércules

Por otra parte, identificamos a la figura de Hércules en tres cartas distintas del mazo, cada una representando distintas tareas. La primera, nos muestra al héroe cargando un jarrón repleto con lo que podrían ser frutos o flores [Fig. 60]. Su mirada va dirigida hacia el camino que recorre y sostiene el botín de manera cuidadosa entre sus brazos. Entre el cruce de sus piernas, podemos observar una pequeña y lejana construcción sobre un monte. La segunda lo representa sosteniendo un escudo y una lanza [Fig. 61]. Nuevamente aparece el cerro de fondo. Finalmente, en la tercera lo encontramos montando un toro y sosteniéndolo por los cuernos [Fig. 62]. La ilustración parece haber sido deteriorada por las condiciones del material y por el paso del tiempo, por lo que no podemos apreciar el rostro en su totalidad. Sin embargo, por las otras dos cartas y por la acción que realiza, lo identificamos como la misma figura.

¹⁵² Marta Nájera, “Cambios y permanencias en la religión maya a través del análisis del significado de la figura simbólica del mono”, *Estudios mesoamericanos* 2, 49-56 (2016): 54.

¹⁵³ Hiroshi Okada, “Inverted exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art”.



Figuras 60-62. Detalles de los trabajos de Hércules, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583*, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

En la mitología griega, Hércules es forzado a realizar doce trabajos que purgaran su culpa por el asesinato de su familia y para reconocer la autoridad de su hermano. Entre estas labores se encontraba el asesinato de diversas criaturas monstruosas, hazaña que realizó con ayuda del escudo y la lanza que vemos en uno de los arcanos. Las imágenes de las cartas novohispanas se refieren específicamente a los trabajos de robar las manzanas de las Hespérides, matar al león de Nemea y capturar al toro de Creta. Con estas acciones, el héroe derrota a las criaturas que causaban el caos y marca el fin del orden titánico.

Como sabemos, la utilización de un modelo original para las producciones artísticas novohispanas –mosaicos, pinturas, grabados, códices– no se basa en seleccionar y trasladar sus elementos miméticamente.¹⁵⁵ Por el contrario, implica una toma de decisiones sobre la elección y el tratamiento del tema –así como de las técnicas, los materiales y la composición–. En este sentido, Hércules era uno de los mitos más utilizados en la simbología de la monarquía hispana, ya que era el fundador legendario de varias ciudades españolas y encarnaba el prototipo clásico de la virtud. Es por esta razón que se utilizaba su iconografía para representar a los reyes españoles y a los virreyes novohispanos en los arcos triunfales que les daban la bienvenida a los territorios. Uno de estos es el arco de 1650 que recibe al conde Alba de Liste con los atributos propios de Hércules. Para Judith Farré, esta metáfora mitológica adquiere entonces un uso político:

La ciudad de México, representada como Amaltea, adquiere una proyección mítica y se simboliza como tierra de abundancia que necesita de la proyección del nuevo virrey para contener las constantes inundaciones. Las hazañas del héroe que pudo abrir un nuevo cauce en el Nilo; que venció a la Hidra, el monstruo de las siete cabezas que habitaba en la laguna de Lerna y Aqueloo, la deidad acuática transformada en toro, son correlatos simbólicos que más allá del elogio al nuevo virrey como Hércules, le comprometen a actuar como tal.¹⁵⁶

La ciudad de la Nueva España aparece nuevamente como una tierra de monstruos, pero esta vez el énfasis se hace en la necesidad de la protección de un nuevo virrey, encarnado en la

¹⁵⁴ Hiroshi Okada, “Inverted exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art”.

¹⁵⁵ Escalante, “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”, 11.

¹⁵⁶ Judith Farré, “Hércules en Nueva España. Las virtudes políticas de la metáfora mitológica según Alonso Ramírez de Vargas (1969)”, en *Clásicos para un nuevo mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*, eds. Laura Fernández, Bernat Garí, Alex Gómez, Christian Snoey, 117-131. (Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016), 119.

figura de Hércules. El mazo virreinal representa tanto a la monstruosidad del continente, como al héroe mítico comprometido a salvarlo.

La virtud de la fortaleza

Finalmente, nos referiremos a la última carta del mazo, que nos muestra a una doncella identificada como el arcano de la Fuerza, o bien, la virtud de la fortaleza [Fig. 63]. Los detalles de la imagen son bastante difusos debido a la inscripción que se realizó al reverso del pliego. Sin embargo, aun así podemos entrever la silueta de una mujer sosteniendo a un león mientras le coloca la brida. Esta porta un vestido holgado y lleva el cabello atado. Su rostro se mantiene sereno incluso ante la situación en la que se encuentra. Detrás de su cabeza encontramos dos serpientes que se dirigen en direcciones contrarias.

Desde la filosofía clásica, se debatieron cuestiones éticas y morales respecto al comportamiento de los individuos dentro de las sociedades. En razón de ello, se plantearon las virtudes con el propósito de regir el pensamiento y el actuar de acuerdo con la moral. Las llamadas virtudes cardinales son las más importantes de ellas, ya que conducen a las personas a alcanzar la cima del perfeccionamiento humano. Estas son la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza. Tales discusiones fueron retomadas por las doctrinas cristianas medievales que incorporaron las virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad.¹⁵⁷ En palabras de Miguel Gámez:

Las virtudes son un antiguo tópico iconográfico que fue proyectado de forma puntual en el arte cristiano. Las causas de su éxito y aceptación universal vienen a referirse a la necesidad de impartir una lección de moralidad, de constituir unas pautas de conducta o de prestigiar el comportamiento de un mortal.¹⁵⁸

Si bien al inicio no existió un consenso absoluto respecto a la sistematización de las virtudes, los manuscritos italianos y franceses medievales establecieron un modelo estándar del septenario clásico de las virtudes cardinales y teologales que se replicó en representaciones pictóricas y literarias. Este modelo consistía en representaciones

¹⁵⁷ Salvador Ordax, “Iconografía de las virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte* 72 (2006): 9-34, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9203>, 11.

¹⁵⁸ Miguel Gámez, “Sobre la iconografía de las virtudes en la Sala de la Audiencia del Tribunale della Mercanzia de Florencia”, *Revista Círculo Cromático* 1 (2018): 30-50.



Figura 63. Detalle de la virtud de la fortaleza, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

simbólicas de alegorías de guerreras y, posteriormente, de doncellas, repletas de atributos iconográficos que permitían identificarlas.

Las representaciones europeas del arcano retratan la figura de la mujer ya sea rompiendo una columna, portando una maza de hierro o controlando a un león. En esta última variante es la que podemos situar en la carta de los pliegos. La inclusión del león en estas imágenes se debe a que es considerado como el rey del mundo animal y como poseedor de una fuerza impetuosa, por lo que conseguir su sumisión representa un logro. El león en sí mismo se muestra frecuentemente en los templos y en los escudos de la época renacentista española. Esta aparición en la ornamentación arquitectónica y en los motivos heráldicos sugieren un significado del resguardo de lo sagrado y de emblema de la soberanía. De este modo, es notorio su simbolismo de fuerza y de protección, especialmente dirigidas para servir a la religión o a la nobleza.¹⁵⁹

Dicha iconografía deriva de dos orígenes distintos: el primero es la mitología grecorromana, donde Hércules –como hemos explicado– derrota al león de Nemea; el segundo es la literatura bíblica, donde hallamos a Sansón venciendo al león del templo de los filisteos. Ambos acontecimientos fueron retratados en manuscritos medievales y difundidos mediante la liturgia cristiana, de manera que las escenas muestran la ferocidad dominada por nuestros heroicos personajes. Sin embargo, estos varones toman cuerpo de mujer con la personificación iconográfica de las virtudes como guerreras y doncellas. Otra explicación acerca de esta transformación es que la fortaleza se convierte en una joven virginal porque adquiere el significado de la castidad, o bien, la fuerza para controlar los impulsos sexuales y dominar la propia naturaleza humana.¹⁶⁰ Tras este cambio de género, se consolida la alegoría de la fuerza con una mujer que establece su dominio sobre el animal vistiendo su piel tras haberlo derrotado [Fig. 63].

Por otra parte, las serpientes detrás de su cabeza en el arcano nos remiten a las serpientes aplastadas debajo de sus pies en la misma alegoría de la fuerza. Este gesto podría significar el dominio de la virtud sobre el vicio y, en términos generales, del bien sobre el mal. Pero en el caso del arcano novohispano vemos a estas criaturas acompañando despreocupadamente a la protagonista, quien solo pone su atención en el león. Del mismo

¹⁵⁹ Jorge Martínez, “La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del renacimiento español”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática* 19 (2013):375-392.

modo pareciera inusual su presencia en esta imagen debido a que las serpientes aparecen en las representaciones de las virtudes como el distintivo iconográfico de la prudencia y no de la fuerza. Este atributo se debe al carácter virtuoso de los reptiles descrito en algunos bestiarios y puede ser sustituido por una paloma o por un espejo.¹⁶¹ Por dichos motivos podríamos pensar que la carta representa ambas virtudes cardinales o, tal vez, podría tratar de hacer referencia a todas las virtudes en una misma carta.

Esta representación virreinal de la virtud de la fortaleza es la única de todo el mazo que se conservó hasta tomar soporte en los modelos de tarot más recientes, en arcanos que forman parte del imaginario cotidiano actual respecto al esoterismo, la adivinación y la magia [Figs. 64-67]. Las transformaciones en la apariencia de la doncella y en el significado de la carta son propias de las épocas moderna y contemporánea en que se retoma su iconografía, pero aun así no hubo una pérdida del simbolismo mítico que la caracteriza. Esta ilustración aparece entonces, aunque con ciertas diferencias, como el vínculo entre las distintas temporalidades y espacios que el tarot como artefacto artístico-cultural transitó.

¹⁶⁰ Nadolny, *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*, 216.

¹⁶¹ Gámez, “Sobre la iconografía de las virtudes en la Sala de la Audiencia del Tribunale della Mercanzia de Florencia”, 40.



Figura 64. Cesare Ripa, *La fuerza*, 1539, grabado sobre papel.

Figura 65. Bonifacio Bembo, *Fortitude*, *Tarot Visconti di Modrone*, 1445, temple y laminado sobre papel, 18.9 cm x 9 cm, Connecticut, Yale University Library,

Figura 66. Francois Chosson, *La Force*, *Tarot Francois Chosson*, 1736, grabado sobre papel, The Tarot of Marseilles.

Figura 67. Pamela Colman, Rider Company, *La Fuerza*, *Tarot Rider-Waite*, 1910, ilustración, 12 cm x 7 cm.

Capítulo 3.

El carácter intermedio entre culturas: lo mestizo, lo híbrido y lo transcultural

El estudio de la administración del estanco de los naipes y del programa iconográfico de las ilustraciones nos indica que existe una intersección entre elementos prehispánicos y occidentales dentro del mazo de cartas novohispano. Al tratarse de un artefacto proveniente del cruce entre ambas tradiciones artísticas y culturales, requiere un análisis desde distintos enfoques para ser comprendido. Hasta ahora nos hemos limitado al estudio de las imágenes sin atender a las funciones para las que pudo haber sido planeado dentro del contexto novohispano de finales del siglo XVI. Es por eso que, en este capítulo final, se pretende discutir el carácter del mazo como un artefacto intermedio entre culturas, hacer una interpretación de las posibles funciones planeadas para el artefacto para tratar de descifrar la naturaleza de la baraja que hemos tratado hasta el momento.

El carácter intermedio del mazo

Mediante las descripciones y los análisis de las ilustraciones que hasta aquí hemos realizado, entrevemos una intención por parte de los artífices que realizaron el mazo de entender las raíces culturales precortesianas y, como consecuencia, el florecimiento de la cultura novohispana. Es posible apreciar un esfuerzo por aproximarse a los oficios, las deidades y los rituales mexicas desde sus propios conceptos y tradiciones. Retomamos en este sentido la reflexión realizada por Patrick Johansson:

Conviene recordar aquí que gran parte de las fuentes hoy a nuestra disposición tuvieron que pasar por el prisma deformante de una recopilación, transcripción e interpretación de los textos por los cronistas españoles y/o sus auxiliares indígenas. La interpretación y la subsecuente reestructuración del discurso se hacían naturalmente en función del marco axiológico y la red cultural del interpretante, los españoles no veían lo que no estaban

preparados a ver y trataban de resolver la incógnita cultural realizando analogías con su propia cultura.¹⁶²

En el caso de la baraja analizada, estas analogías las encontramos en la representación de los emperadores mexicas mediante los atributos característicos de la realeza y del cristianismo, sin dejar de lado los atavíos de su gentilidad mexicana. En estas imágenes se revela una interpretación de la figura del tlatoani desde la concepción del poder propia de la mentalidad europea, que se representa mediante la figura del rey. De modo tal que las ilustraciones son un intento de compaginar las autoridades de ambos continentes. Como hemos visto, el cargo del tlatoani no suponía las mismas funciones que las del pontífice o las del monarca, por lo que trazar esta equivalencia podría considerarse como una inexactitud sociopolítica y, a la vez, como una innovación artística.

Un fenómeno similar sucede en las imágenes que muestran los oficios de los cuidadores del tlatoani, los cuales fueron concebidos como bufones. Se les representaba de esta manera aun cuando sus ocupaciones resultaban más complejas y relevantes dentro de la sociedad mexicana al tener un sentido festivo y, a la vez, ritual. Esta analogía cultural se logra principalmente debido a los cascabeles que los encargados de entretener a la realeza llevan como parte de su indumentaria, tanto en el contexto precolombino como en el medieval. De modo tal que es este elemento distintivo de su vestimenta el puente que une a las figuras del chocarrero y del malabarista con la del bufón.

Lo mismo ocurre en la ilustración que muestra al indio en un ritual de ingesta de peyote para la alteración de los estados de conciencia. Al representarlo con elementos propios del arcano relacionado con la locura y al describir en las crónicas que se trata de una borrachera –ambos casos incitados por el demonio– se pretende entender el consumo de la cactácea con efectos alucinógenos desde el imaginario occidental. En todos estos casos vemos que, al percatarse de las diferencias existentes entre ambas civilizaciones, el mecanismo utilizado para el reconocimiento del territorio, de sus habitantes y de su cultura, es el tratar de establecer correspondencias –o intentos de traducciones– con los paradigmas ya conocidos.

¹⁶² Patrick Johansson, “Tlahtoani y Cihuacoatl: lo diestro solar y lo siniestro lunar en el alto mando mexicano”, *Estudios De Cultura Náhuatl* 28 (1998): 40.

Hibridación, mestizaje y transculturación: hacia una definición conceptual

Ante esto, existen varias teorías y conceptos para entender el carácter intermedio entre culturas. Tal es el caso del concepto de *transculturación* empleado por Ramón Gutiérrez para referirse a las construcciones arquitectónicas novohispanas, las cuales transitaron de una etapa de desarrollo imitativo hacia una libertad expresiva en sus recursos tecnológicos, materiales e iconográficos como parte de una toma de conciencia americana.¹⁶³ A su vez, con el término de *hybridity* –traducido como *hibridación*– retomado por Carolyn Dean y Dana Leibsohn, se problematizan las distintas mezclas en el proceso de producción –en los conventos cuzqueños– y, a la vez, en la apariencia de las producciones, como en los mosaicos plumarios.¹⁶⁴

Sin embargo, el concepto de *mestizaje* es quizás el más utilizado para referirse a estos procesos de intercambios culturales. Acorde con Serge Gruzinski, se refiere a la cristianización de elementos amerindios que llevó a la creación de mezclas. Esto quiere decir que se trata de una estrategia alentada por la Corona y supervisada por la Iglesia que consiste en hacer pactos, compromisos y negociaciones con los indios para que adoptaran la religión cristiana. Se permitieron las costumbres y las prácticas que tenían rastros gentiles como una forma de transición al cristianismo, generando involuntariamente formas culturales mestizas y fusionando dos tradiciones aparentemente irreconciliables.¹⁶⁵

Como podemos notar, gran parte de este corpus documental pareciera problematizar principalmente a las producciones realizadas por artistas indígenas que adoptan formas, iconografías, modelos y técnicas de procedencia europea para interpretarlos desde su propia cultura. Los conceptos de *transculturación*, *hibridación* y *mestizaje* se refieren a manifestaciones producidas por nativos del continente americano que, por distintos motivos, han replicado y adaptado aspectos de la civilización europea mediante procesos complejos, tanto de pensamiento como de manufactura. Sin embargo, casos como el de la baraja novohispana, producida en el marco de la administración del estanco de naipes, nos muestran otro tipo de mezcla. Esto último es dado que fueron agentes españoles, miembros

¹⁶³ Ramón Gutiérrez, “Transculturación en el arte americano”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez, 11-24 (Madrid, Cátedra, 1995), 16-21.

¹⁶⁴ Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review* 12 (2003): 5-35, <http://dx.doi.org/10.1080/10609160302341>, 16-17.

¹⁶⁵ Serge Gruzinski, “Sibylline Grotto”, en *The Mestizo Mind*, (Nueva York, Routledge, 2002).

de la institución y creadores del mazo, los que recurrieron a la cultura prehispánica para retomar algunos de sus elementos representativos.

Planteamos entonces a la baraja virreinal como un artefacto artístico-cultural creado desde el imaginario español que integra elementos de la tradición prehispánica, sin hacerlo desde una imposición política, social o religiosa, sino desde el interés por conocer y juzgar el territorio, la población y la cultura del continente americano mediante analogías con el continente europeo. Para Alessandra Russo, las pretensiones de trazar analogías entre Europa y Mesoamérica son, precisamente, las que originan la creación artística en la Nueva España, ya que implican un desafío teórico y práctico en la acción de intentar traducir algo de una realidad cultural a otra, creando en el proceso nuevos productos, técnicas, narrativas, estilos, usos y estéticas.¹⁶⁶ Es por esto que retomamos la categoría propuesta por la autora de lo *untranslatable* –lo intraducible– para referirse a los objetos e imágenes creadas en el marco del encuentro cultural entre el viejo y el nuevo mundo.

Tras el encuentro entre civilizaciones, los artistas novohispanos se enfrentaron a múltiples discrepancias entre lo Occidental y lo prehispánico, por lo que tuvieron que resolverlo desde distintas soluciones creativas. Este tipo de arte ilustra las transformaciones recíprocas entre ambas tradiciones, que habían permanecido autónomas hasta el momento.¹⁶⁷ En sus propias palabras:

In this book, linguistic multiplicity has become the metaphor for the unprecedented artistic configuration that arose in New Spain between the sixteenth and seventeenth centuries. The polyglot authors of feather mosaics, maps, and graffiti -but also of mural paintings, codices, corn sculptures, and so on- had to undertake innumerable translations between Mesoamerican and European arts.¹⁶⁸

El concepto de *intraducibilidad* no significa que no se hagan los esfuerzos por trasladar elementos de una tradición hacia otra, sino que esta tarea resulta imposible de realizar por completo por las diferencias existentes entre ambas culturas. Es en este proceso incompleto de intentos de traducciones donde se gestan las invenciones artísticas. Desde esta perspectiva no se pretende categorizar al arte del virreinato como sincrético, híbrido,

¹⁶⁶ Russo, *The Untranslatable Image*, 7.

¹⁶⁷ Russo, *The Untranslatable Image*, 1-2.

¹⁶⁸ Russo, *The Untranslatable Image*, 247.

transcultural o mestizo. Se prefiere hablar de una historia mestiza del arte, que contemple los procesos complejos de intercambios y de transformaciones que estos productos artísticos han atravesado, destacando la singularidad de cada caso.¹⁶⁹ Este énfasis puesto en los procesos históricos se expresa en la siguiente cita:

It is the history of the object that is the fruit of hybridization, permeation, and even confrontation –all of which have modified the various traditions, styles, and usages that might have served as models in its creation. Thus, I believe it is better to speak of a mestizo history of the arts, not only in order to stress the parallelisms with the other similar pieces but also to reconstruct their genealogy to show that these pieces are the result of the articulation between parts, each of which remains somehow autonomous.¹⁷⁰

Esta articulación entre ambas partes significa que no solamente el arte cristiano irrumpió en la tradición artística prehispánica tras la conquista, sino que también el arte de Mesoamérica transformó el desarrollo de la historia del arte de Europa. Es por esto que las imágenes y los objetos creados en este cruce no pueden ser estudiados desde una historia del arte lineal o periódica, sino desde una perspectiva que explore las dos direcciones del encuentro.¹⁷¹

Dicha perspectiva nos sirve para entender el carácter de la baraja, ya que algunas de sus ilustraciones fueron retomadas por mazos europeos posteriores y, como consecuencia, influyeron notablemente en la consolidación de los modelos de los arcanos tradicionales que conocemos en la actualidad. Particularmente nos referimos a las ilustraciones que corresponden al monstruo de Tulancingo y a la virtud de la fortaleza, que derivaron en la creación de los arcanos de El Diablo y La Fuerza, como nos hemos referido en el capítulo previo. Esta influencia que ambas cartas de origen novohispano ejercieron sobre los mazos occidentales nos indica que no solo hubo una intervención por parte de los soldados europeos al trasladar y presentar los naipes a los indios mesoamericanos que no estaban familiarizados con ellos. Sino que, a su vez, el arte de Mesoamérica –y de Nueva España– afectó permanentemente la tradición cultural y artística que se tenía en Europa hasta el momento, a tal punto de recurrir a las ilustraciones novohispanas para la creación de sus mazos.

¹⁶⁹ Russo, *The Untranslatable Image*, 34.

¹⁷⁰ Russo, *The Untranslatable Image*, 36.

¹⁷¹ Russo, *The Untranslatable Image*, 1-2.

Es por estos procesos de discrepancias, de traducciones y de innovaciones que no podemos hablar de un arte virreinal imitativo de los modelos europeos, aun cuando en algunos casos pareciera tratarse de réplicas idénticas. Esta cuestión la vemos en las ilustraciones del mono, de la grulla, del acróbata, entre otras. Sin embargo, sucedió un fenómeno similar al de otras manifestaciones pictóricas, como es el caso de los mapas creados por tlacuilos. En estas representaciones, es notable el ímpetu de los pintores de repensar las particularidades del territorio mesoamericano, en vez de trasladar convenciones artísticas y cartográficas europeas a los casos específicos solicitados.¹⁷² En las impresiones del mazo, existe esta misma disposición de construir arcanos que sean representativos del continente americano. Así reconocemos en la baraja un esfuerzo en el que, en vez de simplemente trasladar los arcanos ya existentes, se construyen imágenes que tomen en cuenta aspectos característicos del nuevo mundo: su fauna exótica, sus rituales religiosos, sus gobernantes políticos, su sistema moral, sus habitantes monstruosos y sus héroes salvadores.

Los usos mestizos de la baraja

La definición del mazo novohispano que hemos esbozado hasta el momento, como un artefacto intermedio e intraducible con una historia mestiza, se basa únicamente en el análisis de las ilustraciones. Sin embargo, los usos son una cuestión trascendental en la manera en la que concebimos a los objetos contruidos a través del encuentro entre las civilizaciones occidental y prehispánica. Para Carolyn Dean y Dana Leibsohn, las mezclas culturales que *vemos* no son el aspecto que define el carácter de los objetos, las prácticas o las imágenes. Concentrarnos únicamente en lo visible ocasiona que otros tipos o niveles de mixturas se ignoren, borrando gran parte del legado colonial.¹⁷³ Por el contrario, se propone que, para construir una historia del arte que atienda a las particularidades del contexto, es necesario hablar en la misma medida de los significados, los usos, las manufacturas, las técnicas y los materiales que atraviesan a las obras del virreinato. Como nos indican Dean y Leibsohn:

¹⁷² Russo, *The Untranslatable Image*, 142.

¹⁷³ Carolyn Dean y Dana Leibsohn, "Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America", *Colonial Latin American Review* 12 (2003): 5-35, <http://dx.doi.org/10.1080/10609160302341>, 29.

in focusing on the visible mix –in making that the problem– we cause other hybridities to be ignored and reveal a need to erase or at least deny colonialism’s force and legacy (which is only in small part visible). Perhaps once we accept that hybridity owes no less to present needs and desires to see and know what is disquieting about colonial history than it does to any particular past event, we can begin to write more complicated histories of Spanish America’s past. Perhaps then we can engage colonial subjects in a place and history that are as they should be –neither fully ours, nor fully theirs.¹⁷⁴

Ante esta cuestión, podríamos argumentar que la razón para concentrarnos en la iconografía y la estética de las cartas ilustradas a lo largo del texto es que los procesos con que fueron contruidos son enteramente de procedencia occidental. Incluso, su fabricación dependía enteramente de los insumos que fueran provistos por la Corona y mandados desde España, como lo vemos en las solicitudes de resmas de papel. Al ser comprendidos como parte de las obligaciones contractuales del estanco de los naipes, no existió participación indígena o criolla dentro de su producción, lo que quiere decir que no hay una mezcla cultural en sus metodologías, materiales o técnicas. Desde esta perspectiva, este fenómeno es en sí mismo un indicio de cómo la hegemonía europea rigió la cultura durante el virreinato.¹⁷⁵ Aun con todo esto, cabe cuestionarnos acerca de sus usos y sus significados en el contexto colonial del siglo XVI.

La tradición esotérica del tarot

La percepción contemporánea del tarot es la de un artefacto legendario y misterioso, cuyas imágenes contienen un secreto a revelarse. Existe la creencia de que, mientras que otras barajas sirven únicamente para el entretenimiento, el tarot se distingue por proporcionarnos presagios sobre el porvenir. Esta idea proviene de los usos modernos que se les dan a las cartas, que consisten en ser interpretadas por alguien para conocer acerca del pasado, presente y futuro del consultante. Es por esto que, al encontrarnos frente a un tarot de procedencia medieval, renacentista o colonial existe una tendencia a pensarlo erróneamente como un dispositivo para leer la fortuna, pese a que la evidencia histórica nos dice que dichos usos no existieron hasta el surgimiento del esoterismo en el siglo ilustrado.¹⁷⁶ Tal

¹⁷⁴ Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents”: 29.

¹⁷⁵ Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents”: 27.

¹⁷⁶ Helen Farley, “Introduction”, *A Cultural History of Tarot. From Entertainment to Esotericism* (Nueva York: I.B. Tauris, 2009), 2-3.

anacronismo llevó a las investigaciones realizadas alrededor del mazo estudiado a concebirlo como un dispositivo adivinatorio, distrayéndose de la búsqueda de los verdaderos usos que pudieron haberse dado en su época.

Las teorías que definen al tarot como un artefacto que desde su creación tuvo un propósito de cartomancia explican su procedencia desde las culturas china, india y egipcia mediante los intercambios comerciales marítimos o las rutas de caravanas. Si bien es cierto que la invención del papel y del grabado provenientes del continente asiático derivaron en la creación de las barajas, estas solo constaban de cartas numerales y no fue hasta su entrada en el continente europeo cuando se incorporaron las cortesanas y, más tarde, los llamados arcanos.¹⁷⁷ Estas figuras –inicialmente conocidos como triunfos– fueron las que le dieron su carácter de tarot a los mazos, por lo que sostenemos que se trata de un invento occidental. Sin embargo, las suposiciones que sitúan su origen en lugares distantes y en tiempos remotos, han sido ampliamente difundidas en fuentes no académicas.¹⁷⁸ Quizás este fenómeno se deba a una intención de legitimar el misticismo del tarot recurriendo a la exotización de las culturas, de modo que se muestre como una tradición consolidada, incuestionable e imperecedera.

Tras seguir el recorrido histórico del tarot, Helen Farley establece que la cartomancia fue solamente uno de los muchos usos culturales que se les han dado a las cartas. Sostiene que estos modos de empleo están determinados por el contexto, por lo que identifica cuatro acontecimientos relevantes para su invención.¹⁷⁹ El primero es la elaboración del *tarocchi* más antiguo conocido, mandado a hacer por el duque Filippo María Visconti en Italia en el siglo XV y utilizado como un pasatiempo. El segundo acontecimiento es el cambio que atravesó durante la expansión imperialista en Francia en el siglo XVIII, cuando comenzó a atraer la atención las prácticas culturales consideradas curiosas, entre ellas las doctrinas esotéricas. Este creciente interés ocasionó que el tarot pasara de concebirse como un medio de entretenimiento a un dispositivo para la adivinación. El tercero es cuando en el siglo XIX, en Inglaterra, una organización ocultista secreta, la *Hermetic Order of the Golden Dawn*, estableció la secuencia de los arcanos y los

¹⁷⁷ John Nash, “The Origins and Evolution of the Tarot”, *Esoteric Quarterly* 4 (2017): 91.

¹⁷⁸ Otras de las teorías que apuntan hacia un origen extraeuropeo del tarot se remiten a la existencia de prácticas de azar o de adivinación, pero la evidencia sugiere que estas no tienen ningún parecido en su diseño, en su simbolismo o en su estructura con los distintos paquetes de cartas difundidos en el continente europeo.

significados de las cartas acorde con su sistema de creencias. Finalmente, el cuarto es en el siglo XX cuando el tarot se incorpora a las tendencias espirituales de la época contemporánea. En este proceso adquiere una intención de sanación y de desarrollo intrapersonal. Es decir, que ya no trata de descifrar el sentido de los acontecimientos externos, sino de explorar y sanar el aspecto interno del ser humano.¹⁸⁰

De modo tal que, para construir un relato histórico, habría que distanciarnos de la idea de que el tarot es una unidad que escapa a los límites temporales y espaciales y que, por tanto, contiene una verdad espiritual absoluta que atraviesa a todas las culturas. Por el contrario, resulta posible situar contextualmente y rastrear culturalmente los orígenes de los distintos mazos, como sucede en el caso nuestro objeto de estudio, en el que algunas de sus fuentes pueden rastrearse con un grado de certeza elevado.

Esta predisposición para pensar al mazo como un tarot, en el sentido de la cartomancia, proviene de una serie de confusiones. La principal de ellas es el parecido que mantiene con los *tarocchi* italianos, los cuales derivaron tras varios siglos en la consolidación de las doctrinas esotéricas y han influenciado fuertemente la producción de los tarots contemporáneos. Esta similitud la vemos especialmente en algunas de las ilustraciones virreinales del último pliego que nos recuerdan a los arcanos de los tarots de Marsella y de Visconti, que han sentado un referente iconográfico reconocible hasta la actualidad.

Triunfos y arcanos: motivos viajeros

Sin embargo, la iconografía representativa de los arcanos, que pareciera ser el principal indicador de que nos encontramos frente a un tarot, fue utilizada en variados soportes y para distintos propósitos. Los motivos que aparecen en los arcanos, a la vez podemos hallarlos en pinturas murales, frisos decorados y literatura emblemática.¹⁸¹ No se trata entonces de una iconografía exclusiva de los tarots, sino de motivos reproducidos

¹⁷⁹ Helen Farley, “Origins and Antecedents”, en *A Cultural History of Tarot. From Entertainment to Esotericism* (Nueva York: I.B. Tauris, 2009), 21-26.

¹⁸⁰ Helen Farley, “Origins and Antecedents”, 2-3.

¹⁸¹ Tal es el caso de la investigación realizada por Aby Warburg alrededor de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara, donde encuentra una fórmula iconográfica para representar a las figuras de Venus, de Cupido y de las tres gracias. A través de distintos soportes materiales, tales figuras lograron sobrevivir desde la Edad Media hasta el Renacimiento. El último rastro que refiere es un arcano que forma parte del tarot de Mantegna creado en Italia en 1465. Aby Warburg, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”, en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005).

constantemente en una multiplicidad de artefactos. Es por esta razón que no podemos determinar el carácter de tarot de la baraja novohispana únicamente a partir del reconocimiento de las mismas figuras que aparecen en los arcanos de los *tarocchi* italianos. Aun así, estas cartas pueden servirnos para trazar una trayectoria más amplia, que involucre el análisis comparativo con otros objetos e imágenes.

Otro de los aspectos que la baraja novohispana aparentemente replica de los *tarocchi* italianos es el sistema de palos, el cual se utiliza en las cartas numerales y cortesanas. La cuestión resulta complicada dado que los *tarocchi* italianos y las barajas españolas comparten el mismo sistema de palos –oros, copas, espadas y bastos–, a diferencia de las barajas francesas –diamantes, corazones, picas y tréboles– y de las barajas alemanas –cascabeles, corazones, hojas y bellotas–. Este fenómeno se debe a que inicialmente todos los mazos italianos y españoles tenían el mismo sistema de palos, pero eventualmente los italianos adoptaron el sistema francés, dejando el sistema italo-español únicamente para los tarots. Esto le permitía a la sociedad italiana distinguir visualmente entre las barajas convencionales y los novedosos *tarocchi*. Por el contrario, los españoles, que no tenían la costumbre de producir mazos de tarot locales, conservaron este sistema de palos para sus barajas de juego.¹⁸²

Por lo tanto, ambos elementos de la baraja novohispana, el sistema de palos y las cartas ilustradas, nos remiten de manera inmediata y equívoca a los *tarocchi* italianos. Sin embargo, al momento del envío de los pliegos de la baraja hacia la corona española, los *tarocchi* originales aún eran un invento reciente y un fenómeno marginal dentro de las cortes italianas, por lo que no pudo haber sido un simple producto de esta herencia. Esta predisposición para vincularlo con dicha tradición está sesgada por la mirada contemporánea del tarot. En definitiva, si pretendemos realizar un estudio cultural e iconográfico debemos hacerlo, en la medida que sea posible, desprendiéndonos de nuestra perspectiva actual atravesada por la experiencia de las cartas como un artefacto que presagia el porvenir.

Sin embargo, el concepto de tarot como un juego, que utilizaba cartas de *arcanos* no pertenecientes a ningún palo, fue ampliamente difundido. En Italia a mediados del siglo XV y en Francia durante el XVI, se acostumbraba a utilizar barajas con cuatro series

numéricas y una quinta con ilustraciones figurativas. En España, la costumbre no estaba instaurada del mismo modo, pero aun así se tiene registro de la aparición de algunos tarots extranjeros.¹⁸³ Si bien la producción de mazos de tarot en territorio español no era habitual, el contacto con barajas francesas, al que nos hemos referido en el capítulo destinado al estanco, pudiera ser la causa de esta familiarización con la estructura y la iconografía replicada en la baraja novohispana.

Es por ello que el uso lúdico generalizado que las cartas de tarot habrían tenido es algo que sabemos debido a tres razones. La primera es el parecido que mantienen con los naipes ordinarios utilizados para el juego y las apuestas, el cual es evidente en su estructura compuesta por cartas cortesanas y cartas numerales. La segunda es la revisión de la trayectoria de la historia del tarot en la que se explica la transformación en sus usos dependiendo de la cultura en la que se encuentre, lo que nos indica su tránsito: de ser un juego de mesa a un dispositivo esotérico. Finalmente, la tercera es que no existe una distinción entre mazos de adivinación y mazos de ocio en las fuentes de la época, en específico al consultar inventarios particulares, prohibiciones religiosas y legislaciones reales.

Lo mágico, lo lúdico y lo pedagógico

En la legislación sobre los juegos de naipes no se hace mención de la función adivinatoria de las cartas, sino únicamente al entretenimiento y al vicio que estas producían. De hecho, hasta la fecha no se ha encontrado ningún expediente inquisitorial que registre el uso de naipes para la adivinación en la Nueva España. Durante el virreinato, las consultas adivinatorias fueron consideradas como prácticas heréticas y condenadas por los tribunales eclesiásticos con penas de destierro, de reclusión, de azotes y de muerte, dependiendo de la gravedad del delito.¹⁸⁴ La oposición hacia estas consultas se sustentaba en la diferencia entre la adivinación y la profecía, ya que se pensaba que solo mediante los profetas era que se podían obtener mensajes divinos, pero no mediante iniciativa propia.

¹⁸² Étienvre, “Lecturas de la baraja”, 302.

¹⁸³ Prueba de ello quizás sea la inexistencia de una palabra en español para referirse a tales mazos y, por el contrario, el uso del galicismo *tarot* que deriva de tarocchi o tarocco. Étienvre, “Lecturas de la baraja”, 300.

¹⁸⁴ Antonio Riquelme, “Antecedentes históricos”, en *El régimen de penas y penitencias en el Tribunal de la Inquisición de México* (México: UNAM-III, 1999), 58.

Cartomancia

Aún con todo esto, una comedia escrita en 1662 nos indica lo contrario. La obra sugiere un uso profético de los mazos en la sociedad española del XVII, aun cuando el esoterismo no existía como tradición consolidada para este siglo. En la narrativa percibimos una relación de causalidad entre el deseo de matrimonio del personaje y la manifestación de la carta cortesana:

Fui a echar los naipes
porque don Diego te deje,
y, según las cartas salen,
o mentirá el rey de bastos
o no ha de querer casarse.¹⁸⁵

El verso nos indica que la lectura de naipes es una manera de conocer las intenciones ocultas de una persona, pese a que probablemente no se trate de un mazo de tarot sino uno convencional. Esto no significa que el uso ordinario de las cartas fuera el de presagiar la fortuna, por el contrario, pareciera ser una excepción a la regla. Para Jean-Pierre Étienve, se trata de un fenómeno marginal explotado desde las posibilidades de la literatura.¹⁸⁶ Por esta razón, sin rechazar la capacidad enunciativa del arte, sostenemos la existencia de un antecedente de la cartomancia durante el periodo virreinal, aun cuando pareciera tratarse de un uso excepcional.

De ahí que sostengamos que, para el momento de la creación de la baraja virreinal, aún no existía la interpretación adivinatoria, sino que probablemente se trataba de un tarot realizado como un juego de mesa, probablemente reservado para un círculo letrado, o incluso, de carácter cortesano.

Superstición y pensamiento mágico

Pese a que hemos establecido que no se trata de un dispositivo esotérico, los mazos de la época sí mantenían una relación con el pensamiento mágico. Esto es en tanto que la distinción entre el juego y la magia no pareciera estar tan marcada. Por el contrario, en las

¹⁸⁵ Agustín Moreto, *El lindo don Diego* [1662] (Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013), acto III.

¹⁸⁶ Étienve, “Lecturas de la baraja”, 301.

apuestas clandestinas, se pensaba que el resultado de la partida de cartas estaba determinado no por la racionalidad o la habilidad de sus participantes, sino por la fortuna, entendida como una fuerza sobrenatural. En este panorama las victorias y las derrotas podían ser causadas por la posesión de amuletos o por los pactos con demonios. Como nos indica la investigación de Eduardo Flores:

En la época colonial, todo objeto que no fuera sagrado, caía en el mundo de las supersticiones, la hechicería o en la pertenencia a alguna de las sectas perseguidas. El objetivo de la utilización de fetiches era tener una ventaja en el juego; se podían encomendar a Dios, pero si no conseguían mejorar su suerte, convocaban y pactaban con el Demonio, a quien le prometían vender su alma con tal de obtener inmensas fortunas. Los fetiches utilizados fueron muy diversos, tales como: la tierra de las tumbas, el pellejo de la cabeza de un ahorcado, los huesos de los muertos, las aves disecadas, lagartijas de doble cola, numerosas hierbas, habas, la piedra del imán, entre otras muchas.¹⁸⁷

Se tenía la creencia de que los amuletos, las encomendaciones y las invocaciones determinaban el resultado de las partidas de cartas. No resultaba inusual que los participantes recurrieran a piedras, talismanes, huesos o hierbas para garantizarse el triunfo sobre los demás, ya que se pensaba que poseían fuerzas sobrenaturales conducían a la victoria o a la derrota.¹⁸⁸ Pareciera entonces que, desde que fue aprendida la usanza de los naipes, fue tomando un sentido mágico; en vez de atribuir los resultados de las partidas al azar, como se hacía antes de la llegada de las barajas al continente americano.

Usos pedagógicos y moralizantes

En contraste, el juego de naipes occidental estaba orientado hacia un uso principalmente lúdico. A la vez, existen teorías que apuntan a un propósito educativo de los jóvenes aristócratas mediante las alegorías de los arcanos del tarot italiano y francés.¹⁸⁹ Esta intención pedagógica se describe en una nota acerca del propósito de un mazo italiano del siglo XV. Fue escrita por Marziano da Tortona, cuando el duque Filippo Visconti le pidió que creara un juego innovador. Pese a que el tarot no se conserva en la actualidad, la nota

¹⁸⁷ A estos objetos tales como hierbas, huesos y piedras se les denomina como “fetiches” dentro del texto debido a una confusión conceptual, sin embargo, pareciera referirse a “amuletos”. Flores, “La magia y los juegos de azar en los Reales Mineros Novohispanos”.

¹⁸⁸ Flores, “La magia y los juegos de azar en los Reales Mineros Novohispanos”.

¹⁸⁹ Nadolny, *Historia del tarot*, 70.

nos da una idea de cómo pudo haber estado estructurado en cartas numerales y figurativas. Así mismo, indica el significado de sus imágenes y el uso que debía dársele a la baraja, nociones que fueron ampliamente difundidas para la producción de otros mazos de la época. En la nota se explica que las ilustraciones de los mazos están divididas en representaciones de vicios y de virtudes, usando para ello las figuras de héroes y de vírgenes provenientes de la mitología grecorromana, recuperados por la tradición humanista del Renacimiento en los siglos XIV y XV.¹⁹⁰ En términos generales, se enuncia que el *tarocchi* tiene la intención de hallar recreación en la fatiga y estimular a los miembros de la realeza hacia la virtud.

Esta contraposición entre vicios y virtudes la encontramos también en las ilustraciones del mazo colonial, representados principalmente mediante las figuras de monstruos, de animales y de héroes. Por esta razón, podemos suponer que el mazo tenía un propósito similar orientado hacia la educación humanista de los jugadores, aun cuando este no llegara a consumarse. En cambio, el uso que se les daba a las cartas en las tabernas en la Nueva España del siglo XVI distaba bastante del uso que se les daba en los palacios en Italia en el siglo XV.

La misma intención la hallamos al revisar pliegos impresos de naipes alemanes de los siglos XVII y XVIII, los cuales mantienen motivos similares a los del mazo analizado [Fig. 68]. En estos vemos representaciones de animales, objetos y personas pertenecientes a culturas diversas. Particularmente en uno de estos pliegos de cartas, vemos representaciones de personas con rasgos, vestimentas y atributos pertenecientes a su cultura de origen, entre las cuales encontramos a la turca, japonesa, china, persa, sumeria, india, tártara, marroquí y egipcia [Fig. 69]. Así mismo, una inscripción en cada carta señala su procedencia y su oficio, entre los cuales encontramos soldados, adivinas y embajadores. Las ilustraciones, más que para funcionar como comodines en una partida de cartas, operaban como un recurso para aprender y memorizar acerca de estas culturas. Un uso parecido pudo haber sido planeado para la baraja novohispana analizada.

Quizás sea en este mismo sentido que el propósito original lúdico y educativo que tenían los tarots originalmente pudo haber mutado tras años de uso, dando lugar a la creencia mágica de que tienen un significado oculto a descifrarse. Las interpretaciones

¹⁹⁰ Nadolny, *Historia del tarot*, 72.



Figura 68. Detalle de Michael Schatzberger, *Cards without suits*, XVIII, grabado, 45 cm x 36.5 cm, Alemania, British Museum.



Figura 69. Detalle de anónimo, *Oriental Costumes*, XVIII, grabado, 9.6 cm x 5.5 cm, Alemania, British Museum.

adivinatorias y esotéricas que se gestaron posteriormente alrededor del mazo han prevalecido hasta la contemporaneidad, probando que son las transformaciones y las adaptaciones de los artefactos lo que posibilitan la supervivencia de las figuras a través del tiempo y del espacio.

La baraja como regalo de Corte

El proclamar al tarot novohispano como un artefacto destinado para el juego no resuelve algunas de las interrogantes que nos hemos planteado. Si los supuestos arcanos no tenían un significado oculto y no eran utilizados para la predicción esotérica, faltaría definir cuál era su función dentro del mazo. Podríamos pensar que se trata de una serie de cartas que funcionan como comodines en diversos juegos de mesa. Sin embargo, la principal problemática al respecto es la anotación detrás del último pliego, en la que se indica que las imágenes deben de ser ensambladas unas con otras, sin contemplar que los tamaños y las cantidades de las cartas no concuerdan.¹⁹¹ Como hemos descrito, dicha sugerencia imposibilitaría el uso, ya que se podría memorizar y reconocer el contenido secreto de las cartas durante una partida.

La cuestión no parece tener una solución definitiva, aún al consultar las fuentes que relatan la fabricación de los naipes y los documentos de la administración del estanco. Resulta posible que esta certeza tampoco existiera al momento de la creación del mazo novohispano y del envío de las pruebas de impresión. Podría tratarse de una cuestión que aún estaba por resolverse una vez que se hubiera autorizado la fabricación de los naipes y que los insumos de papel estuvieran disponibles. Pareciera entonces que se tratara simplemente de un prototipo a la espera de que se resolvieran las cuestiones administrativas para ser producido en serie, lo que explicaría las cuestiones que quedaron sin resolverse referentes a la elaboración, impresión y ensamblaje. Así, lo que aparece ante la mirada actual como una serie de contradicciones, en el periodo colonial pudiera haberse tratado de un simple descuido como consecuencia de la imposibilidad de traer el objeto a la realidad.

Todo parece indicar que los pliegos conservados en el archivo son la única copia realizada, los cuales no tenían posibilidades de convertirse en un artefacto funcional dadas

¹⁹¹ AGI, MP-México, 73, “Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla”, 5 de abril de 1583, f. 4v.

las complicaciones de los reversos. Sin embargo, otra posibilidad es que la baraja no tuviera solo los propósitos lúdicos y educativos que hemos venido esbozando hasta el momento y que, por tanto, no estuviera pensada para ser impresa y vendida del mismo modo que los demás naipes del estanco. En contraste, podría tratarse de un objeto de lujo dirigido hacia la corona o algún miembro de la corte a manera de regalo dentro de un sistema de “dones y contradones”. Al tratarse de un artefacto de colección, no resultaría necesaria la impresión seriada o masiva de los mazos, al contrario, requeriría de cierta exclusividad. Así mismo, podría no necesitar de un ensamblaje que le permitiera ser utilizado para una partida de cartas, sino que fuera pensado para formar parte del acervo real.

Los regalos eran utilizados como herramientas simbólicas enviados hacia la corte imperial por parte de virreyes, capitanes y mandones que aspiraban a cargos al servicio del rey. Los aspirantes consideraban que los puestos se repartían por herencias, servicios o méritos. Es por ello que, como parte de sus servicios a la corona, enviaban a la corte regalos como relojes, relicarios y retratos con la intención de mover voluntades para obtener la asignación de un puesto.¹⁹² Como consecuencia, durante el periodo virreinal, se enviaban a las cortes europeas objetos representativos del continente americano, tales como pendones, códices e instrumentos, muchas veces realizados por artistas indígenas.¹⁹³ Para Cuadriello, los objetos preciosos enviados funcionaban como trofeos de guerra, que transferidos hacia la potestad imperial, simbolizaban que tomara posesión del territorio.¹⁹⁴

Las partidas de naipes eran un sitio de interacción entre frailes, mendigos, indígenas, soldados, esclavos, mercaderes, comerciantes, clérigos, nobles y gobernantes durante todo el periodo colonial.¹⁹⁵ Incluso aún tras el establecimiento de distintas medidas regulatorias por parte de las autoridades, los mazos continuaron sirviendo como un medio de convivencia entre los grupos, al alcance de personas de todas las clases, orígenes y oficios. Sin embargo, como plantean Sigaut y García, pese a que fueran un pasatiempo transversal a la población, eran las cajas que contenían a los juegos lo que las convertía en objetos de lujo y en bienes cortesanos. En su investigación refieren cómo las tablas, dados,

¹⁹² Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, 9-10.

¹⁹³ Cuadriello. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", 128.

¹⁹⁴ Cuadriello. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", 126.

¹⁹⁵ Grañén, “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”, 370.

ajedrez y naipes eran enviados a las cortes imperiales por duques y virreyes dentro de cajas hechas con piedras y metales preciosos.¹⁹⁶

En esta circulación de objetos lujosos, las investigadoras sitúan el caso de los naipes de oro que regaló don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, a la reina Mariana de Austria, los cuales tenían en sus cartas representaciones de los trajes originarios de los chichimecos.¹⁹⁷ Aunque no se conservan y no podemos compararlas formalmente, podemos pensar que algo similar pudo suceder con el caso del mazo virreinal analizado, que mostraba ilustraciones de los indígenas: sus deidades, sus monstruos, sus animales, sus rituales y sus oficios. De modo tal que la baraja podría haber sido fabricada con la intención de funcionar como regalo por parte del administrador del estanco de los naipes, Alonso Martínez de Orteguilla, hacia el rey Felipe II o algún miembro de la Corte, quizá quien le hubiera favorecido para obtener el estanco como parte de una estrategia de cortesías que permitían –o prometían– alcanzar aspiraciones.

¹⁹⁶ Tal es el caso de las cajas de ébano, plata y oro que el conde de Baños, virrey de Nueva España, envió a la Corona española en 1662, las cuales contenían juegos de damas, ajedrez y tablas. Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, 21.

¹⁹⁷ Sigaut y Concepción García, “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”, 18.

Conclusiones

La baraja es un artefacto artístico-cultural creado tras el encuentro entre las civilizaciones occidental e indígena. En este sentido, se trata de un dispositivo que sólo puede ser entendido desde el cruce; las cartas creadas en territorio mexicano parecieran evocar mediante sus ilustraciones un sistema de imágenes que no es enteramente europeo, pero tampoco prehispánico. Los artífices del mazo, españoles e indígenas, pretendieron encontrar una solución mestiza al problema del encuentro entre culturas, configurando en este proceso su propia identidad novohispana.

Como hemos visto, las imágenes que forman parte de este mazo tienen una intención de traducir una realidad cultural a otra, pero al solo poder cumplir con este propósito parcialmente, han dado como resultado un objeto de estudio singular para la historia del arte. El interés por comprender y difundir mediante cartas ilustradas aspectos representativos de la cultura de las Indias estaba motivado por una curiosidad por lo fantástico, lo monstruoso y lo desconocido que representaba el Nuevo Mundo ante la mirada de los extranjeros. El nuevo continente ofrecía una variedad de aspectos a explorar para satisfacer esta intriga. Es por ello que las imágenes del mazo representan criaturas misteriosas, festividades rituales, acontecimientos históricos, personajes relevantes y monstruos temibles. La baraja revela la mirada exotizante europea del territorio americano y, a la vez, la formación de una identidad mestiza.

Hemos podido rastrear la iconografía de las imágenes de los arcanos desde distintos soportes, medios y usos, que no se limitan únicamente a los *tarocchi* italianos o, en general, a la tradición del tarot y a los códices prehispánicos, hasta ahora las dos fuentes más señadas. En contraste, hemos encontrado ilustraciones análogas en pinturas murales, biombos pictóricos, frisos decorados, literatura emblemática, y pintura de caballete, entre otros. Así mismo, reconocimos en sus diseños la influencia de manifestaciones artísticas, cortesanas y rituales diversas, tales como la danza, la música y la acrobacia para la creación de las ilustraciones del mazo. Así, podemos suponer que no se trata de una iconografía exclusiva de las barajas, o de los tarots, sino de motivos

reproducidos constantemente en una multiplicidad de artefactos y de prácticas. En este sentido, mi intención ha sido analizarla a través de una trayectoria extensa que involucra el análisis comparativo con otros objetos e imágenes y, a la vez, mantiene al mazo como un artefacto móvil al centro.

A partir de la documentación del AGI, sabemos que la baraja de cartas, elaborada en la Nueva España durante el siglo XVI, perteneció al estanco de los naipes creado por la Corona y administrado por Alonso Martínez de Orteguilla de 1583 a 1590. Pese a que inicialmente se tenía la intención de que fuera impresa, ensamblada y distribuida dentro de las provincias novohispanas, las pruebas de impresión son el único remanente del mazo. Pareciera ser que no consiguió imprimirse de manera seriada, principalmente a causa de la escasez de papel en el continente americano y a la disponibilidad de barajas sevillanas y francesas. Así, para no perder el estanco, se tomó la decisión de que se sustentara mediante la venta de estas barajas extranjeras. Este contacto entre mazos nos ha servido para explicar las posibles influencias iconográficas, estéticas y lúdicas entre las tradiciones occidentales e indígenas.

Pareciera entonces que el artefacto permaneció en el olvido durante varios siglos tras su creación, sin que consiguiera concretar sus propósitos originales y sin haber despertado interés hasta en tiempos recientes. El posible abandono de los pliegos puede ser pensado como una muestra de las deficiencias del sistema de control impuesto por la monarquía española que, ya fuera por la distancia entre territorios, por la intermitente comunicación mediante cartas, por las normativas contradictorias o por las ineptitudes de las instituciones, se llevó a que no existieran las condiciones propicias para llevar a término el único mazo de naipes de la época con diseño propiamente novohispano. Así, surge entonces la pregunta de por qué resulta relevante el análisis de un artefacto que no fue impreso, vendido o utilizado.

La atención que se le presta a determinadas obras de arte –basada en los sistemas de valores y necesidades de una sociedad– marca una distinción entre el interés por preservar ciertas piezas, ya sea dentro de los espacios simbólicos, como lo es la memoria, y los espacios físicos: museos, galerías y archivos. El atesoramiento de estos objetos revela lo que las sociedades estiman trascendente. Es esta tensión entre el recuerdo y el olvido por la que sostenemos que, para entender las condiciones de un espacio-tiempo determinado, no basta

con solo prestar atención a lo que es resguardado, exhibido y utilizado, sino también a lo que se descarta. Es por esto que, aún cuando la baraja se tratara de un artefacto extraviado dentro de los documentos enviados a la Corona durante varios siglos, consideramos importante su análisis.

Sin embargo, la teoría del abandono de los pliegos no es la única que hemos esbozado. Por otra parte, hemos argumentado que podría tratarse de un regalo, que actuara como un intercambio de cortesías y que pretendía ser exhibido dentro del acervo real o dentro de la colección de algún noble protector. Así, el artefacto no estaba planeado para ser impreso y producido masivamente, sino para fungir como un objeto exclusivo, limitado y lujoso. Este pudiera haber sido dirigido hacia la corte, ya fuera como solicitud de un favor o, quizás, como agradecimiento por el cargo de administrador del estanco.¹⁹⁸

Aún con todo esto, el mazo como regalo inmerso en un intercambio de dones y contradones no sólo serviría a los intereses individuales del administrador, Alonso Martínez de Orteguilla, sino a la vez funcionaba como recordatorio colectivo del pacto colonial. Esto es en tanto que el programa iconográfico de las ilustraciones de la baraja funcionaba como un esquema narrativo de legitimación de la monarquía y del reconocimiento a la entidad sociopolítica de la Nueva España. Como hemos analizado, entre los arcanos encontramos a la figura de Hércules como personificación de la extensión del imperio hispánico que servía de espejo de virtudes para los virreyes, como se vio en arcos triunfales, y la representación de la festividad ritual de Moctezuma, como en los biombos pictóricos. Así mismo, las imágenes refieren a una idea general del continente, lo que funciona como expolio o trofeo de guerra que muestra las particularidades del territorio conquistado. Es por ello que sostenemos que el mazo es parte de los bienes que materializan la transferencia de la potestad.¹⁹⁹

Los pliegos, creados dentro del marco de la administración del estanco de naipes y enviados como parte del expediente de pruebas, provienen de la colaboración entre artífices

¹⁹⁸ Esto último es considerando que el cargo de administrador del estanco de naipes de Alonso Martínez de Orteguilla fue otorgado por intermediación de su esposa, María de Esquivel, y su yerno, Hernando de Cáceres.

AGI, México, 1091, "Real cédula concediendo, a instancias de María de Esquivel, licencia a su marido, Alonso Martínez de Orteguilla, administrador del estanco de naipes, para que pueda residir en Nueva España hasta fin del año 1583 a pesar de que no se reúna con él", 3 de marzo de 1582, f. 44r.

¹⁹⁹ Cuadriello. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", 142.

españoles e indígenas. Aun cuando la Casa de la Contratación estaba integrada principalmente por artífices y funcionarios de origen español, algunos de los cuales incluso debían ser considerados personas de confianza de la Corona –en especial aquellos que desempeñaban los cargos de administrador y sellador– a su vez encontramos indicios de la participación indígena en los procesos de elaboración de los naipes. Los documentos del estanco de Hernando de Cáceres nos indican su intervención dentro de los procesos de impresión con tintas y engrudado con harina. Esto nos revela, por una parte, su independencia respecto a las demás imprentas contemporáneas, al hacerse cargo de sus propios procesos, materiales y herramientas de impresión. Por otro lado, nos permite establecer una colaboración entre españoles e indígenas dentro de un círculo letrado novohispano.

Ambas teorías se distancian de la interpretación del mazo como un tarot en el sentido de la cartomancia, es decir, como un dispositivo esotérico. Sin embargo, reconocemos la relación existente entre los juegos de cartas con el pensamiento mágico durante la época novohispana, la cual se manifestaba en el uso de amuletos, encomendaciones e invocaciones para favorecer el resultado de la partida.²⁰⁰ Por el contrario, hemos situado a la baraja como un artefacto con propósitos lúdicos y pedagógicos. Esta perspectiva se respalda en el análisis de otras barajas italianas, francesas y alemanas.

Por una parte, la división dentro de los mazos italianos y franceses entre cartas que representan el vicio y la virtud, servía para la enseñanza humanista de los jóvenes aristócratas. La misma intención dicotómica la encontramos en el programa iconográfico de las cartas virreinales. Esto se debe a la percepción europea del territorio americano como un sitio monstruoso que regía el pensamiento novohispano durante la creación del mazo, lo que tuvo como consecuencia que sus cartas estuvieran repletas de figuras fantásticas, monstruosas y malignas. Estas son las quimeras, los fitomorfos y el monstruo de Tulancingo. A la vez, las ilustraciones evocan un simbolismo de virtud en contraposición al vicio, el cual se representa mediante las imágenes del mono, la grulla, la fortaleza y los trabajos de Hércules. Por otra parte, al revisar los mazos alemanes hemos descubierto que sus ilustraciones mostraban y nombraban elementos de culturas ajenas a la suya, por lo que podemos asumir que funcionaban como un recurso para memorizarlos.

²⁰⁰ Flores, “La magia y los juegos de azar en los Reales Mineros Novohispanos”.

En vista del parecido con las cartas virreinales, que posiblemente estaban pensadas para ser utilizadas por algún miembro de la corte española, proponemos que tenían un sentido similar. Así, deslindándonos del sentido adivinatorio que se le había dado a la baraja hasta el momento, proponemos que se trata de un artefacto pensado para la memoria, el aprendizaje y el estatus.

Glosario

Artefacto: Un objeto hecho por seres humanos con una función cultural y con un valor simbólico. Se refiere al aspecto manual, técnico, material o artesanal de una cosa.

Dispositivo: Un objeto diseñado para realizar una función específica, una cosa con la capacidad de interceptar o de determinar las opiniones o las conductas de los seres humanos.²⁰¹

Resmas: Hojas de papel agrupadas en una cantidad específica y estandarizada.

Tarot: Es un mazo de cartas figurativas, numerales y cortesanas que puede ser utilizado con propósitos lúdicos, educativos o adivinatorios. Es un mapa ilustrado de un reino arquetípico.²⁰²

Arcano: Invocaciones de arquetipos literarios o de imágenes primigenias que pertenecen a un orden que trasciende lo sensible, mediante una inmediatez insólita y una síntesis conceptual.²⁰³ Otra de las acepciones que hemos retomado es la que se refiere a algo misterioso, oculto, profundo y recóndito.²⁰⁴

Mazo: Conjunto de cartas con una estructura específica que pueden utilizarse para funciones lúdicas, adivinatorias o educativas.

Palo: Es una de las cuatro categorías en las que se dividen las cartas de la baraja, las cuales cuentan con una numeración y una jerarquía específicas. Cada palo tiene un conjunto de cartas numerales y figurativas. En los contextos de los distintos

²⁰¹ Olivia Frago, Olalde, Teresa, et. Al. *Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido*, ed. Julieta Haidar (Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-Analéctica, 2022), 260-261.

²⁰² Cynthia Giles, “An Introduction to the Tarot”, en *The Tarot: History, Mystery and Lore* (Nueva York: 1994, Fireside).

²⁰³ Antonio Durá, “La simbólica del Tarot de Marsella en el imaginario poético: el arcano mayor El Mago en la poesía contemporánea”, *Castilla. Estudios de literatura* 1 (2010): 219-242.

²⁰⁴ Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades* - Tomo I (1726), <https://apps2.rae.es/DA.html> [Consultado el 13 de junio de 2023].

territorios puede variar el sistema de palos que se utilice: oros, copas, espadas y bastos; diamantes, corazones, picas y tréboles; cascabeles, corazones, hojas y bellotas.

Partida: Una sesión de juego de cartas acorde con reglas establecidas.

Cartomancia: Es la práctica de la adivinación mediante cartas, generalmente utilizando el tarot. Está vinculada a la ansiedad que siente el ser humano por lo impredecible.²⁰⁵

Esoterismo: Nos referimos al conjunto de prácticas, creencias o tradiciones vinculadas con un conocimiento oculto o secreto, reservado únicamente para un grupo selecto de personas. Estos saberes corresponden al mundo de lo místico, metafísico, profético o espiritual. Puede incluir disciplinas como la astrología, la alquimia o la cartomancia.²⁰⁶

²⁰⁵ Durá, “La simbólica del Tarot de Marsella en el imaginario poético: el arcano mayor El Mago en la poesía contemporánea”, 219-242.

²⁰⁶ Antoine Faivre, “Introducción”, en *El Esoterismo*, trad. Michel Mendoza (Querétaro: Rialta Ediciones, 2022), 5-33.

Fuentes

Fuentes documentales

Archivo General de Indias

Indiferente virreinal, 1314.

México, 1091.

México, 1092.

MP-México, 73.

Patronato, 183.

Archivo General de Notarías de la Ciudad de México

Fondo siglo XVI. En línea. Ivonne Mijares (coord.) Seminario de Documentación e Historia novohispana, México, UNAM-Instituto de investigaciones Históricas, 2014. <https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/citar.jsp> [Consulta: 25/10/2021].

Archivo Histórico Nacional

Diversos-colecciones, 25.

Fuentes bibliográficas

Alcántara, Berenice. "El canto-baile nahua del siglo XVI: espacio de evangelización y subversión". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, eds. Andrés Ciudad *et. al.* Madrid: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.

Álvarez, Vanessa. "Los juegos de la imagen. El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana". En *Historia y Patrimonio Cultural: Memoria del 56. Congreso Internacional de Americanistas*, coord. Alcántara, Manuel, Mercedes García y Francisco Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

Anderson, Edward. *Peyote: The Divine Cactus*. Arizona: The University of Arizona Press, 1996.

Arroyo, Elsa. *1521 en el arte barroco*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2021.

Balmaceda, Carlos, y Carmen Lara. *Félix Solecio. Fundador de Arroyo de la Miel*. Benalmáneda: Gráficas Campos, 2004.

- Benítez, Víctor. “Las plantas del sueño en la época prehispánica y en la época contemporánea en México”. *Perspectivas latinoamericanas* 10 (2013): 56-68.
https://nanzan-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=464&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1.
- Bernal, Luis. “El uso del peyote en la época prehispánica y su supervivencia en Nueva España, siglo XVII. El proceso de aculturación en la sociedad novohispana”. En *Pensamiento novohispano*, 21 (2021).
<http://hdl.handle.net/20.500.11799/109886191>
- Boone, Elizabeth. *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1989.
- Castany, Bernat, y Christian Snoey. “Una ontología de la monstruosidad americana. Del monstruo fabuloso al monstruo ontológico”. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 14 (2021): 25-34.
<https://doi.org/10.5209/inge.78433>
- Chávez, Brenda. “Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grotesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Colomar, Antonia. “El juego de naipes en Hispanoamérica: Las pruebas y muestras de naipes conservadas en el Archivo General de Indias”. *Buena Vista de Indias*, 5 (1992).
- Cuadriello, Jaime. "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos". En *Del libro de los emblemas a la ciudad simbólica*, coord. Víctor Mínguez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Cuadriello, Jaime. “Moctezuma a través de los siglos”. En *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Cuello, Ángeles. “La renta de los naipes en la Nueva España”. *Anuario de Estudios Americanos* 22 (1965).
- Cummins, Thomas. “La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo”. En *Miradas comparadas en los virreinos de América*, coords. Katzew, Ilona, Luisa Elena Alcalá y William Taylor. Los Ángeles: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

- De Aquino, Tomás. *Suma de Teología*. Madrid: BAC, 2001.
- Dean, Carolyn, y Dana Leibsohn. “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”. *Colonial Latin American Review* 12 (2003): 5-35, <http://dx.doi.org/10.1080/10609160302341>.
- Dehouve, Danièle. “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de personificación”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69305>
- Echeverría, Bolívar. “En torno al ethos barroco”. En *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 2000.
- Escalante, Pablo. “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI”. En *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, coord. Pablo Escalante, 9-27. Morelos: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008.
- Estabridis, Ricardo. “Los elementos profanos como ornamento y la estampa lúdica”. En *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Fondo Editorial: Lima, 2002).
- Étienvre, Jean-Pierre. “Lecturas de la baraja”. En *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe siglos XVI-XVIII*. Madrid: Tamesis Books Limited London, 1990.
- Farré, Judith. “Hércules en Nueva España. Las virtudes políticas de la metáfora mitológica según Alonso Ramírez de Vargas (1969)”. En *Clásicos para un nuevo mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*, ed. Laura Fernández, Bernat Garí, Alex Gómez, Christian Snoey. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016.
- Flores, Eduardo. “La magia y los juegos de azar en los Reales Mineros Novohispanos”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016). <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68776>.
- Gámez, Miguel. “Sobre la iconografía de las virtudes en la Sala de la Audiencia del Tribunale della Mercanzia de Florencia”. *Revista Círculo Cromático*, 1 (2018): 30-50.
- Garone Gravier, Marina. *Libros e imprenta en México en el siglo XVI*. México: IIH-UNAM, 2021.
- Gombrich, Ernest. “Los astros' (1908-1914)”. En *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.

- González, José. Francisco Flores, en *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/94451/francisco-flores>.
- Grañén, Isabel. “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27 (1997).
- Grañén, Isabel. “Creaciones emblemáticas y alegóricas en el México del Quinientos”, en *Las dimensiones del arte emblemático* (México: El Colegio de Michoacán, 2002).
- Gruzinski, Serge. “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento”. En *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1997.
- Gruzinski, Serge. *The Mestizo Mind*. Nueva York, Routledge, 2002.
- Gutiérrez, Ramón. “Transculturación en el arte americano”. En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 1995.
- Helen Farley. *A Cultural History of Tarot. From Entertainment to Esotericism*. Nueva York: I.B. Tauris, 2009.
- Jáuregui, Luis. *La historia de los transportes en México*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.
- Johansson, Patrick. “Tlahtoani y Cihuacoatl: lo diestro solar y lo siniestro lunar en el alto mando mexica”. *Estudios De Cultura Náhuatl*, 28 (1998). <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77910>.
- León-Portilla, Miguel. “Presagios de la venida de los españoles”. En *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, Alfredo. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.
- Lozano, Teresa. “Los juegos de azar ¿una pasión novohispana? Legislación sobre juegos prohibidos en Nueva España siglo XVIII”. *Estudios de Historia Novohispana* 11 (1991).
- Martín, Norman. *Los vagabundos de la Nueva España siglo XVI*. México: Jus, 1957.
- Martínez, Jorge. “La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del renacimiento español”. *Emblemata: Revista aragonesa de*

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/55/17martinezmontero.pdf>.

- Mata-Zamora, Tlálóc. “Aspectos históricos, jurídicos y culturales en torno al consumo de peyote en México”. *Revista Cultura y Droga*, 26, (2021).
<https://doi.org/10.17151/culdr.2021.26.31.8>
- Mazzetto, Elena. “Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana”. *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, 29 (2021).
<https://doi.org/10.34096/mace.v29i1.8221>.
- Meraz, Oscar. “Imaginario franciscano en Nueva España, siglo XVI: Demonio, paraíso terrenal, seres fantásticos y sucesos maravillosos”. *Amerika* 11 (2014),
<http://journals.openedition.org/amerika/6353>.
- Moreno, Roberto. “La Inquisición para indios en la Nueva España, siglos XVI a XIX”. En *Chicomoztoc. Boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México*, 2 (1998), <https://hdl.handle.net/10171/4862>
- Moreto, Agustín. *El lindo don Diego* [1662]. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Nájera, Marta. “Cambios y permanencias en la religión maya a través del análisis del significado de la figura simbólica del mono”. *Estudios Mesoamericanos*, 2 (2016).
- Naldony, Isabelle. *Historia del tarot. Orígenes, iconografía, simbolismo*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2020.
- Nash, John. “The Origins and Evolution of the Tarot”. *Esoteric Quarterly* 4 (2017),
<https://www.esotericquarterly.com/issues/EQ12/EQ1204/EQ120417-Nash.pdf>.
- Nicholson, Henry. "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: A Problem in Mesoamerican Religion and History". *Estudios de Cultura Náhuatl*, 59 (2020),
<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77902>.
- Okada, Hiroshi. “Inverted exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art”. En *The virgins, Saints, and Angels: Latin American Paintings*, ed. Suzanne Stratton-Pruitt. Stanford University: Stanford, 2006.
- Okada, Hiroshige. “Pintura mural del Perú”. *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, eds. Luisa Alcalá y Jonathan Brown. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.
- Olko, Justyna. “Convenciones y estrategias en la iconografía del rango de la nobleza indígena del centro de México en el siglo XVI”. *Revista Española de Antropología Americana*, 38 (2008).

- Ordax, Salvador. "Iconografía de las virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 72 (2006), <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9203>
- Parada, Esperanza. "Zoopolítica americana: símbolos animales en la representación de las Indias". En *Ficciones de animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, coords. Gabriela Cordone y Marco Kunz. Berlin: LIT Verlag, 2015.
- Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Siruela: Madrid, 2000.
- Pawling, Perla. "Lo lúdico y lo profano". En *La rueda del azar, juegos y jugadores en la historia de México*, coord. Ilán Semo. México: Pronósticos para la Asistencia Pública, 2000.
- Ramírez, Perla, y Alberto Ortiz. "La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI". En *XXIX Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, coords. Sofía Saltiel y Esperanza Morelos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, Tomo II. Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra, impresora de dicho Real y Supremo Consejo, 1791.
- Riquelme, Antonio. "Antecedentes históricos". En *El régimen de penas y penitencias en el Tribunal de la Inquisición de México*. México: UNAM-IIIJ, 1999.
- Russo, Alessandra. *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain*. Texas: University of Texas Press, 2014.
- Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1992.
- Sánchez, Sergio. *Tulancingo pasado y presente*. México: Plaza y Valdés Editores, 2007.
- Sigaut, Nelly, y Concepción García "Los virreyes y la circulación de objetos y modelos". En *Anales del Museo de América*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2017.
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1997.
- Suárez, Lourdes. "Las representaciones de la joyería de concha en el Centro de México". *Arqueología Mexicana* 27 (2020).
- Sullivan, Thelma. *Compendio de la gramática náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.

- Viña, Ana. “El juego de naipes en el primer siglo de la colonización canaria. ¿Vicio o entretenimiento?”. *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 12 (2016): 221-244, <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn11/EHN01109.pdf>, 223.
- Walker, Mónica. “Los simios”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5:9, 63-77 (2013).
- Warburg, Aby. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”. En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

Índice de imágenes

- Figura 1. *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 1ª hoja, 1583, xilografía coloreada a mano sobre papel, 41 cm x 28 cm, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 2. *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 2ª hoja, 1583, xilografía coloreada a mano sobre papel, 41 cm x 28 cm, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 3. *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 3ª hoja, 1583, xilografía sobre papel, 39.7 cm x 29.7 cm, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 4. *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 4ª hoja, 1583, xilografía sobre papel, 42.6 x 30.5 cm, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 5. *Detalles de inscripciones y escudo de armas, Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 6. *Autor desconocido, Naipes de baraja española, XVI-XVII, xilografías coloreadas sobre papel, 8.8 x 6 cm, Castilla, Archivo Histórico Provincial de Valladolid.*
- Figura 7. *Detalles de los ases con forma de Quetzalcóatl, Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 8. *Detalles de flautista e inscripción en el reverso “indio que baila a la gentilica”, Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortega, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.*
- Figura 9. *Autor desconocido, folio 22 del Códice Borbónico, 1562, pigmento sobre papel amate, México, mediateca INAH.*
- Figura 10. *Autor desconocido, folio 62 del Códice Magliabechiano, XVI, pigmento sobre papel amate, México, mediateca INAH.*
- Figura 11. *Autor desconocido, Pectoral, 200-900, pieza arqueológica, 7.7 cm x 18.2 cm x 0.4 cm, México, mediateca INAH.*

- Figura 12. Detalles de "Queztecalt" o cargador, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 13. Bembo Bonifacio, *Chariot, Tarot Visconti Cary-Yale*, 1428-1447, temple y lámina de oro sobre papel, 18.9 cm x 9 cm, Estados Unidos, Yale University Library.
- Figura 14. Autor desconocido, *Le Chariot, Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y lámina de oro sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.
- Figura 15. Andrea Alciato, *Emblema CLXI Mutuum auxilium*, 1531, grabado, Reino Unido, Alciato at Glasgow.
- Figura 16. Francisco de Xerez, *La captura de Atahualpa por Francisco Pizarro en Cajamarca*, 1534, grabado, 27.3 cm x 18.9 cm, Estados Unidos, John Carter, Brown Library.
- Figura 17. Theodor de Bry, *Frontispicio con Atahualpa*, 1596, grabado, 14.2 cm x 20.5 cm, California, The Huntington Library.
- Figura 18. Theodor de Bry, *La ciudad imperial de Cuzco*, 1596, grabado. 34.3 cm x 23.3 cm, California, The Huntington Library.
- Figura 19. Detalles del "Queztecalt" con detalle de la inscripción "indio bolteador", *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 20. Christoph Weiditz, *Malabarista mexicano*, 1529, acuarela sobre papel. 19.4 cm x 14.5 cm, Nuremberg, Germanisches National Museum.
- Figura 21. Bernardino de Sahagún, folio 19 del Libro 8 de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, 1577, pigmento sobre papel amate.
- Figura 22. Autor desconocido, *Desposorio de Indios y palo volador*, 1690, óleo sobre tela, 167.64 x 304.8 cm, Los Ángeles, Los Ángeles County Museum.
- Figura 23. Autor desconocido, *Voladores*, XVI, grafiti, claustro alto del convento de San Francisco Tepepulco, Hidalgo.
- Figura 24. Detalles del palo volador, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

- Figura 25. Bonifacio Bembo, Antonio Cicognara, *The Fortune Card, Tarot Visconti-Sforza*, 1450, temple y laminado sobre papel, Dal Negro.
- Figura 26. Autor desconocido, *The Fortune Card, Tarot Brera-Brambilla*, 1463, plantilla de xilografía coloreada a mano, Milán, Pinacoteca de Brera.
- Figura 27. Autor desconocido, *The Fortune Card, Tarot Viéville*, 1650, plantilla de xilografía coloreada a mano, 12.6 cm x 6.9 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.
- Figura 28. Autor desconocido, *Códice Techialoyan García Granados*, 1650, pigmento sobre papel amate, 49.5 cm x 674 cm, México, mediateca INAH.
- Figura 29. Detalles de danzante ritual con peyotes, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 30. Heinrich Hauk, *Sheet of 16th C. German playing cards by Heinrich Hauk*, 1585, grabado sobre papel, Connecticut, Yale University Library.
- Figura 31. Autor desconocido, *Fool, Tarot Este*, 1450, temple sobre papel, 14 cm x 7.8 cm, Connecticut, Yale University Library.
- Figura 32. Autor desconocido, *Valet de nudos, The Cloisters Playing Cards*, 1475–1480, tinta sobre papel, 13.2 cm x 7 cm, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Figura 33. Detalles de “Montezuma”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 34. Detalles de “Quatimoc”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 35. Autor desconocido, *King of Money, Tarot Este*, 1450, temple sobre papel, 14 cm x 7.8 cm, Connecticut, Yale University Library.
- Figura 36. Autor desconocido, *L'Empereur, Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y lámina de oro sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.
- Figura 37. Hans Ladenspelder, *Imperator, Tarot de Mantegna*, 1530-1561, grabado sobre papel, 17.1 cm x 10.1 cm, Londres, British Museum.
- Figura 38. Jean Noblet, *The Emperor, Tarot Noblet*, 1569, grabado sobre papel. 9.2 cm x 5.7 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.

- Figura 39. Autor desconocido, *Le Pape, Tarot de Charles VI*, 1475-1500, temple y laminado sobre papel, 18.4 cm x 9.2 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.
- Figura 40. Hans Ladenspelder, *Papa, Tarot de Mantegna*, 1530-1561, grabado sobre papel, 17.1 cm x 10.1 cm, Londres, British Museum.
- Figura 41. Diego Durán, Códice Durán, *Moctezuma recibe a Cortés en Tenochtitlán*, 1945, pigmento sobre papel amate, México, INAH.
- Figura 42. Autor desconocido, Lámina 20 de la descripción de ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, ca.1581-1584.
- Figura 43. Bernardino de Sahagún, Códice Florentino *Cuauhtémoc*, XVI, pigmento sobre papel amate, México, INAH.
- Figura 44. Juan Correa, *Encuentro de Cortés y Moctezuma*, 1684, óleo sobre tela, 250 cm x 600 cm, México, Colección Banco Nacional de México.
- Figuras 45-46. Detalles de las quimeras, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 47. Diego Valadés, *Alegoría esquemática de la creación*, 1533, grabado sobre papel, México, Biblioteca virtual de la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Figuras 48-49. Detalles de los fitomorfos, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 50. Detalles de “Monstruo de Tulancingo” e inscripción en el reverso “esta fuerza fue un monstruo que parió una india del pueblo de Tulancingo”, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.
- Figura 51. Jean Noblet, *Le Diable, Tarot Noblet*, 1659, grabado sobre papel, 9.2 cm x 5.5 cm, Francia, Biblioteca Nacional de Francia.
- Figura 52. Pierre Madenié, *Le Diable, Tarot de Pierre Madenié*, 11 cm x 6 cm, 1709, grabado sobre papel, The Tarot of Marseilles.
- Figura 53. Francois Héri, *Le Diable, Tarot de Francois Héri*, 1718. 7 cm x 12.4 cm, grabado sobre papel. The Tarot of Marseilles. Figura 52. Bernandin Suzanne, *Le*

Diable, Tarot de Bernandin Suzanne, 1839, grabado sobre papel, The Tarot of Marseilles.

Figura 54. Bernandin Suzanne, *Le Diable, Tarot de Bernandin Suzanne*, 1839, grabado sobre papel, The Tarot of Marseilles.

Figura 55. Gráfica Gutenberg, Visconti-Sforza Tarot Deck, 1975, cromolitografía, 17.7 cm x 9.2 cm, Londres, The British Museum.

Figura 56. *Ánimo, The Rothschild 's Sheet, XV*, grabado sobre papel, París, Museo Louvre Colección Rothschild.

Figura 57. Autor desconocido, *Cary Collection of Playing Cards*, 1500, grabado sobre papel, Estados Unidos, Biblioteca Yale University Library.

Figuras 58-59. Detalles del mono y la grulla, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

Figuras 60-62. Detalles de los trabajos de Hércules, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

Figura 63. Detalle de la virtud de la fortaleza, *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Orteguilla*, 1583, xilografía sobre papel, AGI, MP-MEXICO,73.

Figura 64. Cesare Ripa, *La fuerza*, 1539, grabado sobre papel.

Figura 65. Bonifacio Bembo, *Fortitude, Tarot Visconti di Modrone*, 1445, temple y laminado sobre papel, 18.9 cm x 9 cm, Connecticut, Yale University Library,

Figura 66. Francois Chosson, *La Force, Tarot Francois Chosson*, 1736, grabado sobre papel, The Tarot of Marseilles.

Figura 67. Pamela Colman, Rider Company, *La Fuerza, Tarot Rider-Waite*, 1910, ilustración, 12 cm x 7 cm.

Figura 68. Detalle de Michael Schatzberger, *Cards without suits, XVIII*, grabado, 45 cm x 36.5 cm, Alemania, British Museum.

Figura 69. Detalle de autor desconocido, *Oriental Costumes, XVIII*, grabado, 9.6 cm x 5.5 cm, Alemania, British Museum.