

EL BIOMBO DE LAS TRES CULTURAS. DE NUEVA ESPAÑA AL SEGUNDO IMPERIO THE THREE CULTURES SCREEN. FROM NEW SPAIN TO THE SECOND EMPIRE

Resumen

En el México virreinal los biombos se configuraron como objetos de lujo y lugar de experimentación para la pintura secular y, entre el siglo xvii e xviii, se produjeron una serie de biombos dedicados a la representación de la Conquista de Tenochtitlan. El artículo explora la historia de un biombo de la Conquista de comienzos del siglo xviii que terminó como propiedad de Maximiliano de Habsburgo, emperador de México desde 1863 hasta 1867, y ahora se encuentra en la colección del Museo Histórico del Castillo de Miramar, Trieste, Italia.

Palabras clave

Biombo, Colección de museo, Maximiliano de Habsburgo, Virreinato.

Silvia Pinna

Museo Histórico
del Castillo de Miramar, Trieste, Italia

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Udine, Italia (2013). Sus investigaciones se han centrado sobre el arte de América Latina y sus intercambios con Europa desde el siglo xvii hasta el siglo xx. La colaboración con el Museo Histórico del Castillo de Miramare le dio la ocasión para dedicar parte de su investigación al estudio de la escena artística del Segundo Imperio mexicano y a la producción de biombos del México virreinal. En 2014 ha comisariado la exposición "Miramare e il Messico. Nuovi mondi per Massimiliano".

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/VIII/2017
Fecha de revisión: 19/IX/2017
Fecha de aceptación: 3/XI/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

In the colonial Mexico, the folding screens were considered luxury objects and a place of experimentation for secular painting: between the xvii and xviii century began the production of a series of screens dedicated to the representation of the Conquest of Tenochtitlan. The article explores the history of a folding screen of the Conquest of the early eighteenth century that become property of Maximilian of Habsburg, emperor of Mexico from 1863 to 1867, and is now located in the collection of Historical Museum of Miramare Castle, Trieste, Italy.

Key words

Folding screen, Maximilian of Hapsburg, Mexico, Museum collection, Viceroyalty.

EL BIOMBO DE LAS TRES CULTURAS. DE NUEVA ESPAÑA AL SEGUNDO IMPERIO

1. INTRODUCCIÓN

La historia de Maximiliano de Habsburgo es bien conocida, y aunque represente un corto episodio dentro de los acontecimientos del siglo XIX, tuvo un notable valor simbólico, si consideramos que se entrelazó con los grandes eventos de su época. El archiduque de Austria, hermano menor del emperador Francisco José, fue el eje de complejos acontecimientos internacionales que lo colocaron al final, por los planes de política internacional de Napoleón III, en el trono de Moctezuma. Fue así que en 1864 empezó su aventura como emperador de México donde tuvo que regir un país en guerra por un conflicto interno entre republicanos y conservadores.

Después de la derrota militar y un corto juicio, Maximiliano fue fusilado cerca de Querétaro, el 19 de junio de 1867, y sus restos, después de padecer peripecias surrealistas, volvieron a Europa a bordo de la fragata Novara y, antes y con él, llegaron muchísimos objetos, enseres personales, obras de arte, muebles y libros.



Fig. 1. Leon Noel. Maximiliano de Habsburgo. Litografía. En Gutiérrez de Estrada, José María. Méjico y el archiduque Maximiliano. Paris: Librería Española de Garnier Hermanos, 1862. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, ph. Giorgio Nicotera).

Entre los testimonios de la aventura mexicana de Maximiliano que se quedaron en el Castillo de Miramar¹, residencia de Maximiliano en Trieste (Italia), encontramos el singular artefacto que es objeto de nuestra investigación: un biombo mexicano de comienzos del siglo XVIII. El biombo de Miramar está constituido por diez hojas, cada una con una altura de 209 cms y anchura de 52,5 cms, con bastidores de madera. Los dos lados del biombo están pintados al óleo sobre tela: sobre una cara ha sido representada la conquista de México por Hernán Cortés; mientras en el otro despliega escenas orientalizantes.

2. LOS BIOMBOS VIRREINALES

El biombo de Maximiliano forma parte de la historia de influjos y mezclas culturales del México virreinal. Durante el siglo XVI la expansión colonial de los reinos ibéricos y la apertura de nuevos derroteros hacia Asia puso en marcha un flujo inédito de mercancías orientales hacia Occidente. México constituía un punto de tránsito privilegiado a lo largo del recorrido de las mercancías que de Oriente llegaban a Europa, transitando por Filipinas, y los biombos, adaptados a nuevas exigencias², encontraron amplia difusión en el ajuar doméstico novohispano.

Es bien conocido como los primeros biombos fabricados en México mantuvieron características estilísticas y formas provenientes de la fuente oriental original, mientras solamente en lo sucesivo se utilizaron modos y formas autóctonas³.

Estos biombos toman para nosotros una importancia particular porque, en un contexto en el que dominaba la pintura religiosa, pusieron las condiciones para uno de los pocos ámbitos de ejercicio de la pintura profana⁴, constituyendo por lo tanto una documentación privilegiada de la vida cotidiana en el Virreinato de la Nueva España⁵.

Entrando en las casas de la élite criolla, los biombos evolucionaron hacia dos tipologías principales, el *rodastrado* -como sería en nuestro caso- y el *biombo de cama*, para los cuartos de dormir.

El *rodastrado* se utilizaba en las llamadas *salas para visitas de cumplimiento*, normalmente ubicadas en el primer piso y dedicada a las visitas más importantes. Las características principales del *rodastrado* son la altura, no muy elevada, el número considerable de hojas -usualmente diez o doce-, la riqueza de los materiales y el uso de escenas históricas o, de todos modos, aptas a un ambiente oficial⁶.

2.1. La representación de la Conquista y la ciudad de México

Los biombos que representan temas históricos se difundieron particularmente entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII; fue sobre todo el virrey José Sarmiento y Valladares (1696-1701) quien promovió este género⁷.

Si consideramos una tipología específica de tema histórico, la Conquista de México, se hace pronto evidente como el tema ha sido empleado casi exclusivamente en biombos y tablas de la Conquista⁸, de los cuales conocemos un escaso número de ejemplares, pero suficiente como para que se consideren un género por sí solo.

Las tablas de la Conquista son series realizadas con la técnica de la pintura en tabla con incrustaciones de nácar, el llamado *enconchado*⁹. En cada tabla se representan uno o más episodios de las hazañas de Cortés acompañados por una explicación al pie. Las series completas están integradas por seis, doce o veinticuatro tablas: cada una contiene uno o más episodios de las hazañas, por un total de cerca de cincuenta episodios por cada serie de tablas, de los cuales solamente los más emblemáticos recurren en todas las series¹⁰.

Tanto las tablas de la Conquista como los biombos utilizan elementos de origen oriental, la tipología del soporte, cuando se trate de biombos y la técnica de imitación de las lacas, en el caso de los enconchados.

Se conocen solamente seis biombos de la Conquista pintados al óleo¹¹, a los cuales hay que añadir el de Maximiliano. Los dos ejemplares más conocidos, por estar expuestos en museos públicos, son el del Museo Franz Mayer¹² y el del Museo del Palacio Nacional¹³, ambos en la Ciudad de México. Los otros biombos son: el de la colección del duque de Almodóvar del Valle¹⁴, el de la colección de Vera da Costa Autrey¹⁵, el del Banco Nacional de México¹⁶ y finalmente el de la colección de Francisco González de la Fuente¹⁷. La estructura de estos biombos es muy parecida: todos están constituidos por diez hojas; cada panel mide poco más de 200 cms de alto y entre 50 y 60 cms de ancho. Todos presentan en el recto la narración de la Conquista en nueve o doce episodios descritos por una explicación al pie, a la derecha; y en el verso una representación, con indicaciones topográficas, de la ciudad moderna: *La muy noble y leal Ciudad de México*. El número de escenas es conside-

rablemente más reducido con referencia a las tablas, dado que se representan solamente los episodios ocurridos en Tenochtitlan.

El prototipo de estas vistas de ciudades hay que buscarlo en la *Vista de México*, obra realizada de Juan Gómez de Trasmonte¹⁸ en 1628, que tuvo su mayor difusión en la segunda mitad del siglo XVII¹⁹. Asimismo, esta tipología visual no está exenta también de sugerencias orientales, en particular, como sugiere Sofía Sanabrais, de los biombos japoneses de estilo *rakuchurakugaizo*, que representaban monumentos y lugares simbólicos de Kioto²⁰; o también, como sugiere Alberto Baena Zapatero, de los biombos *edo-zu* que representaban vistas de la ciudad de Tokio tomada a vista de pájaro. Pero también los biombos chinos presentaban elementos parecidos, como se da el caso del biombo que se encuentra en el Museo de Oriente de Lisboa, con vistas de las ciudades de Cantón y Macao²¹. En el caso de los biombos de la Conquista tampoco fueron desconocidos los biombos cartográficos *nambán*²², que sobre un lado presentaban un planisferio y sobre el otro podían presentar un mapa de Japón, vistas de ciudades o escenas históricas europeas²³.



Fig. 2. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivio fotografico del Museo Storico del Castello di Miramare, fot. Giorgio Nicotera).



Fig. 3. Juan Gomez de Trasmonte. *Forma y levantado de la ciudad de Mexico*. Litografía. 1628. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans. Paris. ([gallica.bnf.fr-BnF](http://gallica.bnf.fr/BnF)).

Es difícil afirmar cuáles, entre estos prototipos, fueron efectivamente conocidos por los artesanos del Virreinato. Lo que es cierto es que se importaron varias tipologías²⁴ y que, en general, pertenecían a un gusto por la artesanía oriental que había empezado a formar parte de lo común y cotidiano.

Tampoco podemos excluir que los ejemplos cartográficos orientales se mezclaran también con las tradiciones autóctonas de documentación pictográfica que siguieron sobreviviendo también después de comienzos de la época colonial²⁵.

Más allá del repertorio de imágenes usualmente compartidas, los biombos de la Conquista presuponen también un buen conocimiento de los acontecimientos ocurridos entre 1519 y 1521, relatos de los acontecimientos bélicos suficientemente codificados como para poderse traducir en una secuencia de episodios. Durante el siglo XVI se prefirió enfatizar la conquista espiritual y la evangelización; la misma *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo se publicó solamente en 1632, casi medio siglo después de su muerte. Pero algo había cambiado cuando en 1684 se publicó en

Madrid la *Historia de la conquista de México*, de Antonio Solís, quien, gracias a sus indudables dotes de escritor, supo ofrecer a la hazaña una estructura y una claridad que fueron funcionales al objetivo de callar las críticas hacia España y crear una épica de la Conquista, con exaltación de valor y patriotismo²⁶.

3. EL BIOMBO DE MIRAMAR

En el panorama hasta ahora brevemente presentado, el biombo de Miramar se caracteriza por varias particularidades que se hacen evidentes en el cotejo con los demás biombos de la Conquista. Una diferencia sustancial, que marca también el valor documental de la obra, consiste en el hecho de que se trate del único caso en que encontramos fecha y firma del artífice. El que firma, Pedro de Villegas, es el autor de la pintura que representa la escena histórica. El apellido Villegas era bastante común; por lo tanto, no es tarea fácil la de identificar el artista. Se sabe que un José de Villegas actuaba en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII, mientras otros Villegas estaban activos en el siglo XVIII tanto en Tlaxcala como en Puebla²⁷. La fecha que encontramos en la leyenda, 1718, corresponde con el periodo de actividad del pintor Pedro de Villegas y Peralta²⁸, del cual el historiador Manuel Toussaint dice estar citado como “maestro examinado” en un documento de 1723²⁹.

De este autor se conoce una obra que se encuentra en el Museo Soumaya en Ciudad de México: un paisaje, fechado 1706 y titulado *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque y Marqués del Cuéllar y su mujer al Canal de la Viga y pueblo de Ixtacalco*³⁰. Aunque se trate de una escena animada por personajes, el paisaje tiene un papel importante y nos ofrece, en la línea del horizonte, el panorama familiar de las cumbres de los volcanes que rodean la Ciudad de México: un sujeto mundano y paisajístico cuyas peculiaridades estilísticas están en plena sintonía con lo que se pintó en el biombo.



Fig. 4. Pedro de Villegas. *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque y Marqués del Cuéllar y su mujer al Canal de la Viga y pueblo de Ixtacalco*. Óleo sobre tela. 1706. Museo Soumaya. México. (Wikimedia Commons).

La narración del biombo está encerrada en un marco dorado de diez centímetros de ancho, con decoraciones florales en relieve³¹, que rodea por tres lados la representación como si fuese el marco de un cuadro y deja libre solo la base de los paneles, acabada con recuadros sobre tabla caracterizados por una decoración que simula un mármol marrón oscuro.

El relato de la Conquista, compartido en treinta y tres episodios, indicados por números progresivos y acompañados por leyendas colocadas en el medallón ovalado puesto en la parte inferior, a la izquierda, se desarrolla formando una espiral que empieza con la escena de la llegada de los conquistadores, arriba a la izquierda, y tiene su fin en la toma del Templo Mayor de la capital azteca, en el centro. De manera diferente a lo que podemos ver en otros biombos, éste presenta leyendas, pero no los nombres de los personajes principales. No obstante, los actores de las hazañas se identifican fácilmente, a pesar de que no haya una diferencia sustancial en las facciones entre conquistadores y aztecas: solamente varía el color de la piel. Los dos jefes

se encuentran cara a cara en la escena compartida entre el octavo y el noveno panel: a la izquierda queda Moctezuma, transportado en su silla por los caudillos indígenas, y frente a él está el capitán español a caballo, de manera que se encuentra a la misma altura del soberano. No

faltan otros episodios tópicos de la narración de la Conquista, como por ejemplo el salto de Alvarado³² o la batalla de Cholula, y las referencias a los cultos paganos y a la práctica de los sacrificios humanos.

Tenochtitlan se defiende heroicamente con arcos, flechas, lanzas y los bien reconocibles *macuahuitl*³³. Pero, al final, aparece la toma del Templo Mayor; y si en los otros biombos



Fig. 5. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*, cartela. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).



Fig. 6. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*, detalle. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, ph. Giorgio Nicotera).

es el mismo Cortés quien coloca el estandarte español en lo alto del centro sagrado, en este caso se atribuye la acción a uno de sus soldados. Esta escena, puesta en el eje central del biombo, representa el culmen de la narrativa y cierra, también simbólicamente, la conquista de la ciudad. A pesar de que en la disposición de los episodios haya un esquema común a los demás biombos, parece en este caso que se pueda entrever una mayor afinidad, en la redacción y la cantidad de los episodios, entre las tablas de la Conquista³⁴ y nuestro biombo que, en efecto, presenta un número notable de escenas.

La secuencia de los biombos de la Conquista no es cronológica, sino topográfica, como si los acontecimientos se observaran desde la cumbre del cerro de Chapultepec, por lo tanto perfectamente simétrica con respecto a la moderna ciudad de México que se encuentra en la otra superficie de los biombos³⁵. En nuestro caso el punto de observación es el mismo, o sea el cerro de Chapultepec, pero la panorámica no se cierra sólo a Ciudad de México, sino se abre a los montes y volcanes que cierran el valle, y más allá, hacia la costa, donde se dieron los acontecimientos antecedentes la conquista de la ciudad.

Aunque la secuencia narrativa siga siempre un orden topográfico³⁶, prevalece la dimensión paisajística. La mayor parte del cuento pictórico está presentada en primer término y al observar las escenas individualmente, nos involucramos en los acontecimientos, en su violencia y en la lucha por la sobrevivencia. Pero si nos alejamos para abarcar la visión del conjunto, la contingencia de la lucha se aplaca en la contemplación de la naturaleza. Esta visión paisajística es un valioso elemento en favor de la identificación del autor del biombo de Miramar en el pintor Pedro de Villegas del Museo Soumaya.

En lo que se refiere a la leyenda y a las figuras que la acompañan, es posible suponer que sean de mano diferente, pero probablemente realizadas en el ámbito del taller donde se llevó a cabo el biombo, desde la carpintería hasta la pintura y el dorado³⁷. A diferencia de los demás biombos la leyenda no se encuentra en un cartucho rectangular, sino en un medallón ovalado. En nuestro caso se añaden también los dos personajes a la base de la leyenda que, por sus facciones, identificamos como indios con trajes contemporáneos, que evocan de cierta manera la pintura de casta contemporánea.



Fig. 7. Anónimo. Escena oriental. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).

El lado de formas orientales presenta un marco dorado con decoraciones florales en relieve formando un pórtico de diez arcos escarzanos sentados sobre delgadas columnas de madera, casi retomando la estructura de una pagoda. De las luces de los arcos se intuye lo que parece a una ciudad, con muros que cierran lujosos jardines, pagodas que reflejan en forma y colorido las de los biombos *coromandel*³⁸, en particular es evidente la afinidad con el biombo coromandel del Museo Calouste Gulbenkian de finales del siglo XVII. Todos los personajes tienen atuendo y rasgos orientales, salvo dos personajes a la derecha que llevan trajes y gorras por los cuales se podría identificar como viajeros europeos.

En la base de cada panel se encuentra la representación de un animal exótico, entre los que pertenecen a la tradición del lejano Oriente, muy parecidos como solución a la del *Biombo con pinturas del Nuevo Testamento* del Museo de Oriente de Lisboa³⁹. El estilo evoca claramente la capacidad sintética y el gusto decorativo típicos del arte oriental, pero el autor mezcla según su propio criterio fuentes diferentes junto a elementos que procedían probablemente de grabados europeos.

En la totalidad de los biombos de la Conquista, en el verso encontramos la representación de la ciudad de México colonial, así como aparecía a los pintores de estos sorprendentes artefactos. El biombo de Miramar, aunque no sea el único que presente la mezcla entre un lado *achinado* y uno con temas autóctonos, es el único de que yo tenga noticias que -aunque presente de un lado la Conquista, por lo tanto una representación con una connotación política y social muy fuerte- por el otro tenga como compensación no la moderna ciudad de los virreyes, sino un aparentemente frívolo y alegre *capricho chino*. El papel jugado por la convivencia de las dos representaciones en los demás biombos es bastante evidente: el pasado de conquista, ya bien

entrado en la épica de la aristocracia local, se hace momento fundador de la realidad contemporánea, identificada en el mapa de la ciudad. Es esta necesidad de legitimar su propia posición la que constituye la base del desarrollo de la pintura de historia en el virreinato. ¿En el caso de nuestro biombo cómo podemos justificar tal convivencia? No tenemos muchos elementos para formular una explicación exhaustiva, pero se puede observar como el lado *achinado* no presenta un motivo decorativo sencillo, sino una compleja representación que combina elementos orientales y occidentales y que evoca a su vez la idea misma de la ciudad, aunque en una forma más idílica. Como en el biombo llamado *de la pelea de gallos* ésta podría ser una idealización de la capital virreinal⁴⁰.

Tanto en nuestro biombo como en el *de la pelea de gallos* la fuente resulta un rasgo arquitectónico occidental, pero la forma hexagonal remite fielmente a la que se encontraba en la Plaza Mayor. En nuestro caso el origen de este elemento -una presencia muy significativa en el conjunto, tanto por las dimensiones como por el uso del dorado- podría residir en los grabados europeos que circulaban en la época⁴¹, pero también en una fuente realmente existente en ese periodo: la intersección de formas geométricas es similar a la de la fuente que estaba en el patio frontero al templo de Guadalupe. El edificio fue reconstruido completamente entre 1695 y 1709, y en el patio frontero se puso una nueva fuente polilobulada⁴².

Todas las principales rutas de comunicación con la capital cruzaban el santuario, que siempre mantuvo un fuerte significado simbólico. No parece por lo tanto casual que una fuente parecida -que ya por su naturaleza se asociaba a la salvación y a la pureza, y no estaba exenta de conexiones con la simbología mariana- haya sido pintada en el biombo. Parece también razonable pensar que hubiera una conexión con las dos figuras que se encuentran a la base del medallón



Fig. 8. Anónimo. *Escena oriental, detalle*. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar, Trieste, Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).

con la leyenda de la conquista de México, como para indicar un camino para la evangelización de los pueblos que empieza con la Conquista y pasa por la purificación y el culto mariano que, en su versión guadalupana, tuvo un importante papel en la definición de la identidad criolla.

Eso arrojaría una nueva luz sobre la coexistencia de estilos en el biombo de Maximiliano, un ejemplar único que confirma la conexión entre los tres componentes de la producción artística de estos muebles de lujo en México: la tradición europea, la oriental y la herencia del pasado prehispánico y de las culturas locales.

3.1. Adquisición del biombo de Miramar

Las vicisitudes del biombo objeto de esta investigación no se agotan en el momento de su realización. El biombo lleva cuatro tarjetas metálicas: dos indican la catalogación sucesiva a la adquisición del Castillo por el Estado Italiano⁴³; las otras, con las armas archiduciales de Maximiliano, llevan la catalogación numérica original⁴⁴ (304, 1007).

Conociendo los números de catalogación, y considerando que a menudo en los inventarios los biombo podían catalogarse como telas o pinturas⁴⁵, hemos intentado recorrer su historia a través del acervo documental de Miramar, guardado en el Archivo de Estado de Trieste. No hemos encontrado información alguna en las cartas privadas de Maximiliano. Tampoco aparece referencia en el inventario del castillo de 1865⁴⁶, ni en el sucesivo inventario⁴⁷, pero al fin lo encontramos señalado como *Spanische Wand mit Eroberung von Mexiko*, en los inventarios de 1874⁴⁸ y sucesivo⁴⁹. Queda el inventario de abordo del viaje efectuado por la fragata Novara entre 1866 y 1867, cuarenta hojas llenas de listados que, no obstante, no han ofrecido datos positivos.

Habría que esclarecer si se trató de una adquisición del propio Maximiliano, aunque poco probable, dado que sus intereses se dirigían hacia las antigüedades precolombinas. O si pertenecía al ajuar doméstico del Castillo de Chapultepec donde Maximiliano residió junto con su corte: esta hipótesis parece más probable, dada la naturaleza del artefacto. Y avanzamos otra hipótesis: ¿acaso se trata de una donación⁵⁰ a Maximiliano en ocasión de su toma de posesión del trono de México? Y, si éste fue el caso, cuál sería la naturaleza de este regalo: deseo de victoria sobre el enemigo o una admonición en consideración de que México pertenecía a los herederos de los acontecimientos pintados en el biombo?

En este sentido, podría ser útil profundizar la personalidad de José Fernando Ramírez (1804-1871), historiador y político mexicano, ministro de asuntos exteriores y luego presidente del Consejo del Imperio de Maximiliano, que fue también director del Museo Nacional. Según lo que refiere el actual director, Salvador Rueda Smithers⁵¹, en el desempeño de esta función Ramírez adquirió para las colecciones un biombo con escenas de la Conquista de la familia Moctezuma⁵². ¿Debemos por lo tanto formular la hipótesis que el comprador del biombo de Miramar haya sido el propio Ramírez? Eso parece verosímil, dado que parecería que él hubiese hecho también otros regalos al emperador⁵³. Si su posición fue ambigua hacia el proyecto imperial, es no obstante cierto que confió en ese proyecto y que consideraba la historia antigua de México un vehículo sobre el cual fundar la construcción de un futuro mejor.

CONCLUSIÓN

En el Virreinato los biombos se hicieron catalizadores de la hibridación cultural. La élite criolla encontró en ellos un lugar donde plasmar su propia imagen pública y privada, fuera de los ámbitos más oficiales.

El hecho de que el biombo de Miramar resulte más tardío en relación con todos los demás de este género, puede dar cuenta de la superación de ciertas modalidades constitutivas de los biombos de la Conquista y de la inserción de otros elementos de identificación cultural, tales como el paisaje, además de un uso cada vez más despreocupado y consciente de las fuentes, que ya no se consideraban ajenos, sino perfectamente integrados en la realidad multicultural de la Nueva España.

El biombo de Miramar, debido a sus peculiares vicisitudes, ha permanecido por mucho tiempo desconocido en el campo de los estudios del arte virreinal, pero hoy ofrece nuevos datos y una nueva mirada sobre la producción de biombos. Juan Correa era el único pintor de Nueva España identificado como autor de biombos⁵⁴, ahora se puede agregar el nombre de otro pintor que se dedicó a esta actividad. El hecho de que Pedro de Villegas pudo y quiso fechar y firmar esta obra, indica el valor que le dieron tanto el comitente como el propio pintor, que la consideraron ciertamente digna de estar entre sus creaciones más importantes.

NOTAS

¹Agradezco a la Dra. Rossella Fabiani por la oportunidad y la confianza que me ha brindado durante estos años de investigación, desde la primera inspección del biombo en 2009, hasta la exposición de 2014 (“Miramare e il Messico. Nuovi mondi per Massimiliano”).

²BAENA ZAPATERO, Alberto. “La ruta portuguesa de los biombos (s. XVI-XVIII)”. *Portugues Studies Review* (Peterborough), 22/2 (2014), págs. 61-100.

³WARREN, B. David. “The arts of viceregal Mexico, 1521-1821: a confluence of cultures”. *Magazines Antiques* (New York), 4/161 (abril 2002).

⁴SANABRAIS, Sofía. “The Biombo or folding screen in colonial México”. En: PIERCE, Donna; OTSUKA, Ronald (Coords.), *Asia & Spanish America, trans-pacific artistic and cultural exchange, 1500-1850*. Denver: Denver Art Museum, 2006, págs. 69-106.

⁵SKINFILL NOGAL, Bárbara (Coords.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán, 2002, págs. 215-226.

⁶BALLESTEROS FLORES, Berenice, “El menaje asiático de las casas de élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (México), 20/6 (abril-junio 2008), págs. 59-113.

⁷VARGAS LUGO, Elisa. “La pintura de enconchados”. En: SABAU GARCÍA, María Luisa (Coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*. 3. México: Azabache, 1994, págs. 120-156.

⁸Existen también series de pinturas de la Conquista. CUADRIELLO, Jaime. “El reino y la construcción del pasado: los cuadros de historia”, En: BERCHEZ, Joaquín (Coord.). *Los siglos de oro en los virreinos de America. 1550-1700*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, págs. 77-88.

⁹OCAÑA RUIZ, Sonia, “Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 92 (2008), págs. 107-153.

¹⁰DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México: UNAM, 1986, págs. 117-202; CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos*. México: INAH, 1970; TOUSSAINT, Manuel “Las pinturas con incrustación de concha nácar en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 20 (1952), págs. 5-20.

¹¹En esta lista, solo considero los biombos que representan la Conquista como secuencia de escenas narrativas y no aquellos que pueden presentar algunos personajes de la historia o un solo episodio narrativo.

¹²Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 213x550cm. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos... Op. cit.*, págs. 31-37.

¹³Final del siglo XVII, anónimo (atribuido a Diego Correa), óleo sobre tela, 10 hojas, 213x550 cm. Las dos caras han sido separadas. *Ibidem*, pág. 36; DUJOVNE, Marta. *Las pinturas... Op. cit.*, pág. 223; CUADRIELLO, Jaime. “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”. En *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, 1999, pág. 68.

¹⁴Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 206x600cm. Se sabe que en 1930 pertenecía a la colección del Duque Almodóvar del Valle y que fue presentado en la exposición *Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias* organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y celebrada en Madrid entre mayo y junio de 1930. Teresa Castelló Yturbide informa que fue heredado de la Marquesa de Huétor de Santillán. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos... Op. cit.*, pág. 35; ARTIÑANO, Gervasio de. “Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930”. *Arte español. Revista de la sociedad de amigos del arte* (Madrid), III (1930), lám. 56; *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Catálogo general ilustrado de la exposición*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1930, pág. 92; lám. 5.

¹⁵Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 210x560 cm. SANABRAIS, Sofía. *The Influence of Japanese Art on Colonial Mexican Painting*. Consultable en: <http://unframed.lacma.org/2012/01/12/the-influence-of-japanese-art-on-colonial-mexican-painting>. Acceso del 9 mayo 2016.

¹⁶Teresa Castelló Iturbide y Marita Martínez del Río mencionan un biombo incompleto de propiedad del Banco Nacional de México: siglo XVII, anónimo, óleo sobre lienzo, 8 hojas, 110x448cm. Ese biombo tendría puntos en común con los otros biombos de la Conquista y con el *Biombo de los Cuatro Continentes*. En el volumen *El origen del reino de la Nueva España. 1689-1750*, Jaime Cuadriello

presenta un biombo anónimo, también propiedad de Colección Fomento Cultural Banamex, considerado más tarde que los demás biombos de la Conquista, de diez hojas, que presenta por un lado una animada y cargada representación de la Conquista sin marco, y que ha perdido el otro lado. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 35; ORTIZ MACEDO, Luis. La colección de arte del Banco Nacional... pág. 23; CUADRIELLO, Jaime. "El origen del..." Op. cit., págs. 68-73.

¹⁷Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 180x600cm. Presentado en el texto *Biombos mexicanos* en el que se indica como perteneciente a la colección del marqués Pianori-Lisci en Milán: en su palacio se ubicó hasta la venta en 1968. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 36.

¹⁸BOYER, Richard. La ciudad de México en 1628: La visión de Juan Gómez de Trasmonte". *Historia Mexicana* (México), 3/29 (1980), págs. 447-471.

¹⁹CONNOLLY, 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* (México), 66 (2008), págs. 116-134.

²⁰SANABRAIS, Sofía. "The Biombo or folding screen...". Op. cit., págs. 69-106.

²¹BAENA ZAPATERO, Alberto. "Intercambios culturales y globalización a través del galeón de Manila: comercio y producción de biombos (s. XVII y XVIII)". En: BERNABÉU, Salvador Albert (Coord.). *La nao de China: navegación, comercio e intercambios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, págs. 213-275.

²²El término japonés *nambán* es traducido como *bárbaros del sur*: se refiere a los portugueses que llegaban procedentes de Macao y de Malaca. En el arte *nambán* se incluyen todos los objetos realizados en relación con la presencia de comerciantes portugueses y misioneros europeos en Japón. Algunos estudiosos incluyen en la definición de arte *nambán* también la cultura material que circulaba entre el Japón, Manila y Acapulco. Cfr. RIVERA LAKE, Rodrigo. *El Arte Namban en el México Virreinal*. México: Estiloméxico Editores, 2005; CURVELO, Alexandra. "The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries". *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* (Lisboa), 16 (2008), págs. 59-69.

²³CATTANEO, Angelo. "Geographical curiosities and transformative exchange in the Nanban Century". *Etude épistémé* [en línea], 26 (2014), fecha de creación 1 diciembre 2014.

²⁴Parece que muchos de los biombos enviados por Nagasaki a Filipinas estaban destinados al virreinato y solamente unos pocos fueron dirigidos a España. BAENA ZAPATERO, Alberto. "La ruta portuguesa de los biombos...". Op. cit., págs. 61-100.

²⁵HILL BOONE, Elizabeth. "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico". En: HILL BOONE, Elizabeth; CUMMINS, Tom (Coords.). *Native Traditions in the Postconquest World*. *Dumbarton Oak: Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, 1992, págs. 149-200.

²⁶Hasta la fecha, sin embargo, no se han identificado ediciones de Solís como fuente directa de las representaciones de los biombos, además hay que tener en consideración el papel desempeñado por la visión criolla de la Conquista en el texto publicado en 1698 por el fraile franciscano Agustín de Vetancurt "Teatro Mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias" y las contemporáneas elaboraciones teóricas de Carlos de Sigüenza y Góngora. TERRACIANO, Kevin. "Competing memories of the conquest of Mexico". En: KATZEW, Ilona (Coord). *Contested visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: County Museum of Art, 2011, págs. 55-77; GARCÍA SAIZ, María Concepción. "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano". En: *Los pinceles de la historia...* Op. cit., págs. 117-118.

²⁷TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*, México: UNAM, 1990, pág. 115.

²⁸CURIEL, Gustavo. "Formas, costumbres y rituales cotidianos de las élites novohispanas a través de los objetos de la cultura material". En: RIVERO BORRELL, Héctor (Coord.). *La grandeza del México Virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*. México: Museo Franz Mayer, 2002, pág. 43; ESPINOZA, María Teresa. "Biografías". En: *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya*. México: Museo Soumaya, 1998, pág. 220; CURIEL, Gustavo. "Pedro de Villegas". En: CURIEL, Gustavo; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (Coords.), *Tesoros del Museo Soumaya de México. siglos XV-XIX*, México, Ediciones del Umbral, 2004, págs. 159-160.

²⁹TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial...* Op. cit., pág. 156.

³⁰CURIEL, Gustavo. "Pedro de Villegas"... Op. cit., págs. 159-160.

³¹Este método se parece a las técnicas de dorado, burilado, troquelado y pastillajes utilizadas en los retablos góticos y quería imitar el cordobán: el dorado y troquelado del cuero con moldes calientes, utilizado también en la fabricación de biombos. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 13.

³²Este famoso episodio, erróneamente indicado por el número 32, repetido una segunda vez después de la escena anterior, se coloca en la base de la tercera hoja de la izquierda y vemos al protagonista en el acto de saltar con su caballo blanco. El número que identifica la escena, además de ser repetido, es escrito en rojo a diferencia de todos los otros escritos en tinta negra: es posible que algunos números se hayan deteriorado y que haya sido necesario escribirlo otra vez. Pero ¿por qué no utilizar el negro en este caso también? Si fue una elección precisa, tal vez sea una manera de destacar la escena porque se consideraba particularmente importante o tal vez solamente porque era la última según el orden de la cartela. En el México prehispánico, “la tinta roja y negra” era una metáfora para la escritura y los libros y, por extensión, el conocimiento. HILL BOONE, Elizabeth. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*. Austin: University of Texas Press, 2000, pág. 21.

³³GONZÁLEZ RUL, Francisco. “El macuahuitl y el tlazintepuzotilli. Dos armas indígenas”. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (México), 2 (1971), págs.147-152.

³⁴No se puede olvidar que Miguel y Juan González no son sólo autores de tablas enconchadas, sino también de uno de los primeros biombos históricos, encargado por José Sarmiento y Valladares, que representa dos batallas victoriosas con los turcos a finales del siglo XVII. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Intercambios culturales...” Op. cit, págs. 222-223.

³⁵SARABIA, Antonio. “Un’epopea messicana”. FMR (Milano), 7 (julio 2005), págs. 2-22.

³⁶Los números de las leyendas han sido colocados sin seguir el orden cronológico de los acontecimientos, sino más bien la cercanía de las escenas. Teniendo en cuenta que algunos episodios no resultan claramente legibles, el orden cronológico correcto podría poner las escenas en esta sucesión: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 5/6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 30, 28, 29, 26, 27, 32, 17, 22, 24, 25, 33, 20, 19, 18, 21, 23, 31. Entre las dificultades encontradas en individualizar la sucesión de las escenas hay que: algunos números son repetidos más veces a indicar objetos que forman parte de una misma escena; el 19 no se encuentra en el biombo, probablemente borrado por el tiempo, aunque el episodio pueda identificarse con el colocado sobre el medallón que contiene la cartela; el número 24 está también indicado por un signo gráfico, una pequeña cruz roja, que está registrada en la cartela; el episodio 33, el *Salto de Alvarado*, es indicado por el número 32 repetido por segunda vez.

³⁷Los biombos pintados al óleo se conectaban a las técnicas de la pintura de caballete y, según las ordenanzas de la época, se realizaban en los talleres de pintores. PINEDA SANTILLÁN, Juan. “Byobu”. En: *Viento detenido...* Op. cit., págs. 247-252.

³⁸Biombos de laca chinos con colores vívidos, así nombrados de la costa de Coromandel, en la India, donde eran embarcados hacia Europa. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Un ejemplo...” Op. cit., págs. 31-62.

³⁹BAENA ZAPATERO, Alberto. “La ruta portuguesa...” Op. cit., págs. 89-90.

⁴⁰BAENA ZAPATERO, Alberto. “Intercambios culturales...” Op. cit., pág. 233. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., págs. 61-66.

⁴¹Estos grabados tenían amplia circulación, pero insuficiente para las necesidades, de manera que se utilizaban también grabados de épocas anteriores determinando una mezcla estilística y una intemporalidad de las fuentes. MANRIQUE, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 13 (1982), págs. 55-60.

⁴²AMERLINCK CORSI, María Concepción. “El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en 1709”, *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 20 (2010), págs. 7-25; TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial...* Op. cit., pág. 115.

⁴³Números 586 y 587. Un primer inventario se hizo en 1929, otros siguieron en 1931, 1939 y 1954. Cfr. FABIANI, Rossella, “Miramare. Un castello, una casa”. En: FABIANI, Rossella; CABURLOTTO, Luca (Coords.). *L’arte di Massimiliano d’Asburgo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2013, págs. 12-73.

⁴⁴Números 304 y 1007.

⁴⁵Cfr. BALLESTEROS FLORES, Berenice, “El mensaje asiático...” Op. cit., pág. 81.

⁴⁶Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.62, fasc-114, Inventario del Museo di Miramare, 1865.

⁴⁷Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.63, fasc.115, Inventario dei beni mobili in Miramare, ante 1868.

⁴⁸Con el número 2163. Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.148, fasc.439, Inventario del Museo di Miramare, 1874.

⁴⁹Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.149, fasc.440, Inventario del Museo di Miramare con le revisioni periodiche, 1874-1892.

⁵⁰Exactamente como se supone que estos biombos fueran regalos hechos a los virreyes por la nobleza de México. SCHREFFLER, Michael. "No Lord without Vassals, nor Vassals without a Lord: The Royal Palace and the Shape of Kingly Power in Viceregal Mexico". *Oxford Art Journal*, 2/27 (2004), págs. 157-171.

⁵¹De acuerdo con otros textos el biombo del Palacio Nacional fue adquirido en 1959 por Artemio del Valle Arizpe, diplomático mexicano en Madrid, y, en cambio, José Fernando Ramírez compró el biombo que ahora pertenece a la colección Franz Mayer. Cfr. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág.35; DE LARA, María Eugenia (Coord.). *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*, México: Fernandez Cueto Editores, 1994, pág. 381; DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones...* Op. cit., pág. 223; KAGAN, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Madrid: Ediciones El Viso, 1998, pág.244.

⁵²RUEDA SMITHERS, Salvador. "Screen with scenes from the conquest of Mexico". En: MCEWAN, Colin; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo (Coord.), *Moctezuma. Aztec ruler*. Londres: British Museum Press, 2010, págs. 252-253.

⁵³En particular, un escapulario perteneciente a Miguel Hidalgo, héroe de la independencia mexicana: otro don de significado contradictorio. RUEDA SMITHERS, Salvador (Coord.), *Huellas de don Miguel de Hidalgo*. México: Castillo de Chapultepec, 2009, pág. 39.

⁵⁴Como señala Sofia Sanabrais que ha logrado identificar otro pintor de biombos en Sevilla, Matías de Arteaga. SANABRAIS, Sofía. "The Biombo or folding screen... Op. cit., pág. 84.