

## Biombos mexicanos e identidad criolla

por

Alberto Baena Zapatero<sup>1</sup>

Universidad de Salamanca

---

*Los biombos mexicanos surgen en el siglo XVII como una expresión de los gustos e inquietudes de los grupos medios y altos de la sociedad virreinal. La intención de este artículo es desvelar algunos de los secretos que esconden sus pinturas y reflexionar sobre las significaciones que les pudieron dar sus dueños. En este caso se selecciona un grupo de biombos cuyos temas pueden relacionarse con la formación de la identidad criolla en México. El objetivo de la investigación es entender por qué los biombos de la conquista pasaron de ser un tema recurrente a finales del siglo XVII a desaparecer a mitad del siglo XVIII o, dicho de otra forma, por qué algunos asuntos se mantuvieron y evolucionaron mientras otros desaparecieron.*

PALABRAS CLAVE: *biombo; identidad criolla; conquista; México.*

---

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Baena Zapatero, Alberto, “Biombos mexicanos e identidad criolla”, *Revista de Indias*, LXXX/280 (Madrid, 2020): 651-686. <https://doi.org/10.3989/revindias.2020.018>.

### INTRODUCCIÓN

Los biombos mexicanos de los siglos XVII y XVIII constituyen un filón que todavía no ha sido explotado en todo su potencial. La división artificial que se produjo entre las disciplinas de la historia y del arte dejó frecuentemente en manos de la segunda el estudio de estos objetos. Este fraccionamiento del conocimiento en ocasiones dificultó su introducción en el análisis de las mentalidades del periodo. En los últimos años los investigadores que se ocupan de los biombos vienen trabajando de una manera más integradora

---

<sup>1</sup> [albertobaena@usal.es](mailto:albertobaena@usal.es), ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4432-259X>

y transversal, superando viejas fronteras metodológicas, además de incluirse en las nuevas corrientes historiográficas<sup>2</sup>. Sin embargo, aún son necesarios más trabajos que consideren estas piezas como fuentes históricas capaces de informar sobre las circunstancias en las que fueron creadas e interpretadas.

Como cualquier otra pintura, los biombos mexicanos tuvieron un creador y un receptor. Si nos referimos al primero, debemos tener en cuenta que toda descripción del presente o del pasado es una representación de la realidad que está condicionada por la cultura o los prejuicios del que la realiza. Por otra parte, al igual que demostró Roger Chartier para el caso de la lectura, la operación de construcción de sentido efectuada al observar una pintura es «un proceso históricamente determinado cuyos modos y modelos varían según el tiempo, los lugares y las comunidades»<sup>3</sup>. Teniendo todo esto en cuenta, el presente artículo considera a los biombos mexicanos como una manifestación más de la cultura criolla, atendiendo a su repertorio de imágenes y al uso que se les dio en el interior de los salones. Para aproximarnos a la manera de pensar de los españoles en América estudiaremos los sentimientos y las actitudes de los individuos como productos históricos. Según el historiador Michel Vovelle, la historia de las mentalidades puede entenderse como «el estudio de la relación dialéctica entre las condiciones objetivas de la vida de los hombres y la manera en que la cuentan y aun en que la viven»<sup>4</sup>. De esta forma, a partir de sus pinturas se reflexionará sobre la visión particular que muchos criollos tuvieron del mundo que les rodeaba, de cómo se percibieron a sí mismos y de qué manera vieron a «los otros». Al mismo tiempo, seguiremos los principios metodológicos establecidos por historiadores del arte como Arnold Hauser, Frederick Antal, Francis Haskell o Michael Baxandall, para señalar la estrecha correspondencia que tuvieron estos objetos con su contexto histórico y los fenómenos socioeconómicos que los rodearon<sup>5</sup>. Por lo tanto, no solo se prestará atención a los artistas que las idearon sino, sobre todo, a aquellos que las encargaron o compraron y a la sociedad en la que se integraron.

---

<sup>2</sup> Recientemente historiadores del arte como Gustavo Curiel, Santiago Sebastián, Sofía Sanabrais o Barbara Mundy han ampliado la perspectiva de estudio sobre los biombos. Sanabrais, 2006. Sebastián, 1992. Curiel, 1999. Mundy, 2011.

Emily Umberger ha indagado sobre la relación entre la etnografía y la pintura de los biombos. Umberger, 1996.

Sobre los biombos como mercancías incluidas en los fenómenos de globalización económica ver: Baena, 2012; 2014. Bonialian, 2014.

<sup>3</sup> Chartier 1992: 51.

<sup>4</sup> Vovelle, 1985: 19.

<sup>5</sup> Antal, 1989. Hauser, 1978; 1982. Haskell, 1980. Baxandall, 1978.

Desde el libro pionero de Teresa Castelló y Marita Martínez de 1970 ningún estudio abordó los biombos en su conjunto y los clasificó de manera sistemática<sup>6</sup>. La intención de este artículo es agrupar una parte de los que tenemos noticia, tanto porque se conservaron hasta nuestros días como por haber sido identificados en las fuentes escritas. Al seleccionar aquellos que se relacionan con el discurso político y la imagen pública de los criollos pretendemos analizar las causas de la evolución o los cambios que se produjeron en los asuntos representados entre los siglos XVII y XVIII. De esta forma, se atenderá a una cuestión que hasta ahora no ha sido respondida por la historiografía: ¿Cómo se explica que en un primer momento la conquista fuese ampliamente representada para luego desaparecer de sus hojas? ¿Por qué en México este tema no se renovó con los años como sucedió con otros asociados a la tierra o a las costumbres aristocráticas practicadas por los criollos?

#### ¿POR QUÉ LOS BIOMBOS NOS HABLAN DE SUS DUEÑOS?

La historiografía que se ocupa sobre la globalización en la edad moderna se ha interesado por saber las razones por las cuales algunas mercancías se divulgaron por sociedades distantes geográfica y culturalmente. Las respuestas encontradas han variado desde enfoques que consideraban los bienes de una manera fija y universal a otros que se preocupaban por el contexto social y cultural de los receptores<sup>7</sup>. En este sentido, los factores económicos fueron importantes en la llegada de biombos a Nueva España pero no eran la única causa, sino que hubo otras circunstancias coyunturales que influyeron en la construcción del gusto por este objeto. Son precisamente estas circunstancias las que nos ayudan a definir y entender el grupo de individuos que encargaron biombos para decorar sus casas.

En primer lugar, el hecho de que Nueva España fuese designada por la Corona como lugar de paso obligatorio para las mercancías que se enviaban desde Filipinas a España provocó que estos productos abundasen en los mercados novohispanos, volviéndose familiares y accesibles. La tradicional atracción occidental por cualquier objeto venido de Asia y su fama de sofisticación artística se trasladaron a América, convirtiendo a sus habitantes en ávidos consumidores desde finales del siglo XVI. Al mismo tiempo, el elevado precio de las mercancías europeas en las ferias americanas, su dependencia de las flotas controladas por el consulado de comerciantes de Sevilla, y la escasez de

---

<sup>6</sup> Castelló y Martínez, 1970.

<sup>7</sup> Norton, 2006.

algunos objetos decorativos asociados al lujo como los tapices, estimuló a los compradores novohispanos a adquirir productos orientales para vestir sus casas. Así, los biombos en México, además de dividir u ocultar espacios, cumplieron la misión de cubrir muchas de las paredes de los palacios.

Desde el inicio de los contactos comerciales y diplomáticos entre América y Asia, los biombos fueron muy apreciados por los sucesivos virreyes que gobernaron la Nueva España. Tanto ellos como sus esposas no dudaron en aprovechar la oportunidad que les brindaba su relación privilegiada con Filipinas para hacerse con algún ejemplar y no fue extraño contemplarlos en los salones de las casas reales de Chapultepec o del palacio virreinal<sup>8</sup>. Si tenemos en cuenta que la vida cortesana en México giraba en torno al matrimonio virreinal, que a su vez actuaba como modelo aristocrático para el resto de la sociedad, resulta lógico imaginar cómo la emulación del boato cortesano pudo contribuir a divulgar la moda de decorar los interiores domésticos con estos objetos.

Al mismo tiempo, el contexto particular en el que se funda y desarrolla el virreinato durante los siglos XVI y XVII ayuda a explicar el éxito de los biombos. Después de la conquista surgió una nueva sociedad que se iría consolidando lentamente, en la parte alta de la pirámide social se encontraba un pequeño grupo de españoles enriquecidos que necesitaban símbolos de estatus que reflejasen su posición. Este nuevo grupo de poder, formado por criollos y peninsulares, estaba determinado por la variedad de orígenes de la riqueza de sus miembros, en constante renovación. Situados en los márgenes de la monarquía, descendientes de conquistadores y encomenderos, oficiales reales, mineros, comerciantes, religiosos, o grandes propietarios de tierras, compartían su deseo de reconocimiento social. Pocos de estos «nuevos ricos» poseían títulos nobiliarios y su pretensión de formar una aristocracia americana debía apoyarse en una imagen ostentosa que los asimilase a la nobleza europea. Entre los objetos de lujo que contribuyeron a adornar la vida cotidiana de los criollos, los biombos chinos y japoneses, por su valor y prestigio como regalos diplomáticos incluidos en las embajadas niponas que pasaron por México, ocuparían un espacio significativo. Esto fue especialmente notable en el caso

---

<sup>8</sup> En 1640 se colocaron dos biombos de China en los salones del palacio de Chapultepec «que cubrían la música e instrumentos» mientras se servía la cena de bienvenida al virrey Diego López Pacheco. Gutiérrez de Medina, 1947: 74. Poco después, en el juicio de residencia al conde de Baños de 1667 se acusaría a la Marquesa de Leiva de obligar a un antiguo oidor de la Audiencia de Filipinas a que le vendiese «dos escritorios del Japón, dos biombos y una colgadura de cama» que este había traído de las islas. Citado por Hanke y Celso, 1977, vol. IV: 216-298.

de comerciantes con negocios en Filipinas o en el de oficiales reales relacionados de alguna manera con el archipiélago asiático<sup>9</sup>.

Si retomamos los trabajos que se ocupan de la globalización de mercancías en la Edad Moderna, autores como Nicholas Thomas o Marshall Sahlins defienden que los objetos se transformaron en su movimiento de un lugar a otro, rebatiendo «la estabilización de la identidad» de las cosas<sup>10</sup>. Los biombos asiáticos no fueron aceptados de manera pasiva, sino que sufrieron todo un proceso de resignificación, evidente en el surgimiento desde inicios del siglo XVII de una producción local que utilizaba materiales (lienzo, telas o piel) y temas nuevos. Los mexicanos eran por lo general más baratos, más fáciles de adquirir y conectaban directamente con los deseos de sus compradores. La manufactura de biombos llegó a ser tan importante en la Nueva España que abundaron en los inventarios de bienes de los grupos medios y altos de la sociedad<sup>11</sup>.

Pintores y carpinteros hicieron uso de los materiales disponibles en el territorio para su elaboración y se adaptaron a los intereses de las élites americanas. En este momento no existía una liberalización total de la oferta y su manufactura se encontraba determinada por la demanda, compaginando la utilidad práctica para proteger del viento o de las miradas con las preocupaciones estéticas<sup>12</sup>. La elección de los temas a representar varió entre el encargo directo del interesado y la creación de una oferta independiente que conectara de manera general con los gustos de los compradores. De esta forma, existen varias pistas que pueden indicar cuando un biombo fue realizado pensando en un cliente concreto. La presencia en la composición de escudos de armas o de personajes reconocibles, sugieren la relación que hubo entre artesanos y clientes<sup>13</sup>. En otros casos, el vínculo del propietario con el biombo no resulta tan evidente y solo sale a la luz gracias a la investigación minuciosa del proceso de encargo. Así, por ejemplo, la investigadora Marita Martínez del Río desveló que el biombo con «las artes liberales», por un lado,

---

<sup>9</sup> Baena, 2012.

<sup>10</sup> Thomas, 1991: 4. Sahlins, 1988.

<sup>11</sup> Baena, 2013; 2015.

<sup>12</sup> Sobre la transición en el arte europeo de una producción por encargo a una libremente creada por el artista ver: Hauser, 1978: 333-426.

<sup>13</sup> Tenemos tres ejemplos bien documentados de encargo de biombos que incluyen escudos de armas: el biombo de pintura de concha nácar con la representación del sitio de la ciudad de Viena del museo de Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlan con el escudo del conde de Moctezuma; el biombo Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México y laguna de Ixtacalco de la colección Rivero Lake con el escudo del marqués de Cadereyta; y el biombo del Palacio de los virreyes de México del Museo de América de Madrid.

y «los cuatro elementos», por el otro, fue una encomienda hecha por el arzobispo y virrey, fray Payo Enríquez de Ribera, al pintor Juan Correa durante la segunda mitad del siglo XVII. Originario de una familia aficionada a la mitología clásica, sería un regalo para su hermano, el marqués de Tarifa<sup>14</sup>.

Junto a estos ejemplares hechos por encargo, la reiteración de algunos temas con pocas diferencias formales indica que pudieron elaborarse teniendo en cuenta de manera general las inquietudes culturales y políticas de los posibles compradores. Durante el siglo XVII encontramos varios que lucían la conquista de México por un lado y el plano de la ciudad por el otro, o las cuatro partes del mundo, mientras que en el XVIII determinados asuntos mitológicos, costumbristas y literarios se repetirían sobre los bastidores<sup>15</sup>.

La formación artística del pintor novohispano y su contacto directo con el cliente que encargaba la obra propiciaron un diálogo que determinó la singularidad de estas piezas. Es precisamente esta vinculación entre muchos de los temas representados y los intereses o preocupaciones de sus dueños, lo que permite su empleo como fuente histórica. Así, el lugar y el uso que se les daba a estos objetos dentro del ajuar doméstico explican el significado que tuvieron para sus propietarios. En su origen, los biombos podían ser utilizados en espacios de poder. En Japón los shogunes los colocaban detrás de su asiento o en ámbitos privados y también estuvieron relacionados a ceremonias budistas como la del té<sup>16</sup>. En Nueva España, se emplearon en diferentes espacios de la casa, destacando el dormitorio y el salón de estrado, llamados «rodaestrados». Estas dos zonas eran donde se recibía a los invitados, lo que revela la función propagandística que desempeñaron. Por un lado, la riqueza del ajuar doméstico debía trasladar la idea del poder económico y el prestigio de su propietario, mientras que, por el otro, las imágenes colocadas transmitían al visitante el mensaje que se deseaba. Dado el trascendente componente visual y narrativo que se le reconocía a los biombos de lienzo o madera frente a los de piel, no es de extrañar que los primeros fueran incluidos en los inventarios de bienes en el grupo de las pinturas.

Además, para entender la significación que se les dio a los biombos es imprescindible considerar el papel activo que también tuvo el receptor a la hora de interpretar las imágenes pintadas. El alcance de un tema estaba con-

---

<sup>14</sup> Este biombo se conserva actualmente en el museo Franz Mayer de la ciudad de México. Martínez, 1994a: 135.

<sup>15</sup> La elaboración de biombos mexicanos se inició posiblemente en la década de los años 30 del siglo XVII y su número fue aumentando paulatinamente hasta convertirse en un objeto común en los palacios novohispanos. Baena, 2013; 2015.

<sup>16</sup> Martínez, 1994b, VI, parte 2: 454.

dicionado por la cultura del observador, de lo cual se deduce que las ideas y estímulos que provocaría en un peninsular o en un criollo la contemplación de un biombo sobre la conquista, por ejemplo, podrían ser diferentes. Como sucediera con los ejemplares asiáticos que fueron transportados hasta América, es muy probable que las escenas de los biombos novohispanos exportados perdieran o transformaran una gran parte de su sentido original.

Los artesanos novohispanos supieron imprimir a sus biombos un estilo propio que fue mostrando de manera gradual una iconografía nueva que les alejaba de los modelos asiáticos. Entre aquellos decorados con pintura al óleo se pueden establecer dos grandes grupos: uno que en las fuentes se identifica como «achinado», «a la moda de China», o «al remedo de la China», que muestra una relación más directa con la influencia asiática<sup>17</sup>, y otro cuyos temas estaban en consonancia con la tradición occidental, aunque conservaran elementos de inspiración oriental como nubes de oro o aves fénix. En muchos casos las composiciones asumieron las funciones narrativas de los tapices y muchos de sus elementos decorativos, pero desarrollaron un lenguaje particular que se relacionó con los gustos novohispanos. De esta forma, encontramos tanto adaptaciones de grabados y géneros llegados desde Europa, como nuevos asuntos vinculados con la historia, el paisaje o las costumbres propias del virreinato.

Por lo tanto, las pinturas de los biombos mexicanos amplían la información proporcionada por los ejemplares venidos desde Asia, añadiendo relevantes matices culturales. Ambos tipos mantuvieron su prestigio como símbolos de estatus a lo largo de todo el periodo virreinal, pero los realizados en la tierra tuvieron una identificación mayor y más evidente con la mentalidad de la aristocracia novohispana. Fue precisamente la armonía con los intereses «mundanos» de los criollos lo que explica que prácticamente ninguno de los ejemplares encontrados en las fuentes tuviera tema religioso<sup>18</sup>. Esta caracte-

---

<sup>17</sup> Baena, 2010; 2013.

<sup>18</sup> Para la investigadora Sofia Sanabrais «the biombo was among the most important contributors to the spread of secular art in New Spain during the seventeenth century». Sanabrais, 2015: 779. Entre los ejemplares recogidos por Gustavo Curiel no encontramos ninguna referencia a biombos con tema cristiano, mientras que en nuestra investigación solo localizamos un caso, el de la esposa de Diego Francisco de Castañeda, oidor de la Audiencia de Guadalajara y alcalde de corte de la ciudad de México. Leonor de Arteaga tenía «un biombo de diez tablas con la historia del hijo prodigo». *Inventario de Leonor de Arteaga y Almaras*, México, 1725. Archivo General de la Nación (AGN), Civil, vol. 756, exp. 2, fol. 36r. Curiel, 1999. En el Museo de arte religioso de Puebla contamos con un biombo anónimo con «escenas de espiritualidad en la vida de las monjas capuchinas», posiblemente de finales del XVI-XVII o inicios del XIX.

rística resulta más llamativa si la comparamos con otra de las grandes manifestaciones artísticas originarias del virreinato, las pinturas de concha nácar. A pesar de que ambas expresiones artísticas compartieron asuntos como el de la conquista o el de la historia de don Quijote, en los enconchados fue habitual la representación de vírgenes, santos o episodios de la Biblia<sup>19</sup>.

A continuación, trataremos de organizar algunos de los ejemplares conocidos en función de su relación con asuntos históricos o políticos relevantes para los intereses de los novohispanos. A partir de estas pinturas se reflexionará sobre la conexión entre arte e identidad criolla, analizando cómo el primero reflejó los cambios políticos y sociales que se dieron en el segundo.

#### LA VISIÓN CRIOLLA DEL PASADO Y DEL PRESENTE

Los biombos mexicanos supusieron para la élite del virreinato una forma de expresión propia que reflejó sus intereses en un formato diferente a los disponibles en Europa. Dentro de los temas más populares del siglo XVII, sin duda la representación de los episodios de la conquista ocupó un lugar especial. Se han conservado al menos tres biombos con la conquista de México en una de sus caras y una vista de la ciudad por la otra: en el museo Franz Mayer, en el museo de historia del castillo de Chapultepec, y en la colección Vera Da Costa Autrey<sup>20</sup>. Con una composición parecida al lado de la conquista tenemos uno en la fundación Banamex y recientemente ha sido puesto en conocimiento de la comunidad científica otro ejemplar que se encuentra en el Museo Histórico del Castillo de Miramar en Trieste<sup>21</sup>. Además, existe un biombo propiedad del anticuario Rivero Lake que tiene episodios de la contienda, aunque representando personajes en primer plano, y uno más hecho en concha nácar en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, cuyas tablas posiblemente no fueron pensadas en su origen para formar un biombo. Todos los ejemplos citados fueron realizados entre la

---

<sup>19</sup> Entre los biombos chinos de exportación se encuentran ejemplares con tema religioso como el del diluvio del Museo Soumaya de la ciudad de México o el de escenas del Nuevo Testamento del Museo de Oriente de Lisboa. Sin embargo, este tipo de piezas estuvo asociado a la producción de artesanos locales cristianizados o a órdenes religiosas desplazadas a China, en especial los jesuitas.

<sup>20</sup> Teresa Castelló y Marita Martínez refieren otros dos de finales del siglo XVII que se encuentran en colecciones privadas: uno en la del duque de Almodóvar del Valle y otro en la de Francisco González de la Fuente. Sin embargo, no existen ni estudios publicados ni imágenes disponibles de los mismos. Castelló y Martínez, 1970: 35-36.

<sup>21</sup> Pinna, 2017.

última década del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII. Cabe destacar que se trató de un género exclusivamente novohispano que, a diferencia de otros asuntos representados en los biombos, no se inspiró en grabados europeos, lo cual sugiere su vinculación con el virreinato. En el caso de la escena del encuentro de Cortés y Moctezuma, común a la mayoría de los ejemplares conservados sobre el tema, las semejanzas formales y compositivas que presentan han conducido al investigador Michael Schreffler a sugerir que sus pintores podrían haberse basado en las mismas fuentes, aunque no especifica cuáles podrían ser. Asimismo, el mismo autor afirmaría que las similitudes de las pinturas de los biombos podrían probar la circulación en Nueva España de un modelo iconográfico relativamente estandarizado sobre la conquista<sup>22</sup>.

La primera pregunta que se plantea al percibir el éxito del tema es: ¿Por qué este episodio tendría un destaque tan importante en el arte y la literatura novohispanas de finales del siglo XVII? La respuesta hay que buscarla en cuáles fueron las ideas que desde fechas tempranas permitieron «construir» un grupo criollo distinto del formado por los peninsulares. Si aplicamos a los criollos el concepto de «comunidad política imaginada» desarrollado por Benedict Anderson, se puede llegar a entender porque personas cuyos antepasados no habían participado en la conquista se sentían herederos de la misma. A pesar de las diferencias y desigualdades en su seno, se consideraban unidos por lazos de «compañerismo profundo, horizontal» que tendrían su origen en esa herencia común y en la vida en unas circunstancias parecidas<sup>23</sup>. Al crear un discurso histórico que legitimase sus derechos a la explotación de la tierra, el pasado serviría a sus partidarios para explicar los problemas del presente y proponer cómo debería ser el futuro. En este mismo sentido, la investigadora Barbara Mundy utiliza los trabajos de Maurice Halbwachs y Paul Connerton para establecer una relación entre los biombos y la memoria colectiva. Según esta autora, la representación artística de la conquista tendría el mismo papel que los rituales colectivos que invocaban la historia compartida por un determinado grupo social<sup>24</sup>.

En un primer momento, los descendientes de conquistadores y primeros pobladores trataron de mantenerse cerrados al acceso de los «advenedizos» para conservar en exclusiva el prestigio y los honores que se derivaban de sus servicios a la corona. A principios del siglo XVII, Dorantes de Carranza o Gómez de Cervantes, se esforzaban por distinguir en sus obras a estos linajes

---

<sup>22</sup> Schreffler, 2007: 108.

<sup>23</sup> Anderson, 1993: 23-25.

<sup>24</sup> Mundy, 2011.

del resto de criollos<sup>25</sup>. Sin embargo, la necesidad de buscar nuevos ingresos con los que mantener su posición social obligó a este grupo a renunciar a su endogamia inicial y a abrir sus relaciones al resto de emigrantes. Se dio inicio así a una aproximación con las familias de colonos enriquecidos que buscaban legitimar su ascenso social con el prestigio que ofrecía un apellido asociado a la conquista.

Al mismo tiempo, en América se produjo una alianza entre las élites locales y muchos de los miembros de la administración real, una gran parte de ellos de origen peninsular. A pesar del esfuerzo de la Corona por prohibir los abusos a los que podría dar lugar el que sus oficiales reales casasen con mujeres naturales de donde servían, en la práctica esta restricción fue vulnerada en numerosas ocasiones<sup>26</sup>. El resultado de este proceso de convergencia social fue un grupo que, a pesar de su heterogeneidad, se sentiría heredero de las frustraciones y los agravios de los conquistadores.

Los criollos, en la defensa de sus intereses, «echaron mano de una serie de signos y símbolos en los que se perciben con gran fuerza discursos políticos de identidad»<sup>27</sup>. El vínculo que uniría a este grupo no sería el nacimiento sino un imaginario compartido. En este contexto, la afluencia continua de emigrantes aumentaba con su descendencia el número de criollos, provocando un proceso de auto-reconocimiento que anteponía los ancestros míticos del reino a los genealógicos. Paradójicamente, los nuevos colonos asumirían el sentimiento de exclusividad sobre la explotación del Nuevo Mundo frente a la llegada de «advenedizos» peninsulares que usurpaban el lugar que creían merecer. Una vez que la élite novohispana se identificó con la toma del territorio, primero, y con la construcción del reino, después, se mostraría interesada en conmemorar la memoria de los servicios prestados a la Corona, aunque sus antepasados no hubieran contribuido directamente. El recuerdo de la conquista se convertiría para las elites locales en una forma de justificar su posición, ya que se trataba de una nobleza de méritos y no de sangre.

Durante el siglo XVII abundaron los biombos que representaban la conquista de México como si de un memorial de méritos visual se tratase, tomando como fuente para su composición las obras literarias disponibles<sup>28</sup>. Aun no se han identificado los propietarios de la mayoría de ejemplares de la con-

---

<sup>25</sup> Dorantes de Carranza, 1987: 24.

<sup>26</sup> Sobre las redes familiares tejidas por cargos reales ver: Pietschmann, 1989: 163-183.

<sup>27</sup> Curiel, 2009.

<sup>28</sup> Los memoriales de méritos eran documentos presentados a las autoridades reales que «narran hazañas y méritos del peticionario y de sus antepasados en vistas a solicitar a la Corona recompensas materiales y simbólicas por sus honras y servicios». Jurado, 2014: 338.

quista, lo que sugiere varias teorías<sup>29</sup>. En vista de que la propiedad de varios biombos de este tipo ha sido atribuida a virreyes, se ha defendido la hipótesis de que algunos fueran utilizados por el cabildo de México como regalos que se entregarían a los nuevos gobernantes que llegaban a la ciudad<sup>30</sup>. El investigador del arte Jaime Cuadriello opina que tal vez el primer biombo de la conquista fuese el de José Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma, y se pregunta si el resto pudo corresponder «a una moda, como tantas otras, centrada desde la corte»<sup>31</sup>. Durante su corta administración en Nueva España entre 1696 y 1701, el virrey adquirió un biombo con la conquista, quien sabe si para perpetuar la memoria del antepasado de su primera mujer, el cual aparece en varias escenas en un lugar destacado<sup>32</sup>. El conde de Moctezuma sería especialmente adepto a este tema ya que también se le atribuye la encomienda de otro biombo sobre el asunto, en este caso realizado en pintura de concha y nácar, y el envío como regalo a Carlos II de una serie de tablas ejecutadas con esta misma técnica<sup>33</sup>. A su vuelta a España llevaría consigo estas piezas que, en su nuevo destino, serían observadas con curiosidad y admiración. Otros biombos pudieron viajar a la península enviados como presentes o en el equipaje de algún comerciante, lo que sugiere la asociación de este objeto y del tema tratado con el virreinato.

El objetivo de estas pinturas pudo ser recordar las hazañas del reino y, eventualmente también, las de los antepasados legendarios de los españoles en América, visto que no era imprescindible pertenecer a familias de conquistadores para identificarse con la gesta. En la cultura política del Antiguo Régimen, a cada servicio le correspondía una merced, y en los criollos debían

---

Para el caso de la literatura, Antonio Rubial ha señalado que «para criollos como Suárez de Peralta, Dorantes de Carranza y Saavedra y Guzmán, la narración de las historias de la conquista había dejado de ser una visión modelada por la caballería guerrera escrita por soldados para convertirse en un repertorio de hazañas construidas desde una sociedad cortesana por unos «caballeros» letrados que describían la relación de méritos y servicios de sus antepasados». Los biombos desempeñarían desde la pintura una función similar a la de las crónicas. Rubial, 2010: 137.

<sup>29</sup> La profesora García Sáiz apuntó a los virreyes conde de Galve y conde de Moctezuma como posibles comitentes de estas obras. García Sáiz, 1999a. Teresa Castelló y Marita Martínez, por su parte, lograron hallar uno de estos biombos en el testamento del criollo Fernando Lezama Altamirano y Reynoso «pintado de dos azes» a principios del siglo XVIII. Castelló y Martínez, 1970: 31.

<sup>30</sup> Curiel, 1999.

<sup>31</sup> Cuadriello, 1999, vol. I: 68-69.

<sup>32</sup> Actualmente el biombo forma parte de la colección del museo Franz Mayer. Sabau, 1994, vol. IV: 5.

<sup>33</sup> Sabau, 1994, vol. IV: 5. Dujovne, 1984. García Sáiz, 1999b.

FIGURA 1. BIOMBO DE LA CONQUISTA  
DE MÉXICO, NUEVA ESPAÑA, FINALES DEL SIGLO XVII



Fuente: Colección Vera Da Costa Autrey. Fotografía: Museum Associates/LACMA. Sanabrais, XXXVIII / 4 (Bristol, 2015): 789.

recaer los de la conquista. Según esta idea, la Corona estaba obligada a reconocer a aquellos que ganaron el reino y delegar su gobierno en sus descendientes legítimos. Una vez que en el siglo XVII la encomienda estaba perdiendo su importancia económica y social, el recuerdo de las gestas guerreras era considerado un argumento válido en la solicitud de cargos reales o a la hora de defender la prioridad de los nacidos en la tierra para cualquier beneficio vacante en la administración real o en la Iglesia.

La conquista se constituiría en un tema recurrente en la literatura y el arte del siglo XVII, plasmándose en biombos, lienzos o pinturas de concha nácar<sup>34</sup>. Para este último caso, la profesora Sonia Ocaña defiende la idea de que su elevada exportación a Europa probaría que los novohispanos consideraban estos trabajos como propios y se enorgullecerían de ellos, demostrando «un aspecto poco conocido de la identidad artística de los grupos de poder» del virreinato<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Encontramos un tratamiento similar de la conquista en el lienzo de Juan Asencio, propiedad del Palacio Nacional de México, fechado en 1683; y en las series de enconchados del Museo de América de Madrid y del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Vargas, 1994: 119-123. Volkow, 2010. Dujovne, 1984.

<sup>35</sup> Ocaña, 2008: 152.

Sobre las hojas de la mayoría de los biombos de la conquista aparece pintada una sola escena en la que se representan de manera simultánea varios de los episodios o lugares descritos en las crónicas, en especial las de Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Solís. Precisamente la “Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España” de Solís fue publicada con gran éxito en 1684, lo que sin duda influyó en la creación de los biombos del mismo periodo. En la esquina inferior izquierda de la composición se sitúa una cartela con las letras que identifican los asuntos elegidos. Se trata de una narrativa en espiral que se desarrolla en contra del sentido del reloj, recordando quizás el orden calendárico mesoamericano asociado al movimiento del sol. Así, la escena se inicia en la parte superior derecha con el encuentro de Cortés y Moctezuma, finalizando en el lado izquierdo. Si bien no es posible establecer una relación directa, se trata de la misma organización circular del frontispicio de la “Historia de la conquista de México” en el libro XII de la Historia general de las cosas de la Nueva España, de fray Bernardino de Sahagún, y podría indicar una influencia indígena en el estilo<sup>36</sup>. Solo en el caso del ejemplar del museo de Miramar se produce una notable diferencia. El paisaje deja de ser un mero marco geográfico para participar en la narrativa, incorporando episodios que sucedieron fuera de la ciudad: la llegada de Cortés a San Juan de Ulúa, la visita de los mensajeros de Moctezuma o el recibimiento de Cortés en Cempoala. Como explicaremos más adelante, esta disparidad pudo deberse a que fue realizado en una fecha posterior a los otros.

Frente al interés de los criollos por la campaña militar, los religiosos y sus discípulos se esforzaban por reducir su importancia y su repercusión en el presente. Según defienden Solange Alberro y Louise Burkhart, en el siglo XVI los franciscanos trataron de reivindicar una continuidad con el pasado indígena con el fin de «restablecer un mínimo de coherencia en la historia de los pueblos que vivían en el ahora llamado virreinato de la Nueva España»<sup>37</sup>. Al mismo tiempo, sobre las hojas de los biombos no se encuentran pintados episodios de la evangelización del nuevo continente, objetivo que durante los primeros años justificó el dominio de la Monarquía Católica sobre aquellas tierras. Al contrario de la toma de Tenochtitlán por Cortés o de la construcción de la nueva capital, proezas de las que los criollos se podían sentir herederos, la conquista espiritual era percibida como ajena y en muchos casos opuesta a sus intereses, ya que algunos frailes criticaron la explotación a que sometieron a los indígenas. A pesar de que la pintura religiosa era habitual en las casas

---

<sup>36</sup> Magaloni, 2007.

<sup>37</sup> Alberro, 1999: 66. Burkhart, 1989.

novohispanas, es probable que esta falta de identificación explique la ausencia de episodios relacionados con la evangelización de América. Cuando aparecen misioneros en el arte doméstico de estos grupos de poder, se trata habitualmente de representaciones de Francisco Xavier o de Felipe de Jesús, primer mártir criollo, ambos envueltos en la cristianización de Asia. En el discurso imperial apoyado por los criollos, el argumento histórico fundamental era que la evangelización no hubiera sido posible sin que la tierra hubiera sido ganada por los conquistadores. En el siglo XVII la situación pudo cambiar entre algunos miembros de la Iglesia. La historiadora Magdalena Chocano recupera la figura del religioso novohispano Miguel Sánchez para defender la idea de que el clero secular criollo «empuñó la bandera de los desplazados beneméritos para sustentar mejor sus ambiciones políticas ante la Corona». En la obra de Sánchez se enaltece la conquista militar como acto de evangelización religiosa en sí mismo<sup>38</sup>. De esta forma, la guerra se presentaba como un acontecimiento providencial y los conquistadores como un instrumento de la divinidad para acabar con una civilización pagana dominada por el demonio.

El interés por mantener presente el poder español, al mismo tiempo que un imaginario colectivo que ofrecía, a partir de la conquista, un relato de la génesis como grupo de los criollos y del lugar que debían ocupar, se materializó cada año en el paseo del pendón. Este desfile era un ritual público que recordaba la victoria final sobre los mexicas el 13 de agosto de 1521, día de San Hipólito<sup>39</sup>. Sobre esta celebración Jaime Cuadriello apuntó que «para el cabildo criollo simbolizaba su posibilidad misma de origen y autonomía, era el estatuto visual que le confería personalidad jurídica y así, por medio de su exhibición pública, convocaba a la lealtad de sus gobernados»<sup>40</sup>. El deseo de rememorar esta efeméride también se reflejó en la producción de biombos. En el inventario de bienes del capitán Nicolás de Espinola de 1673, hecho en San Juan del Río en la jurisdicción de Santiago de Querétaro, encontramos «un biogo que está delante de la cama pintado el paseo de el pendón»<sup>41</sup>.

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, la complementariedad de los temas pintados en las dos caras del biombo cobra todo su sentido, adquiriendo una clara intención narrativa y propagandística. Por un lado, se muestra la antigua Tenochtitlán dominada por el paganismo y liberada por el heroísmo de los conquistadores, por el otro, emerge la nueva urbe católica, cuya construcción

---

<sup>38</sup> Chocano, 2000: 257-259.

<sup>39</sup> Mundy, 2011.

<sup>40</sup> Cuadriello, 1999: 95-96.

<sup>41</sup> *Testamento, inventario y aprecio de los bienes que quedaron por muerte del cap. Nicolás de Espinola*, San Juan del Río, Querétaro, 1673. AGN, Civil, vol. 1757, exp. 1, fol. 26v.

se atribuiría al patrocinio de las familias criollas. Para Bárbara Mundy, la contemplación del biombo activaría la memoria de los espectadores a través del juego entre los dos lados, estableciendo una relación que solo gana sentido si se tiene en mente la otra cara. Por ejemplo, el lugar central ocupado por Moctezuma en la parte de la batalla es destinado al palacio virreinal y la catedral en su reverso, las nuevas autoridades españolas<sup>42</sup>.

Aunque varios investigadores hayan señalado la influencia que ejercieron los biombos japoneses con vistas aéreas de ciudades sobre las composiciones mexicanas, lo cierto es que hubo razones más profundas que explican el éxito de este asunto en la Nueva España<sup>43</sup>. En primer lugar, es posible vislumbrar cierto orgullo cívico, propio del renacimiento y de un contexto de rápido desarrollo urbano en América. El prestigio de la oligarquía de una ciudad se medía por el número, tamaño y riqueza de sus principales edificios. Por tanto, la exageración de su tamaño en el plano y la inclusión de un menú con números y leyendas que ayudasen al espectador inexperto a identificar los lugares más emblemáticos serviría para dignificar la urbe. Frente a la mirada occidental, se exhibiría una capital idealizada construida a la manera europea, modelo reconocido como superior y al que se pretendía asimilar.

FIGURA 2. BIOMBO CON VISTA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, NUEVA ESPAÑA, FINALES DEL SIGLO XVII



Fuente: Colección Vera Da Costa Autrey. Foto: Museum Associates/LACMA. Sanabrais, XXXVIII / 4 (Bristol, 2015): 789.

<sup>42</sup> Mundy, 2011.

<sup>43</sup> Sobre la influencia japonesa: Sanabrais, 2006.

Según Gustavo Curiel, algunas de estas vistas estaban pintadas desde las casas Reales de Chapultepec, lugar donde esperaban los virreyes antes de hacer su entrada triunfal en la capital, y pudieron ser un obsequio<sup>44</sup>. De ser cierto, el objetivo podría ser presentar la imagen de la ciudad que iban a gobernar, junto a su historia y los méritos de la aristocracia novohispana. Esta hipótesis podría verse reforzada si tenemos en cuenta lo que sucedía en otros virreinos de la monarquía hispánica. En Nápoles, por ejemplo, se realizaron durante el primer tercio del siglo XVII un conjunto de escritorios con representaciones historiadas, series de emperadores romanos y mapas<sup>45</sup>. La presencia de listas de los gobernantes y de familias de la nobleza local en torno del mapa del reino, ha llevado a la investigadora María Paz Aguiló a apuntar la posibilidad de que se tratase de regalos del ayuntamiento de la ciudad a los virreyes salientes. Por tanto, las imágenes escogidas para decorar los escritorios tendrían un sentido simbólico, la manifestación del poder real y la lealtad de su aristocracia<sup>46</sup>. En el caso de los biombos de la conquista, las motivaciones didácticas de la composición podrían ser parecidas, poner de manifiesto los méritos de la tierra y de sus élites.

La pintura de los biombos novohispanos participó de un fenómeno más amplio de desarrollo entre los criollos de un sentimiento de identificación con América y de exaltación de sus logros, que se expresaría también en la poesía y en la literatura. Así, la imagen de una ciudad lacustre cruzada por calles y canales perfectamente diseñados puede relacionarse con los versos que Bernardo de Balbuena escribiera tan solo unas décadas antes:

Sobre una delicada costa blanda,  
 Que en dos caras lagunas se sustenta,  
 Cercada de olas por cualquiera banda,  
 Labrada en grande proporción y cuenta,  
 De torres, capiteles, ventanajes,  
 Su máquina soberbia se presenta [...]  
 De sus soberbias calles la realeza,  
 A las del ajedrez bien comparadas,  
 Cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza,  
 Porque si al juego fuesen entabladas,  
 Tantos negros habrá como blancos,  
 Sin las otras colores deslavadas<sup>47</sup>.

Como en el caso de la poesía de Balbuena, la vista aérea de la ciudad de México no pretendía ser una representación realista, sino una expresión del

<sup>44</sup> Curiel, 1999: 20.

<sup>45</sup> Aguiló, 2006.

<sup>46</sup> Ídem.

<sup>47</sup> Balbuena, 2006: 63 y 70-71.

«ideal americano», un canto a la civilización criolla en forma de imagen. Como sostiene Richard Kagan, se mostraba una «visión criolla» de México, caracterizada por ser una ciudad ordenada al estilo europeo, con calles y plazas perfectamente delineadas y habitada principalmente por españoles<sup>48</sup>.

La panorámica que encontramos pintada en el biombo fue inspirada por el grabado de Juan Gómez de Trasmonte «Forma y levantado de la ciudad de México» de 1628<sup>49</sup>. El estudio de las posibles intenciones que motivaron la concepción de este plano proporciona nuevas pistas que ayudan a entender mejor la intención que se persiguió al trasladarlo a un biombo. Según señala Priscilla Connolly, en el grabado se omitieron dos aspectos fundamentales que caracterizaron la ciudad durante el siglo XVII<sup>50</sup>. En primer lugar, se minimizó la importancia de los barrios de indios, omitiéndolos o reduciendo su tamaño<sup>51</sup>. Cuando aparecen, lo hacen con un trazado irregular que contrasta con lo que sucede en el espacio dominado por los españoles. Así, la pobreza indígena se relacionaría con el caos, mientras que el orden racional sería patrimonio de los españoles<sup>52</sup>. En segundo lugar, frente a los graves problemas de inundaciones que azotaban la capital desde su conquista, se ofrecía «la imagen de una ciudad en armónica convivencia con su entorno lacustre», que dominaba el agua a través de diques, acueductos y canales<sup>53</sup>.

La intención que perseguía el grabado era la de mostrar cómo sería la capital del virreinato si la corona aceptase sufragar las obras hidráulicas que precisaba<sup>54</sup>. En el caso de los biombos, es posible que esta idea continuase latente ya que el acueducto, que aparece de menor tamaño en los grabados inspirados por Juan Gómez de Trasmonte, ocupa aquí el primer plano de las composiciones. Para el momento en que se realizaron estos ejemplares ya no estaba en discusión el traslado de la capital de la Nueva España, pero es probable que se mantuviese el interés por perpetuar la imagen de una ciudad integrada en el paisaje que supo vencer a la naturaleza adversa. El fracaso en este objetivo hubiera supuesto un descrédito para los españoles en comparación con el esplendoroso pasado prehispánico descrito en las crónicas.

Además, se puede añadir que la voluntad de señalar las principales iglesias y conventos en los planos pintados no era algo baladí, ya que las urbes de

---

<sup>48</sup> Kagan, 2000: 154-167.

<sup>49</sup> Curiel, 2007.

<sup>50</sup> Connolly, 2008.

<sup>51</sup> Boyer, 1980.

<sup>52</sup> Connolly, 2008: 125.

<sup>53</sup> Ídem.

<sup>54</sup> *Ibidem*: 128.

occidente se enorgullecían de sus templos como prueba de su poder económico y su piedad. Al registrarlos se anunciaba al espectador que México había dejado atrás su origen pagano y se erguía ahora como una ciudad renovada, tan cristiana como cualquier otra de Europa. Esta imagen tenía un profundo sentido para sus élites, ya que aludía al triunfo civilizador occidental sobre la barbarie indígena, mérito de sus patrocinadores criollos, que habrían levantado con su esfuerzo y dinero aquella nueva capital de la cristiandad en América. Por lo tanto, las virtudes guerreras eran completadas por las cívicas y religiosas, cerrando un círculo simbólico que debía reconocer y agradecer el espectador. Así lo resumía nuevamente Balbuena:

Y admírese el teatro de fortuna,  
pues no ha cien años que miraba en esto  
chozas humildes, lamas y laguna;  
y sin quedar terrón antiguo enhiesto,  
de su primer cimiento renovada  
esta grandeza y maravilla ha puesto<sup>55</sup>.

En otros casos, la descripción de los acontecimientos militares cedió su protagonismo al encuentro pacífico de dos mundos. En los biombos de la conquista siempre se reservaba un espacio al encuentro entre Cortés y Moctezuma, inicio de la narración pictórica salvo en el de Miramar. El pintor Juan Correa iría un poco más lejos y dedicaría a este asunto uno de los lados de un rodaestrado de diez hojas<sup>56</sup> (figura 3). El proceso de creación de una «comunidad imaginaria» exigía un mito de origen a partir del que comenzar a contar su historia<sup>57</sup>. Este acontecimiento era interpretado por los criollos de Nueva España como el momento en que se iniciaría el camino para la *translatio imperii* del tlatoani mexica al emperador Carlos V. La cesión voluntaria de soberanía se realizaría de manera pacífica, como demostraría la danza o mitote que antecede el encuentro, lo que explicaría a su vez la guerra posterior como una causa justa<sup>58</sup>. Además, esta idea colocaba a los criollos como depositarios de una doble tradición, la española y la indígena, y justificaba su posición de dominio.

Existen varias interpretaciones posibles para la escena representada por Correa. Jaime Cuadriello cree que «el séquito de Moctezuma ha de leerse

<sup>55</sup> Balbuena, 2006: 121.

<sup>56</sup> Como sucede con el tema de la conquista, el encuentro de Cortés y Moctezuma también se representó en pinturas y tablas de concha nácar. Entre las primeras destaca el lienzo conservado en la *Jay I. Kislak Collection*, contemporáneo del biombo de Juan Correa.

<sup>57</sup> Ver: Anderson, 1993. Curiel, 2009.

<sup>58</sup> Katzew, 2011: 161.

como metáfora del virrey que entraba a su corte y, por su parte, la avanzada cortesiana, anunciada con trompeta y la figura del alferez que carga el estandarte, como remedo del paseo del pendón»<sup>59</sup>. Ilona Katzew, por su parte, cree que las dos figuras de españoles enanas que aparecen en primer plano podrían ser niños, relacionando la escena con el género festivo del virreinato<sup>60</sup>. Mientras que Michael Schreffler se centra en cómo el arte barroco novohispano expresó la lealtad a la corona para explicar el biombo a través de la filosofía de los dos cuerpos del rey. La escena se dividiría en dos partes casi simétricas que representarían el encuentro entre dos entidades políticas autónomas, mientras que el agua del lago de Texcoco haría alusión al océano Atlántico que separaba América de España<sup>61</sup>. En nuestra opinión, es posible aproximar estas hipótesis, Cortés y sus hombres simbolizarían la llegada del virrey a la ciudad, ambos delegados de la corona española, mientras que el cortejo de Moctezuma personificaría al pueblo de la Nueva España que salía a recibir festivamente a su nuevo gobernante.

La jerarquía simbólica y política que concedían los novohispanos a este encuentro se reveló en uno de los hechos políticos más trascendentes del siglo XVI, la llamada conjuración del marqués del Valle. Según recuerda el cronista Juan de Torquemada, en 1564 se celebró una mascarada en honor de Martín Cortés en la que se representó el recibimiento «que el emperador Moctezuma, con toda su corte, hizo a su padre el capitán don Fernando Cortés, vistiéndose Alonso de Ávila a la usanza de los indios y fingiendo la persona del rey indio, con un sartal de flores y muchas joyas de valor en él en las manos y echándosele al cuello el marqués, le abrazó, como antes había pasado entre indios y castellanos, y pusieron al Marqués y a la Marquesa consorte coronas de laurel en sus cabezas»<sup>62</sup>. Según esta interpretación criolla, la corona fue cedida por Moctezuma a Cortés, y solo a través de este a Carlos V. De esta manera, la relación entre estos dos personajes era recuperada con el objetivo de presentar a Martín Cortés y al resto de criollos como los legítimos herederos tanto del poder mexica como de la conquista y, por consiguiente, del propio reino. Según explica el investigador Antonio Rubial, este mismo argumento se encontraría en la descripción de la muerte de Moctezuma hecha por Francisco Cervantes de Salazar por encargo del ayuntamiento de la ciudad de México. El tlatoani, antes de fallecer, pronunciaría un largo discurso en el que designaría a Cortés como su sucesor. En opinión de Rubial

<sup>59</sup> Cuadriello, 1999, vol. I: 75.

<sup>60</sup> Katzew, 2011: 164

<sup>61</sup> Schreffler, 2007: 111-115.

<sup>62</sup> Torquemada, 1975, V, cap. XVIII: 390-391.

«con ello se ponían las bases para establecer la sucesión legal del imperio mexica en Cortés y sus sucesores, los criollos»<sup>63</sup>. Esta tesis apoyaba las reivindicaciones locales sobre el gobierno de la Nueva España, por lo que no debe sorprender que el encuentro entre los dos líderes ocupase un lugar destacado en la iconografía de los biombos.

A finales del siglo XVII, aún resultaba evidente la dependencia americana de la tradición cultural europea. La búsqueda de reconocimiento por parte de España fuerza a sus expresiones artísticas a adaptarse a la mirada occidental con objeto de facilitar su integración. De esta forma, se representa a la nobleza prehispánica mezclando adornos indígenas como las plumas con elementos europeos de tradición clásica. Moctezuma podía llegar a su entrevista con Cortés sentado sobre un trono que cargaban varios de sus nobles indígenas. Además, mostraba barba, vestía una coraza con hombreras de cabeza de León y grebas en las piernas, empuñaba un cetro y lucía una corona<sup>64</sup>.

Esta manera «romanizada» de representar a los mandatarios indígenas no fue exclusiva de los biombos, encontrándose en varias pinturas sobre Moctezuma<sup>65</sup>. Jaime Cuadriello, por ejemplo, describe las diferentes maneras de mostrar al tlatoani en dos de los retratos novohispanos conservados hasta la fecha. En el atribuido a Arellano, el gobernante exhibe, al mismo tiempo, el «romanismo» de la armadura imperial y el «exotismo» del traje mexicano tradicional: el faldellín de pluma multicolor, la macana de obsidiana, las sandalias, y la diadema real<sup>66</sup>. En opinión de Cuadriello, esta mezcla de atributos no es «producto de la ignorancia o la inocencia» sino que pretendería comunicar la nobleza del personaje, asimilarlo a sus equivalentes bíblicos y europeos, y resaltar su sacrificio al renunciar al trono «en pro de fines mayores, más elevados e inexorables», la creación de una nueva Jerusalén-Tenochtitlán<sup>67</sup>. En este relato del pasado, Moctezuma aparece como un instrumento del plan divino que, al someterse a los presagios que le anunciaban la llegada de los españoles y recibirlos amistosamente en la ciudad, favoreció la salvación de su pueblo y el inicio de una época dorada<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Rubial, 2010: 133.

<sup>64</sup> Carballo, 1975.

<sup>65</sup> En una batea michoacana del siglo XVIII conservada en museo nacional del virreinato de Tepotzotlán, se representa un cacique indígena, posiblemente Moctezuma, sentado sobre una silla de brazos, vestido de manera europea y con una corona real, que conserva pocos signos indígenas.

<sup>66</sup> Anónimo, *El monarca Moctezuma*, fines del siglo XVII, colección particular. Cuadriello, 2004.

<sup>67</sup> Cuadriello, 2004:102-103.

<sup>68</sup> Cuadriello, 2004.

Nuevamente, la conquista es presentada como una premisa necesaria para la salvación espiritual de América.

Junto a los signos tradicionales de poder heredados del pasado clásico, Correa también utilizó en el biombo otros modernos asociados al poder real. El investigador Alejandro Cañeque ha puesto de relieve que desde el siglo XVI, cronistas como Bernal Díaz del Castillo, López de Gómara, Herrera o Torquemada, divulgaron la idea de que Moctezuma saldría al encuentro bajo un lujoso palio, privilegio exclusivo de la realeza y de la custodia litúrgica. El hecho de que el propio Cortés no hiciera referencia a esta circunstancia refuerza la idea de que el objetivo de los autores sería asociar a Moctezuma con la imagen de poderosos gobernantes europeos<sup>69</sup>. Este programa iconográfico plasmado en los biombos fue expresado también en las piezas teatrales del periodo y en la pintura. El propio Cañeque señala el ejemplo de la serie de lienzos de la conquista de México del siglo XVII de la colección Jay I. Kislak (Library of Congress), a la que podemos añadir los enconchados sobre el mismo tema realizados por los hermanos González del Museo de América de Madrid, o el lienzo de la conquista de Juan Asencio conservado en el Palacio Nacional de México<sup>70</sup>.

FIGURA 3. RODAESTRADO DE DIEZ HOJAS, ENCUENTRO DE CORTÉS Y MOCTEZUMA, FINALES DEL SIGLO XVII, ATRIBUIDO A JUAN CORREA



Fuente: Colección del Banco Nacional de México, México DF.

<sup>69</sup> Cañeque, 2010.

<sup>70</sup> Ídem.

La revalorización del pasado indígena que simboliza la figura de Moctezuma forma parte de un incipiente proceso que expresaría por esas mismas fechas Carlos de Sigüenza y Góngora. En 1680, el intelectual novohispano idearía a pedido del cabildo de la ciudad de México un programa iconográfico para recibir al virrey marqués de la Laguna. En el arco levantado se presentaba a los emperadores mexicas como ejemplos de buen gobierno y justicia<sup>71</sup>. En palabras de David Brading, «las virtudes imperiales de estos gobernantes ofrecían modelos al hombre de Estado, tan inspiradores como los de la antigua Roma o Grecia, y así el pasado mexicano quedaba rodeado del aura de una época y una cultura clásicas»<sup>72</sup>. Como explicaremos, esta vinculación con la herencia indígena tendría una enorme influencia en la centuria siguiente.

Si los criollos deseaban que Nueva España fuese reconocida como un reino tan importante como cualquier otro dentro de la monarquía hispánica debían dotarse de un pasado prestigioso que elevase su condición. Al igual que Nápoles podía presumir de su origen romano, Nueva España presentaría a los mexicas como un «pasado clásico», dueños de un rico imperio americano. En palabras de Antonio Rubial, al mostrar a Moctezuma como emperador de México se conseguía recordar la «existencia de un reino anterior a la conquista y de un pacto por el cual Nueva España se insertaba en el Imperio español, pero conservando los privilegios que Moctezuma había conseguido al entregar el reino a Cortés»<sup>73</sup>. Por tanto, la figura del tlatoani era finalmente un recordatorio del pacto colonial que legitimaba las reivindicaciones de los descendientes de la conquista. Si pensamos en el contexto en que estos biombos se realizaron, en el paso del siglo XVII al XVIII, podemos imaginar que la incertidumbre que generaba el cambio de la dinastía de los Habsburgo por la de los Borbones generase preocupación ante la expectativa de un giro en las formas de gobernar tradicionales.

En la otra cara del biombo del Encuentro de Cortés y Moctezuma de Juan Correa, se muestra una composición con las cuatro partes del mundo. Este tema fue común entre los asuntos escogidos para decorar los biombos, conservándose al menos tres ejemplares y listándose otros muchos en los inventarios de bienes del virreinato<sup>74</sup>. Si se plantea la cuestión de cuáles fueron las

---

<sup>71</sup> Sigüenza y Góngora, 2005.

<sup>72</sup> Brading, 1991: 395.

<sup>73</sup> Rubial, 2002.

<sup>74</sup> Se conservan dos biombos sobre las Cuatro partes del Mundo atribuidos a Juan Correa, uno en la fundación Banamex y otro en el museo Soumaya, y uno anónimo en el museo de Navarra.

causas de este interés en cada caso particular, falta información para saber con seguridad las motivaciones de sus compradores. Sin embargo, es posible apuntar varios factores que contribuyeron a su proliferación. Durante la Edad Moderna el tema tuvo una doble interpretación, religiosa y política. En primer lugar, este programa iconográfico aparece con insistencia en el arte de la contrarreforma como medio para difundir la idea de la Iglesia católica como doctrina universal y los jesuitas lo adoptaron para representar la expansión del cristianismo por el planeta<sup>75</sup>. En el siglo XVIII continuaba vigente el interés en el virreinato, como demuestra el hecho de que el padre Luis Felipe Neri de Alfaro encargase al pintor local Antonio Martínez de Pocasangre representar este mismo asunto sobre las paredes del santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (Guanajuato), justo a ambos lados de la entrada principal<sup>76</sup>.

En segundo lugar, las alegorías geográficas se incluyen dentro de las imágenes cartográficas y de arte profano usadas en las fiestas. En la monarquía católica esta representación se relacionó con el mesianismo y el dominio universal de los Habsburgo<sup>77</sup>. En el caso de Nueva España, fue habitual en los programas iconográficos levantados para conmemorar acontecimientos dinásticos como «un nacimiento, jura o boda real, una victoria o un tratado de paz, la entrada de un virrey o un arzobispo»<sup>78</sup>.

Al mismo tiempo, para los criollos estas obras pudieron adquirir otro interés más, ya que satisfacían el deseo didáctico de ampliar el concepto clásico del orbe, presentando todas sus partes e integrando a América dentro de la cosmología tripartita. En este sentido, Michael Schreffler relaciona las alegorías geográficas con la centralidad atlántica de la cartografía imperial para

---

El comerciante Alonso de Quintanilla tenía un biombo con «las cuatro partes del mundo y en el otro lado las nueve musas» y un rodaestrado de nueve tablas «pintado en ellas las cuatro partes del mundo y sus carros». *Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por muerte de Alonso de Quintanilla y Heredia*, México, 1717. AGN, Civil, vol. 1586, exp. 2, fol. 35v; José Pérez Moscoso tenía en una hacienda en el marquesado del valle un biombo con las cuatro partes del mundo. *Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por muerte de don José Pérez Moscoso*, México, 1718, Oaxaca. AGN, Civil, vol. 1166, exp. 4, fol. 14r y 14v. Igualmente, Gustavo Curiel refiere que la rica criolla Teresa Francisca María de Guadalupe Retes, tuvo un ejemplar con este asunto en su casa de campo de San Agustín de las Cuevas. Curiel, 2000.

<sup>75</sup> López Velarde, 1999.

<sup>76</sup> El santuario tiene representado un programa iconográfico inspirado en las enseñanzas de Ignacio de Loyola. Santiago Silva, 1985.

<sup>77</sup> Elena Estrada de Gerlero demuestra el protagonismo que se dio en los programas artísticos financiados por los Habsburgo a las alegorías geográficas como símbolo de su poder universal, presente ya desde Carlos V. Estrada, 1994.

<sup>78</sup> Así sucedería en las juras a Fernando VI o Carlos IV. Alberro, 2005.

afirmar que expresarían una imagen subjetiva del mundo en la que las Indias se situarían a la izquierda, justo el lado que ocupa en el biombo<sup>79</sup>.

Si recapitulamos lo expuesto hasta aquí, es posible afirmar que no fue casualidad el hecho de que se escogiesen como temas para decorar un único biombo, de un lado el encuentro de Cortés y Moctezuma, y del otro las cuatro partes del mundo. La llegada pacífica de Cortés a Tenochtitlán simbolizaría la ampliación de los límites del mundo conocido. La hazaña de los españoles permitiría unir los cuatro continentes bajo un mismo monarca, facilitando así la llegada del catolicismo a todos los rincones del planeta. En la ideología imperial, el conocimiento geográfico, la guerra y la evangelización iban de la mano. No en vano, en la pintura de Correa, Cortés llega a Tenochtitlán acompañado del padre Olmedo. Al igual que sucedió con los biombos con la conquista y el plano de la ciudad de México, ambos asuntos escogidos se complementarían para exponer los méritos profanos y religiosos del reino.

Por último, ya en el siglo XVIII se pintó otro biombo de seis hojas con la representación de la danza de la pluma<sup>80</sup>. Este baile era una manera diferente de abordar el tema de la conquista ya que mostraba por medio de una ceremonia festiva el encuentro entre españoles e indígenas, simbolizados por Moctezuma subido en una carroza que salía al encuentro de Hernán Cortés.

### CONTINUIDADES Y CAMBIOS EN EL SIGLO XVIII

A pesar de que durante los primeros años del siglo XVIII se mantuvo el interés por representar la conquista, poco a poco irían desapareciendo los biombos con este asunto. La pregunta que se plantea a los investigadores es saber cuáles pudieron ser las causas de esta transformación en los intereses de los novohispanos. ¿Por qué se relega el tema que había sido considerado el hecho fundacional del grupo? ¿Fue solo una moda pasajera?

En primer lugar, en los biombos más recientes se pierde la correspondencia entre los temas de sus dos caras que había caracterizado el significado de los ejemplares de finales del siglo XVII. El biombo de Miramar, fechado en 1718, muestra la conquista en uno de sus lados, aunque, como vimos, cambia y amplía la composición, mientras que en el otro lado encontramos una escena achinada que mezcla elementos orientales con occidentales, muy común en la decoración del mobiliario y la cerámica novohispanas.

---

<sup>79</sup> Schreffler, 2007: 107-127.

<sup>80</sup> Este biombo de seis hojas pintado al óleo fue subastado y vendido por Segre en artes decorativas, junio 2016, lote 614.

Además, el biombo de la conquista de Banamex, que data de una fecha posterior a los tres ejemplares conservados con el mismo tema, presenta notables diferencias con respecto a los anteriores. Cabe destacar la aparición romanizada de Moctezuma y la inclusión de la captura de Cuauhtémoc, que se muestra con indudable respeto, luciendo su corona entre dos soldados españoles. Esta escena también se incorporó al biombo de la colección Rivero Lake, concediéndole una atención individualizada con figuras en primer plano, aunque con un trato muy similar (figura 4). En este ejemplar prima la dramatización de hechos singulares donde los nobles indígenas o el propio Cuauhtémoc son tratados con especial dignidad. Entre los asuntos tratados en este biombo incompleto se encuentra también la muerte de Moctezuma, los sacrificios humanos mostrados en el *Tzompantli*, o el castigo dado por los mexicas a un africano capturado. Cabe destacar que en el Museo de América de Madrid se encuentra una pintura con Moctezuma calmando a sus súbditos desde el balcón que casi con total seguridad debió formar parte de este biombo (nº inv. 00235). La elección de asuntos de claro protagonismo indígena sugiere una sensibilidad creciente con los derrotados antes del abandono del tema en las décadas siguientes.

En nuestra opinión, la progresiva consolidación de una identidad criolla que trataba de vincularse a su pasado prehispánico por medio de otros episodios históricos o religiosos, o la lejanía de la conquista, que hacía cada vez más difícil el sacar réditos políticos de su memoria, pudieron influir en que se produjese un cierto distanciamiento emocional por parte de los españoles americanos. A mediados del siglo XVIII la identificación de los criollos con los indígenas se expresó en la obra de Juan José de Eguiara y Eguren, que en su *Bibliotheca Mexicana* (1755) listaba los autores de la «nación mexicana» aludiendo indistintamente a escritores de ambos orígenes<sup>81</sup>. Algunos años después, el jesuita Francisco Javier Clavijero se proponía «servir del mejor modo posible» a su patria escribiendo en su exilio italiano una *Historia antigua de México* (1780). Así, a lo largo de diez libros describía la historia y costumbres de sus habitantes desde su primer poblamiento hasta la caída de Tenochtitlán. Aunque Clavijero, como religioso que era, continuó defendiendo que la Divina Providencia «tomó a los españoles por instrumentos de su justicia y de su misericordia para con aquellas naciones, castigando en unos la superstición y la crueldad, e iluminando a los demás con la luz del Evangelio», narró la guerra con una perspectiva diferente y no dejó de apuntar la «displicencia» que le producían algunos actos de los conquistadores<sup>82</sup>. En su obra encontramos una crítica a los escritores españoles que le precedieron,

<sup>81</sup> Brading, 1991: 424.

<sup>82</sup> Clavijero, 1987: 344.

FIGURA 4. LA CAPTURA DE CUAUHTÉMOC, DETALLE DEL BIOMBO CON ESCENAS DE LA CONQUISTA, INICIOS DEL SIGLO XVIII, NUEVA ESPAÑA



Fuente: Colección Rivero Lake.

reivindicando un teórico distanciamiento que le acercase a la verdad de los hechos: «Me aparto igualmente del panegírico de Solís que de la invectiva del ilustrísimo señor Las Casas, porque no quiero adular a mis nacionales ni tampoco calumniarlos»<sup>83</sup>.

Además, con la historia de Francisco Javier Clavijero culmina un proceso iniciado por Sigüenza y Góngora que destierra la visión de un pasado pagano dominado por la influencia del diablo, permitiendo así la identificación con estas culturas<sup>84</sup>. De esta forma, Clavijero no tiene problemas en defender «la semejanza que en materia de religión hay entre los delirios de los americanos y los de las otras naciones del Antiguo Continente»<sup>85</sup>.

Inmersos en un debate con los ilustrados europeos sobre la naturaleza americana, el interés principal de los criollos ya no estaba en reivindicar a los conquistadores o la grandeza del imperio, sino a las civilizaciones que ayudaron a destruir. Sus logros culturales serían utilizados como pruebas de la capacidad intelectual de los nacidos en el continente, convirtiendo a estos grupos indígenas en una antigüedad mítica y original que antepone a sus raíces europeas. En España, por el contrario, la conquista continuaba significando un pasado imperial glorioso que todavía era importante evocar a finales del siglo XVIII. Quizá por eso, sería ahora en España donde se crearía una iconografía nueva de la conquista, diferente a la de biombos y enconchados mexicanos, a partir precisamente de una reedición de la obra de Antonio de Solís que Clavijero acusase de ser «más un panegírico que una historia»<sup>86</sup>. Las ilustraciones que hizo José Antonio Jimeno para la edición española de 1783 publicada por el impresor Antonio de Sancha tuvieron repercusión en Europa y América. Las estampas de Jimeno serían reproducidas poco después en México en una serie de 24 pinturas anónimas realizadas sobre láminas de cobre, actualmente en el museo de América, e incluso en un biombo de tres hojas, con seis óleos sobre lienzo, que fue vendido por Abalarte subastas internacionales y que pudo pertenecer a la escuela española<sup>87</sup>.

Al mismo tiempo, otro «mito de fundación» iría ganando cada vez más peso entre los criollos hasta convertirse en el punto de unión de todos sus habitantes, el culto a la virgen de Guadalupe. Según David Brading, el éxito de esta imagen se produjo porque «dio a su Iglesia y a su patria un fundamento autónomo y

---

<sup>83</sup> Clavijero, 1987: XXII.

<sup>84</sup> Brading, 1991: 486-498.

<sup>85</sup> Clavijero, 1987: 571.

<sup>86</sup> Clavijero, 1987: XXXI.

<sup>87</sup> Museo de América, Inventario 209-230 y Abalarte subastas internacionales, Subasta: N° 3, 7 y 8 de mayo de 2014, lote 1107.

sacro» y conseguiría acabar con el mito de la conquista espiritual<sup>88</sup>. El relato bélico de las dos primeras centurias, por su parte, no gozaba de ese carácter integrador de indios y criollos, ni presentaba argumentos sólidos para los nuevos debates políticos del siglo XVIII. No obstante, a pesar del auge del culto guadalupano, los biombos continuaron inmunes a los asuntos religiosos y no lo encontramos pintado sobre sus bastidores. Curiosamente, durante el siglo XVI-II sí se realizarían varios ejemplares con asuntos que aludían a la lealtad de los novohispanos a las autoridades reales destinadas en el virreinato. En América, como en Europa, fue común dejar testimonio en libros o pinturas de las fiestas organizadas por las ciudades para conmemorar algún acontecimiento asociado a la vida política o religiosa del reino. Las celebraciones por la llegada de un nuevo gobernante al virreinato también quedaron recogidas en al menos dos biombos de la primera mitad del siglo XVIII conservados hasta la fecha. El primero, titulado *Alegoría de la Nueva España*, muestra los festejos organizados en Chapultepec para dar la bienvenida al virrey Francisco Fernández de la Cueva, X Duque de Alburquerque<sup>89</sup>. El segundo, denominado *La alegoría del buen gobierno*, traslada al contexto novohispano la entrada en Madrid del rey de España, probablemente Fernando VI, bajo una serie de emblemas que aluden a las virtudes que debe exhibir un gobernante<sup>90</sup>. Al transferir la entrada de un rey a la ciudad de México, reconocible por los volcanes del paisaje y los rebozos de las mujeres del público, el pintor reforzaba la imagen del virrey como *alter ego* del monarca en América y la renovación del pacto de vasallaje con sus habitantes. Como sostiene Cañeque, el problema de la lejanía americana del poder personalizado por el monarca se resolvió con el envío de un representante que asumiese todos los atributos reales, llegando, incluso, a confundirse con él, como sucede en la composición del biombo<sup>91</sup>. Dada esta asociación, se consideraba al virrey un ser superior y virtuoso que debía gobernar justamente, lo que explicaría el sentido de los emblemas superiores como un recordatorio de los principios que debían orientar su misión<sup>92</sup>. La preferencia por temas festivos vinculados a la lealtad política del reino durante el siglo XVIII pudo deberse precisamente a que ofrecían una imagen de la sociedad novohispana que celebraba unida y en armonía su constitución como cuerpo político dentro de la monarquía en un momento en que el imperio se trataba de transformar.

---

<sup>88</sup> Brading, 1991: 394.

<sup>89</sup> Este biombo es propiedad de la Fundación Banamex.

<sup>90</sup> Granados demuestra que se trata de Fernando VI. Granados, 2000; 2002. Este biombo se conserva en la colección de la señora Dolores Bernal de Iturbide

<sup>91</sup> Cañeque, 2012.

<sup>92</sup> En los arcos triunfales que se levantaban para celebrar la entrada de un virrey era frecuente encontrar imágenes que lo vinculaban con las virtudes clásicas y bíblicas. Curcio-Nagy, 2004.

FIGURA 5. *GARDEN PARTY ON THE TERRACE OF A COUNTRY HOME*, NUEVA ESPAÑA, 1725



Fuente: Denver Art Museum.

Finalmente, durante el siglo XVIII los temas de los biombos continuaron siendo muy variados, abundando los asuntos literarios y mitológicos junto a aquellos que podemos denominar como «auto-representación criolla». Ya no era el momento de insistir en los méritos de la conquista sino en la calidad de sus linajes actuales. Los intereses intelectuales de los criollos debían ser la prueba de una educación cuidadosa que les apartase de un eventual origen familiar humilde, mientras que las escenas cotidianas expresarían la singularidad del reino y el éxito económico y social de sus élites. Este último tipo varió desde ambientes cotidianos y distendidos en los que se integraban los diferentes grupos étnicos del virreinato de una manera armoniosa hasta composiciones más próximas e íntimas<sup>93</sup>. Ahora los criollos aparecían en primer plano disfrutando de lujosas fiestas campestres, saraos o jornadas de caza, en los que se aprecia claramente su dependencia de las modas europeas (figura 5). Este género no fue exclusivo de Nueva España, siendo frecuente su uso en Europa en abanicos,

<sup>93</sup> Se conservan ejemplos en el Museo de historia del castillo de Chapultepec, en el museo de arte de Denver, en el Museo Franz Mayer, y en la fundación Banamex.

El gusto por este tipo de biombos no fue exclusivo de la capital, existiendo en otras ciudades del virreinato. En Oaxaca encontramos un biombo con “Madamas e Galanes”. *Declaración de bienes de Matheo de Agüero*, Antequera, Valle de Oaxaca, 28 de febrero de 1752, Archivo General de Notarías de Oaxaca (AGNO), vol. 97, fol. 29, notario Joachin de Amador.

pitilleras, muebles o paredes. Lo interesante aquí es percibir cómo se trasladó este tipo de composiciones a la superficie de los biombos y se adaptó a la realidad americana a través de la inclusión de prendas típicas de la tierra, como el huipil o el rebozo, y de algunos elementos del paisaje como árboles huejotes. En los llamados cuadros de castas pintados en el virreinato a lo largo del siglo XVIII también encontramos elementos parecidos, pero el objetivo que perseguían era diferente. Las pinturas de castas se enviaban a Europa para saciar la curiosidad europea por la sociedad y las costumbres americanas, mientras que los biombos con saraos trataban de reflejar la imagen idílica de un grupo de poder que ansiaba reconocerse y ser reconocido por sus homólogos, lo que explica su interés por celebrar su riqueza, su lealtad y su erudición.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Los biombos mexicanos pueden considerarse como una expresión de la mentalidad criolla y, por tanto, sirven para interrogarse acerca de cuáles fueron las características que los identificaron como grupo. Como vimos, a lo largo del siglo XVII «el pacto colonial» que establecía los derechos de los conquistadores a ser recompensados por la corona española había sido deteriorado por el ascenso de un conjunto de hacendados y comerciantes enriquecidos<sup>94</sup>. Sin embargo, en este momento los nuevos colonos no supieron o no pretendieron crear un discurso político y social propio, asumiendo el de los descendientes de la conquista que, por otra parte, cada vez tenían una presencia menor entre la élite del virreinato<sup>95</sup>. La elaboración de una visión propia del pasado por parte de las élites novohispanas, evidente en el arte, fue utilizada para crear mitos que apoyasen sus reivindicaciones. Para las familias criollas de finales del XVII el valor de la conquista como gesta fundacional e hito histórico aún mantenía su prestigio y su utilidad como argumento en el debate político.

Ya en la centuria siguiente, los biombos reflejarían las nuevas circunstancias internas y externas que viviría el virreinato. Los méritos militares que tanto habían pesado en las reclamaciones a la corona y que enfrentaban imaginariamente a criollos e indígenas, se abandonan progresivamente por visiones armónicas de una sociedad nueva y bendecida por Dios. La continuidad era ahora preferida a la ruptura con el pasado, por lo que los criollos, sin dejar de manifestar públicamente su lealtad a la corona y su fe católica, se presentarían como herederos de Cortés, pero también de Moctezuma. Al mis-

---

<sup>94</sup> Muro, 1982: 60-61.

<sup>95</sup> Chocano, 2000: 257-259.

mo tiempo, los deseos aglutinadores de la élite novohispana llevarían a un alejamiento de la conquista violenta para aproximarse a nuevos símbolos más pacíficos y amplios como la virgen de Guadalupe o las fiestas cívicas. Los biombos mexicanos reflejarían así la evolución en la manera de entender el origen y formación de la Nueva España.

La conquista y las alegorías geográficas, imágenes más propias de proyectos políticos superados, ceden su protagonismo en las composiciones de los biombos a aquellas que cantaban las virtudes de la tierra y la nobleza de sus grupos de poder. Los temas predominantes en el siglo XVIII muestran directa o indirectamente a los criollos en todo su esplendor. Al mismo tiempo, las escenas costumbristas y festivas ofrecían una imagen unida y alegre de la sociedad colonial que servía a los intereses de una minoría acomodada. De esta forma, es posible acabar afirmando que se mantuvieron aquellas composiciones que trasladaban la visión criolla del mundo y la de ellos mismos como aristocracia refinada porque expresaban su identidad como grupo privilegiado al tiempo que conservaban toda su utilidad como proyecto político.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, María Paz, “¿Regalos virreinales? a propósito de un mueble napolitano de 1609”, *Archivo Español de Arte*, 79/316 (Madrid, 2006): 403-425. <https://doi.org/10.3989/aearte.2006.v79.i316.73>
- Alberro, Solange, *El águila y la cruz, orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI y XVII*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Alberro, Solange, “Las cuatro partes del mundo en las fiestas virreinales peruanas y novohispanas”, Scarlett O’Phelan y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima, IFEA / Instituto Riva Agüero, 2005: 147-161.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Antal, Frederick, *La pintura florentina y su ambiente social*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Baena, Alberto, “Chinese and Japanese influence on colonial Mexican furniture: The *achinado* folding screens”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, 20 (Lisboa, 2010): 95-123.
- Baena, Alberto, “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)”, *Anuario de Estudios Americanos*, 69/1 (Sevilla, 2012): 31-62. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2012.1.01>

- Baena, Alberto, “Intercambios culturales y globalización a través del galeón de Manila: comercio y producción de biombos (s. XVII y XVIII)”, Salvador Bernabeu (ed.), *La nao de China: navegación, comercio e intercambios culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013: 213-245.
- Baena, Alberto, “La ruta portuguesa de los biombos (s. XVI-XVIII)”, *Portuguese Studies Review*, 22/2, (Toronto, 2014): 61-100.
- Baena, Alberto, “Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII/350 (Madrid, 2015): 173-188. <https://doi.org/10.3989/aearte.2015.11>
- Balbuena, Bernardo de, *La grandeza Mexicana*, México DF, Porrúa, 2006.
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Comunicación visual, 1978.
- Bonialian, Mariano, *China en la América colonial. Bienes, mercados, comercio y cultura del consumo. Desde México hasta Buenos Aires*, México, Biblos / Instituto Mora, 2014.
- Boyer, R. E., “La ciudad de México en 1628. La visión de Juan Gómez de Trasmonate”, *Historia Mexicana*, 39/3 (México DF, 1980): 448-449.
- Brading, David A., *Orbe Indiano, De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Burkhart, Louise M., *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona, 1989.
- Cañeque, Alejandro, “Imaging the Spanish Empire: The Visual Construction of Imperial Authority in Habsburg New Spain”, *Colonial Latin American Review*, 19/1 (Filadelfia, 2010): 29-68. <https://doi.org/10.1080/10609161003643685>
- Cañeque, Alejandro, “El poder transfigurado: el virrey como «la viva imagen del rey» en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, Oscar Mazín (ed.), *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, México DF, El Colegio de México y Centro de Estudios Históricos, 2012: 301-335.
- Carballo, Manuel, *El biombo de los cuatro continentes*, México, Ed. Jus, 1975.
- Castelló, Teresa y Martínez, María Josefa, *Biombos mexicanos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chocano, Magdalena, *La fortaleza docta, élite letrada y dominación social en México colonial (s. XVI-XVII)*, Barcelona, Bellaterra, 2000.
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, México DF, Porrúa, 1987.
- Connolly, Priscilla, “¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte”, *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, 66 (México DF, 2008): 116-134.

- Cuadriello, Jaime, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte / Banamex, 1999: vol. 1, 95-96.
- Cuadriello, Jaime, “Moctezuma a través de los siglos”, Víctor Mínguez y Manuel Chust (eds.), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004: 95-122
- Curcio-Nagy, Linda A., *The Great Festivals of Colonial Mexico City: Performing Power and Identity*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004.
- Curiel, Gustavo, “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, Gustavo Curiel, Benito Navarrete e Iván Leroy (eds.), *Viento detenido, mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Ed. Museo de Soumaya, 1999: 9-32.
- Curiel, Gustavo, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América*, 8 (Madrid, 2000): 65-101.
- Curiel, Gustavo. “Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México”, *Imágenes* (México DF, 2007). [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/imago/ima\\_curiel01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel01.html) Consultado: 03/11/2016.
- Curiel, Gustavo. “Biombo: entrevista de Cortés y Moctezuma y las cuatro partes del mundo”, *Imágenes* (México DF, 2009). [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/imago/ima\\_curiel06.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel06.html) Consultado: 03/11/2016.
- Dorantes de Carranza, Baltasar, *Sumaria relación de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa S. A., 1987.
- Dujovne, Marta, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Estrada, Elena Isabel, “Pavana en un biombo de la Indias”, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, vol. IV, segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994: 491-522.
- García Sáiz, María Concepción, “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”, *Los pinceles de la historia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999a: 109-141.
- García Sáiz, María Concepción. “Nuevos materiales para nuevas expresiones” y “La conquista de México”, *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700, Cat. Exp.*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999b: 135-139 y 384-389.

- Granados, Rosario Inés, “Guía doméstica de moralidad: un biombo novohispano del siglo XVIII”, Víctor Mínguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2000, vol. 2: 647-669.
- Granados, Rosario Inés. “Hacia la puerta norte del salón de estrado”, Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la pintura simbólica*, Michoacán, CONACYT, 2002: 215-221.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal (1640), *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excelentísimo marques de Villena*, México, UNAM, 1947.
- Hanke, Lewis y Rodríguez, Celso. *Los Virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, México, Ed. Atlas, 1977.
- Haskell, Francis, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1978.
- Hauser, Arnold, *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1982.
- Jurado, M. Carolina, “«Descendientes de los primeros». Las probanzas de méritos y servicios y la genealogía cacical. Audiencia de Charcas, 1574-1719”, *Revista de Indias* 74/261 (Madrid, 2014): 387-422. <https://doi.org/10.3989/revindias.2014.013>
- Kagan, Richard, *Urban images of the Hispanic World 1493-1793*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Katzew, Ilona, “«Remedo de la ya muerta América»: The Construction of Festive Rites in Colonial Mexico”, Ilona Katzew (ed.), *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, New Haven, Yale University Press / Los Angeles County Museum of Art, 2011: 151-176.
- López Velarde, Mónica. “Las cuatro partes del mundo. Alegorías continentales: contenidos memoriosos”, Gustavo Curiel, Benito Navarrete e Iván Leroy (eds.), *Viento detenido, mitologías e historias en el arte del biombo*, México DF, Ed. Museo de Soumaya, 1999: 177-192.
- Magaloni, Diana, “Pintando la nueva era: el frontispicio de la «Historia de la conquista de Mexico» en el libro XII del Códice Florentino”, Danna Levin y Federico Navarrete (eds.), *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, México, Colección humanidades / serie estudios, 2007: 263-290.
- Martínez del Río, María Josefa, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, Rafael Tovar, Gerardo Estrada y Roberto Hernández (eds.), *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Arte / Ed. del Equilibrista, 1994a: 133-150
- Martínez del Río, María Josefa, “Dos biombos con tema profano”, Elisa Vargas y José Guadalupe (eds.), *Juan Correa, su vida y su obra*, México, UNAM, 1994b, vol. 4: 453-490.

- Mundy, Barbara E., "Moteuczoma reborn: biombo paintings and collective memory in colonial Mexico City", *Winterthur Portfolio* 45/2-3 (Chicago, 2011): 161-176. <https://doi.org/10.1086/661559>
- Muro, Fernando. "La reforma del pacto colonial en indias. Notas sobre instituciones de gobierno y sociedad en el siglo XVII", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas. Anuario de Historia de América Latina*, 19 (Hamburgo, 1982): 47-68. <https://doi.org/10.7788/jbla-1982-0105>
- Norton, Marcy. "Tasting Empire: Chocolate and the European Internalization of Mesoamerican aesthetics", *The American Historical Review*, 111/3 (Chicago, 2006): 660-691. <https://doi.org/10.1086/ahr.111.3.660>
- Ocaña, Sonia I., "Marcos «enconchados»: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 92 (México DF, 2008): 107-153. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2008.92.2262>
- Pietschmann, Horst, *El estado y su evolución al principio de la colonización española de América*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Pinna, Silvia. "El biombo de las tres culturas. De Nueva España al Segundo Imperio", *Quiroga*, 12 (Sevilla, 2017): 96-110.
- Rubial, Antonio. "Nueva España: imágenes de una identidad unificada", Enrique Florescano, *Espejo mexicano*, México DF, Fundación Miguel Alemán / FCE / Conaculta, 2002: 72-115.
- Rubial, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Sabau, María Luisa, *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, UCOL, 1994.
- Sahlins, Marshall. "Cosmologies of Capitalism: The Trans-Pacific Sector of «the World-System»", *Proceedings of The British Academy*, 74 (Londres, 1988): 1-51.
- Sanabrais, Sofía, "The Biombo or folding screen in colonial México", Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *Asia & Spanish America, trans-pacific artistic and cultural exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2006: 69-106.
- Sanabrais, Sofía, "From Byobu to Biombo: The Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico", *Art History*, XXXVIII/4 (Bristol, 2015): 779-791. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12181>
- Santiago Silva, José de, *Atotonilco, visión mística y Libertaria*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985.
- Schreffler, Michael, *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, Filadelfia, Penn State UP, University Park, 2007.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México DF, Azabache. 1992.

- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 [1680].
- Thomas, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana*, México, UNAM, 1975.
- Umberger, Emily, “The Monarchía Indiana in Seventeenth-Century New Spain”, Diana Fane (ed.), *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, Nueva York, Brooklyn Museum / Harry N. Abrams, 1996: 46-58.
- Vargas, Elisa, “La pintura de enconchados”, *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Grupo Azabache, 1994, vol. 1: 119-156.
- Volkow, Verónica, “Presentación de un óleo inédito sobre la Conquista de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 96 (México D. F., 2010): 117-123. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2010.96.2302>
- Vovelle, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2018.

Fecha de envío de las modificaciones: 17 de mayo de 2019.

Fecha de aceptación: 1 de julio de 2019.

## Mexican folding screens and Creole identity

---

*The Mexican folding screen emerged in the seventeenth century as an expression of the tastes and concerns of the middle and upper groups in viceregal society. This article seeks to reveal some of the secrets hidden in their paintings and reflect on the meanings with which their owners may have endowed them. A set of screens have been chosen with themes that relate to the formation of a Creole identity in Mexico. The research aims to understand why Conquista screens went from being a popular theme in the late seventeenth century to disappearing altogether in the mid eighteenth century. In other words, why did certain topics continue and evolve, while others vanished.*

KEY WORDS: *folding screen; Creole identity; Conquista; Mexico.*

---