

EFÍMERO MESTIZO

VÍCTOR M. MINGUEZ CORNELLES

Comisario de la exposición

I

Cuando a lo largo del siglo XVI los españoles llegados a América concluyeron la conquista de las civilizaciones e imperios prehispánicos, se vieron entonces enfrentados a la enorme tarea de integrar esos inacabables territorios y sus numerosos pobladores en el mundo occidental. Fue un proceso de culturización a gran escala, por medio del cual los vencedores impusieron a los pueblos indígenas el modelo europeo vigente en esos momentos en el Viejo Continente: el Renacimiento. En este proceso de asimilación jugó un papel determinante el arte: el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas fueron instrumentos decisivos al servicio de los conquistadores. El trazado de las nuevas ciudades, las catedrales y palacios levantados, las imágenes religiosas, los retablos y la nueva iconografía contribuyeron rápidamente a transformar el paisaje urbano americano y el universo mental de sus antiguos habitantes.

Sin embargo, la culturización de América no fue un proceso unidireccional. Si bien es verdad que los españoles tuvieron a su favor todas las ventajas que otorga la victoria militar y que por ello fueron ellos los que establecieron el modelo cultural a desarrollar, lo cierto es que dicho modelo no consiguió ser trasplantado de Europa sin sufrir importantes modificaciones. Las sociedades indígenas siguieron fieles a tradiciones y creaciones artísticas precolombinas que los españoles no pudieron evitar que se integraran en la sociedad y en el arte virreinal. Además, el uso de los materiales autóctonos y la propia geografía del terreno modificaron sustancialmente la nueva arquitectura, mientras que las artes plásticas fueron sometidas a un rico sincretismo iconográfico que se aplicó igualmente a nuevos soportes. Incluso en ocasiones, como en el proceso de evangelización, los conquistadores recurrieron



Plaza mayor de Lima en 1680,
anónimo en paradero desconocido

conscientemente a soluciones arquitectónicas y sistemas de representación de raíz indígena para facilitar la integración de las comunidades amerindias. Se inició así un complejo mestizaje cultural, prolongado durante siglos, que singularizó el arte colonial con respecto al modelo europeo, y que ya en el siglo XIX fue decisivo en la construcción ideológica y cultural de las nuevas naciones.

Igual que hicieron anteriormente los príncipes de las repúblicas italianas y los reyes de los nuevos Estados europeos con sus respectivos súbditos, las autoridades españolas en América recurrieron al arte renacentista como un instrumento propagandístico con el objetivo de incrementar su prestigio y su dominio sobre las elites coloniales y las comunidades indígenas. E igual que sucedió en Europa, la manifestación cultural que desempeñó un papel persuasivo más decisivo en las nuevas ciudades americanas fue la fiesta pública, universo simbólico y ceremonial en el que aparecían integradas todas las artes. La fiesta renacentista —y posteriormente su prolongación bajo el ciclo barroco— se adueñó periódicamente de los edificios, calles y plazas, transformando los espacios urbanos con su deslumbrante puesta en escena. Sus arquitecturas efímeras, sus pinturas y jeroglíficos, sus ritos y entretenimientos, dieron lugar a un grandioso espectáculo que debió de deslumbrar sin duda durante siglos, como también sucedía en Europa, a los habitantes de las ciudades americanas, que veían alterar agradablemente su habitual vida monótona. Evidentemente, existió en los inicios un problema de comprensión. La fiesta europea desplegó en las ciudades virreinales durante el siglo XVI unas formas estéticas y unos

programas simbólicos difíciles de entender para la población indígena. Sin embargo, ésta debió de quedar conmocionada y fascinada igualmente por la exótica novedad que ofrecía el rico caudal de imágenes y textos festivos. Cronistas como Cervantes de Salazar nos confirman cómo la población —españoles y naturales— asistía en masa para contemplar y admirar las estructuras efímeras levantadas para las distintas celebraciones¹.

Tampoco la fiesta pública pudo sustraerse al fenómeno del mestizaje. Por una parte, las fiestas populares organizadas por y para la población indígena mantuvieron, como era lógico, un fuerte sustrato prehispánico. Pero también las fiestas oficiales, configuradas siguiendo el modelo importado de la Península, fueron permeables a la compleja realidad racial americana. Precisamente, la presencia indígena en la fiesta oficial es el objeto de mi estudio, pues dicho análisis pone en evidencia el inevitable mestizaje cultural que tuvo lugar en el Nuevo Continente incluso en un marco tan institucional, europeísta y codificado como fueron las fiestas reales.

Las celebraciones en honor de los monarcas españoles fueron concebidas fundamentalmente como un instrumento de propaganda, y por ello su materialización fue fiel al patrón europeo. Incluso en alguna ocasión, y paradójicamente, la fiesta regia americana fue más moderna que la fiesta española, entendiéndolo el calificativo *moderno* como un indicador de su fidelidad al modelo renacentista italiano. Así sucede, por ejemplo, con el túmulo que se levantó en honor del fallecido emperador Carlos V en la capilla de San José de los Naturales del convento mexicano de San Francisco, en 1559. Como ya destacué en otra ocasión, tanto por su diseño arquitectónico como por su programa iconográfico, el catafalco construido por Claudio de Arciniega sorprende por su modernidad, incluso comparándolo con el túmulo que por el mismo motivo se levantó en Valladolid para las exequias a las que asistió la corte metropolitana². Sin embargo, esto es excepcional. Lo habitual es que la fiesta americana imite los modelos de la metrópoli y vaya por detrás de ésta en las innovaciones estéticas. Frente a esa tendencia imitativa, va a ser precisamente el mestizaje en el arte efímero, a través de la incorporación de elementos derivados de las tradiciones prehispánicas, lo que dará a las celebraciones festivas iberoamericanas un perfil diferenciador y personal ante la homogeneidad del arte festivo europeo. Por tanto, en la fiesta americana la aportación popular no implica tradicionalismo como en la metrópoli, sino un enriquecimiento original debido a la particular contribución indígena.

¹ F. Cervantes de Salazar, «Tumulo imperial de la gran ciudad de México», en *México*, por Antonio de Espinosa, 1560, pp. 11 y 2v.

² Víctor Mínguez, «El túmulo de Carlos V en la ciudad de México, Claudio de Arciniega. México, 1559», en Joaquín Bérchez (dir.). *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 253-255.

II

La fiesta hispanoamericana durante la época colonial se sustenta en la intersección asimétrica de dos universos festivos: el europeo renacentista y el indígena prehispánico. Evidentemente, no podía darse una fusión entre iguales, pues, como ya he dicho, los vencedores concibieron la fiesta como un instrumento de asimilación cultural. Pero es interesante destacar que ambos mundos contaban con sólidas tradiciones festivas. Si los españoles eran deudores de la tradición celebraticia medieval y su revisión moderna, a través primero del humanismo y posteriormente de la Contrarreforma, las diferentes civilizaciones amerindias poseían asimismo un rico legado festivo, como han puesto de relieve numerosos estudios arqueológicos y antropológicos. Las civilizaciones urbanas mesoamericanas precortesianas celebraban festejos permanentemente a lo largo de todo el año, algo fácil de comprender si tenemos en cuenta que sólo en el México prehispánico existían más de dos mil divinidades que exigían cultos, sacrificios y ceremoniales³. El calendario anual azteca, el más extendido por Mesoamérica, surge de la combinación de un ciclo de 365 días —el llamado año solar, o en náhuatl, *xiuhpohualli*— y otro de 260 días —el calendario ritual, o *tonalpohualli*—. La combinación de ambas secuencias daba lugar a la rueda calendárica —o *xiuhmolpilli*—. El calendario de 365 días es llamado también «calendario de fiestas». El análisis de este ciclo ha permitido a algunos investigadores determinar las ceremonias festivas que día a día se sucedían a lo largo del año: al margen de algunas fiestas móviles, hubo actividades festivas de todo tipo —festines, juegos, bailes, procesiones, ofrendas, etc.— en 139 días⁴. Fuentes históricas quinientistas, como la *Relación de Michoacán* o el *Codex florentinus* revelan el asombro de los españoles ante el descubrimiento del aparato festivo indígena. En el otro extremo del continente, el jesuita Alonso de Ovalle, autor de la crónica ilustrada *Histórica relación del Reino de Chile* (Roma, 1646), describe con detalle los rituales mapuches, colorísticos y ostentosos⁵.

De este encuentro entre dos universos festivos, prevaleció la fiesta europea, pero no consiguió anular completamente las tradiciones celebraticias precolombinas. Algunas subsistieron, otras se refundieron con los modelos españoles. E incluso, tímidamente, la realidad americana empezó a asomarse a la fiesta pública oficial y, paulatinamente, los festejos reales fueron integrando elementos festivos indígenas, en un proceso de mestizaje que, aunque desequilibrado, fue igualmente fructífero.

El mestizaje festivo fue mucho más profundo en las ciudades pequeñas y en el medio rural, donde las tradiciones prehispánicas estaban mucho más presentes y

³ Claudio Esteva Fabregat, «Dramatización y ritual de la fiesta en Hispanoamérica», en J. M. Díez Borque (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal. España, 1986, pp. 144 y 145.

⁴ José Luis de Rojas, «El calendario festivo azteca», en Herón Pérez (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, México, 1998, pp. 241-254.

⁵ Todas estas valoraciones a propósito de la importancia festiva en las culturas prehispánicas ya las he realizado en otro trabajo anterior. Véase Víctor Mínguez. «Espectáculos imperiales en tierras de indios». En, Alfredo Morales (dir.), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla, 2000, pp. 234-255.

donde la influencia renacentista irradiada desde las grandes urbes se atenuaba. La participación de artesanos o artistas populares, alejados de la corte virreinal, de las universidades y colegios y de la influencia posterior de las academias, dio pie en estos lugares a decoraciones peculiares y originales. Sin embargo, ni siquiera las grandes ciudades pudieron hacer abstracción de las específicas circunstancias sociales a que dio lugar la conquista de América por los españoles. Todos los cronistas de las fiestas reales repiten insistentemente cómo, ante cada exequia por un monarca español celebrada en la capital de un virreinato o en una gran ciudad, los indios se precipitan en masa a participar de los lutos pese a estar dispensados de ello, dejando patente de esta forma —además de su lealtad a la monarquía hispánica— su voluntad por introducirse en el festejo regio. Pronto, las comunidades indígenas pasarán a participar en las procesiones solemnes que a tal efecto se organizan, aportando a la comitiva un colorido original desconocido en Europa. Y no digamos ya en los festejos religiosos. Pensemos, por ejemplo, en la activa participación de las comunidades esclavas afro-americanas en la Epifanía o Pascua de Reyes en el Reino de Chile, una vez que relacionaron al rey mago negro con el rey del Congo, en otro ejemplo de mestizaje festivo espiritual⁶. Por lo que respecta a la región andina, Susan Verdi Webster ha estudiado la presencia indígena en la Audiencia de Quito durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Agrupados en gremios o cofradías, los indios participaban activamente en festejos como los de Semana Santa o Corpus Christi. El elemento más visible eran las cuadrillas de indios danzantes que, ataviados con galas, bailaban por las calles a los sones de tambores, campanillas y chirimías. La participación de los danzantes es interpretada por esta investigadora como una manifestación de resistencia cultural y una oportunidad para los indios de expresar públicamente sus tradiciones e identidades⁷. Analizando ejemplos de festividades celebradas en Guatemala, Cali, Perú, Costa Rica y otras ciudades y lugares, Ángel López Cantos deduce que la fiesta fue claramente un instrumento de cohesión en manos de los españoles y que sirvió para que despertara en los indios el gusto por vivir en las ciudades⁸.

De los festejos públicos que tuvieron lugar en las pequeñas comunidades rurales durante el período colonial, que es presumiblemente donde de forma más palpable se evidenciaba el fenómeno del mestizaje plástico y ceremonial, lamentablemente apenas han perdurado imágenes o descripciones. Nuestro conocimiento de la fiesta pública se debe fundamentalmente a las relaciones festivas editadas y a las estampas y dibujos que las ilustraban. Pero las crónicas que nos han llegado se refieren casi de forma exclusiva a celebraciones que tuvieron lugar en las capitales de los virreinos y

⁶ Isabel Cruz de Amenábar, *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995, pp. 135-138.

⁷ Susan Verdi Webster, «La presencia indígena en las celebraciones y días festivos», en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, España, 2002, pp. 129-143.

⁸ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Mapfre, España, 1992, pp. 42-46.



Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, biombo, Ciudad de México, h. 1660, óleo sobre lienzo, 238 x 300 cm, Rodrigo Rivero Lake, Antigüedades, Ciudad de México

en las ciudades más importantes, precisamente donde la presencia de la cultura indígena es menor. Celebraciones estas, además, que fueron promovidas por las autoridades españolas, políticas o eclesiásticas, o por instituciones como la universidad, muy alejadas unas y otras de la influencia nativa. Es muy difícil por tanto, ante la falta de documentación, rastrear hoy en día la presencia indígena en la fiesta colonial o en el siglo XIX. Sin embargo, no tenemos más que echar una mirada a las celebraciones festivas actuales en todos los países latinoamericanos, para darnos cuenta de la gran importancia que el mestizaje tiene, y por tanto ha tenido, en la fiesta americana.

Cuando se analiza la arquitectura iberoamericana virreinal buscando en ella las aportaciones de la población indígena, se mencionan rápidamente, como rasgo característico destacado, los motivos decorativos tomados del medio ambiente autóctono —flora y fauna—, frecuentes en fachadas y portadas de edificios, aunque también en retablos, orfebrería y pinturas. Abundaron sobre todo en el Alto Perú y en la Nueva Granada. Todos estos elementos decorativos, inspirados en la naturaleza que rodeaba a sus artífices, no obedecieron a una exclusiva motivación naturalista, sino que respondían en gran medida a un impulso religioso: las decoraciones de flora hispanoamericana en el barroco fueron ante todo una ofrenda a Dios⁹. Pues bien, la ornamentación vegetal también se hace presente en el arte festivo como rasgo distintivo de la contri-

⁹ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990, pp. 44-47.

bución indígena. Rafael Ramos Sosa destaca cómo los primeros arcos de triunfo levantados en el virreinato del Perú para recibir a los nuevos virreyes consistían en sencillas estructuras recubiertas «de verde» y engalanadas con las armas de España y de la ciudad respectiva¹⁰. Los arcos que jalonaban el recorrido de las entradas triunfales aparecen en la Europa renacentista inspirándose en la Roma imperial. Sin embargo, la decoración «verde» de estos arcos en América, esto es, el ornato vegetal y floral que recubre el armazón arquitectónico, es fruto tanto de la escasez de recursos como, probablemente, de la participación indígena en las decoraciones. Ramos Sosa recoge unas palabras del Inca Garcilaso de la Vega respecto al recibimiento que se dispensa en Lima al primer virrey, Blasco Núñez Vela (1544): las calles «estaban enramadas de mucha juncia, con muchos arcos triunfales, que como hemos dicho los indios los hacen con mucha variedad de flores y hermosura...»¹¹. También fueron realizados por los indios los arcos que recibieron al segundo virrey, Antonio de Mendoza (1551), lo que prueba que la intervención de la población indígena en la decoración de la ciudad no fue un hecho puntual. Los arcos «verdes» también existieron en España, pero en América los indios recurrieron naturalmente a la flora y la fauna autóctonas, exóticas a la mirada de los españoles. Así sucedió en los arcos levantados en 1571 en la ciudad de Cuzco para recibir al virrey, adornados con aves, mamíferos y plantas propios de la región andina.

III

Vamos a analizar a continuación dos arquitecturas efímeras mexicanas, integradas en la fiesta oficial, significativas por su alto grado de mestizaje: en un caso ideológico; en el otro, formal. Se trata, respectivamente, del arco de triunfo que se levantó en 1680 en la plaza de Santo Domingo de la ciudad de México para celebrar la entrada del virrey conde de Paredes y del túmulo de Carlos II erigido en Coatepec en 1701. Del primero nos ha llegado la relación festiva, escrita nada menos que por el poeta e historiador Carlos de Sigüenza y Góngora, mentor asimismo del programa simbólico del arco¹². Del segundo sólo contamos para su análisis con un interesante dibujo.

El texto de Carlos de Sigüenza es uno más en la larga lista de «espejos de príncipes», camuflados en México de crónica festiva. Su novedad estriba, como es sabido, en que, apartándose de la monótona serie de arcos de temática olímpica característicos en las entradas de virreyes en la Nueva España¹³, Sigüenza elige como protagonistas de las diversas composiciones simbólicas que adornaron las dos caras del arco, y que fueron

¹⁰ Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en la Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, España, 1992, p. 49.

¹¹ Ídem.

¹² Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, 1680.

¹³ J. M. Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991; Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Universitat Jaume I, Diputación de Castellón, Castellón, 1995.



Catafalco de Carlos II, Archivo General de Indias, Sevilla

¹⁴ Ha sido estudiado entre otros por Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, 1968, y Helga von Kügelgen, «Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo», en Jaime Cuadriello (dir.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, pp. 150-160.

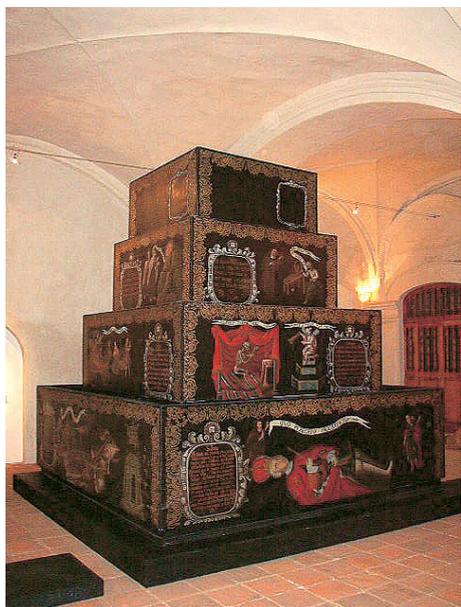
¹⁵ Sobre los catafalcos iberoamericanos, véanse los siguientes trabajos: Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946; Ricardo Estrabidis Cárdenas, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras* (Lima), núms. 95-96 (1998), pp. 33-66; María Jesús Mejías, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales en el Archivo General de Indias*, CSIC, Sevilla, 2003.

¹⁶ Se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla: 1701-04-20. Signatura: M. y P, estampas 166. Véase al respecto de este catafalco el estudio de Francisco de la Maza citado en nota anterior y también los textos siguientes: Víctor Mín-

pintadas por José Rodríguez Carnero y Antonio de Alvarado, al legendario caudillo Huitzilopochtli y a once emperadores aztecas: Acamapich, Chimalpopocatzin, Itzcoatl, Huitzilihuitl, Motecohzuma Ilhuicaminan, Axayacatzin, Motecohzuma Xoyocotzin, Tizoctzin, Cuitlahuatzin, Ahuitzotl y Cuauhtemoc¹⁴. La incorporación a la simbología del poder virreinal de los reyes mexica no es una inocente extravagancia iconográfica. Una de las construcciones simbólicas que el arte de los conquistadores proyecta propagandísticamente sobre la sociedad virreinal desarrolla el tema iconográfico del «espejo de los antepasados», es decir, la imagen dinástica: muchos catafalcos y arcos de triunfo exhiben retratos pintados o, más habitualmente, esculpidos de los reyes que han precedido al monarca reinante en el trono, dando lugar a verdaderas apoteosis familiares que, evidentemente, además de recordar a los súbditos ultramarinos las glorias austracistas, borbonas o, sencillamente, hispanas —puesto que a veces la genealogía se remonta a reyes castellanos medievales—, evidencian que la continuidad dinástica está garantizada, con todo lo que ello implica de lealtad al orden establecido. En este contexto, los reyes aztecas recuperados por Sigüenza constituyen toda una osadía política, pues establecen una legitimidad política prehispánica.

De entre el amplio número de grabados y dibujos de catafalcos americanos que nos ha llegado¹⁵, aquel que ofrece un mayor grado de mestizaje arquitectónico y decorativo es el túmulo de Carlos II en Coatepec. Casi todos los catafalcos que fueron estampados en láminas o dibujados corresponden a exequias oficiales organizadas por las autoridades políticas o religiosas de los virreinos y, por tanto, estilísticamente son fieles a los modelos europeos. Sin embargo, la pira de Coatepec es fruto de una distinta motivación, y distintos son también los resultados formales.

La comunidad indígena de la pequeña aldea mexicana de Coatepec, próxima a Puebla de los Ángeles, quiso aprovechar la muerte del último austria para reimpulsar una súplica de exención de tributos. A tal fin, enviaron a la metrópoli un testimonio escrito de las honras fúnebres que celebraron en honor del monarca, adjuntando un dibujo de la pira¹⁶. Si observamos dicho dibujo, contemplamos un verdadero canto arquitectónico al triunfo de la muerte. Situado en el interior de lo que parece ser una capilla, consta de dos cuerpos desproporcionados. El inferior, enmarcado por una curiosa águila imperial bicéfala escindida en dos mitades, ofrece un planteamiento muy escenográfico. Cobija un altar con un busto de un Ecce Homo enmarcado por leones rampantes y una nueva águila austracista. Frente al altar, se sitúan dos filas de personajes sentados en dos bancos corridos, que parecen participar de las honras que celebra un sacerdote situado frente al túmulo. El segundo cuer-



Anónimo, *Pira funeraria del Carmen*, siglo XVIII, Museo de Bellas Artes de Toluca (México)

po, limitado por columnas, contiene la urna funeraria custodiada por dos maceros, y a izquierda y derecha, leones coronados. Otras dos columnas, situadas en los ejes de las pilastras del primer cuerpo, otorgan mayor vistosidad al conjunto.

El discurso de la pira no es ajeno a la tradición occidental, pues el carácter macabro de ésta enlaza con el espíritu barroco de las *vanitas*. Sin embargo, el sello indígena está presente en toda la arquitectura: en la tosquedad de las figuras, en la desproporción de las partes y en la reelaboración de los elementos arquitectónicos. La propia exaltación de la muerte aún resulta más evidente de lo que es habitual en estos casos, y la verdad es que la estructura parece más un altar de muertos que un catafalco regio. Como si se tratase de un osario, las calaveras y tibias cruzadas campean por doquier hasta el exceso: en las pilastras, en el altar, en los frisos, en las tarjas que albergan los epigramas, sobre pedestales y columnas, etcétera. Además, remata la arquitectura un gigantesco esqueleto alzado sobre un pedestal. Su iconografía es interesante. Apoyado sobre dos mundos, porta en su mano izquierda el escudo del legendario rey de Coatepec, aliado de Cortés, Xocoiol Tocomingua, subrayando así la primitiva lealtad de esta comunidad indígena a la monarquía española. La corona sobre la cabeza y el cetro que porta en la mano derecha certifican el inevitable triunfo de la muerte sobre el mundo, que, por supuesto, también alcanza a los monarcas.

Podemos suponer que debieron abundar catafalcos similares a éste en poblaciones americanas de mayoría indígena o alejadas, por lo menos, de la influencia de las grandes ciudades. Lamentablemente, al no ser objeto de relaciones o ilustraciones, es difícil calibrar su número. Sin embargo, y a la vista de los escasos catafalcos conservados en la actualidad, como por ejemplo la *Pira de Santa Prisca* (Museo de Arte Virreinal. Taxco, México) o la *Pira de El Carmen* (Museo de Bellas Artes de Toluca, México), parece evidente que, fuera de los espacios cortesanos o catedralicios, los promotores de los túmulos optaron por estructuras arquitectónicas sencillas, decoradas con repertorios simbólicos europeos, pero sensibles también a las tradiciones indígenas, como son la abundante presencia de esqueletos, las decoraciones florales, la iconografía prehispánica —como, por ejemplo, el águila sobre el tunal—, etcétera. La pira del convento carmelita de Toluca se montaba y desmontaba con motivo del óbito de cada fraile. Santiago Sebastián la ha puesto en relación con la concepción medieval del poder de la muerte¹⁷, pero no cabe duda que sintoniza igualmente con la fascinación por la muerte de la mestiza sociedad colonial y el culto a los muertos, tan presente en el sustrato indígena.

guez, «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial* (Museo de América), n.º 6 (1990), p. 26 y ss.; Alejandro González Acosta. «Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)», en Antonio Bernat Vistarini-John T. Cull (eds.), *Los días del Alcion. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 295-302. Alejandro González realiza una interesante y sugerente interpretación solar del túmulo.

¹⁷ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992, pp. 90-91.

IV

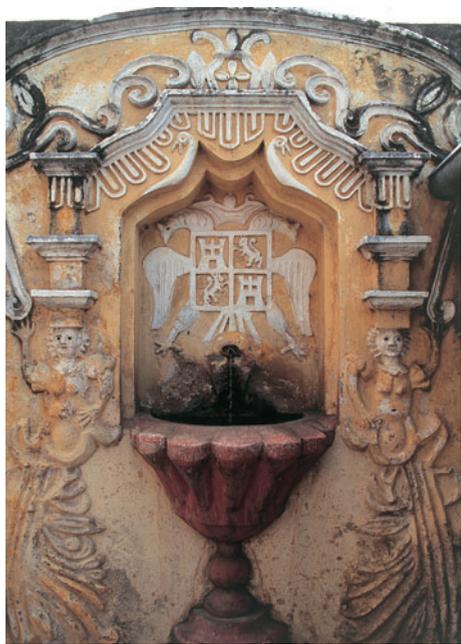
El mestizaje tuvo lugar incluso en el difícil capítulo de la iconografía política. Los mentores de los programas simbólicos al servicio de la monarquía hispánica recurrieron a algunos motivos simbólicos de la iconografía precolombina, que coincidían con determinadas imágenes de los reyes de España y que habían tenido éxito en los territorios europeos, y los potenciaron aprovechando esta coincidencia. Es el caso, por ejemplo, de motivos como el Sol o el águila.

En América, los cultos solares estuvieron ampliamente extendidos entre las culturas prehispánicas¹⁸. Las ciudades y sus centros ceremoniales estaban planificados en función de ejes perpendiculares dirigidos hacia los puntos cardinales, buscando la posición del Sol. Las pirámides se disponían de oriente hacia occidente siguiendo el periplo solar, según Jarquín Ortega, con el fin de que «la estatua de la divinidad que estaba delante del templo no proyectase ninguna sombra en los días en que el Sol llegaba al cenit»¹⁹. En la escultura y la pintura que complementan la arquitectura precolombina abundaban los motivos y las representaciones solares. Las encontramos fácilmente en obras mexicas, teotihuacanas, mixtecas, mayas, chichimecas, tlaxcaltecas, incas, etcétera. Pues bien, precisamente los reyes de España fueron representados frecuentemente como reyes solares desde el siglo XVI al siglo XIX, como testimonian numerosos grabados, decoraciones efímeras, medallas, poemas y otros materiales artísticos europeos²⁰. Dicha construcción simbólica adquirió carácter oficial a partir de la divisa que el italiano Girolamo Ruscelli diseñó para Felipe II y que incluyó en su repertorio de divisas *Le imprese illustri* (1566). Rápidamente, esta imagen se trasladó a los virreinos americanos, donde alcanzó una enorme proyección, aprovechando el auge de los cultos solares prehispánicos. Además, a las razones que explicaban el éxito de este símbolo en la iconografía política de la Edad Moderna —entre las que destacan sus cualidades benéficas interpretadas en clave política y su adecuación para representar la muerte del monarca y la pervivencia dinástica—, se añadió otra específicamente americana: la enorme distancia geográfica que separa América y España, intransitable para los reyes de la época, que impidió que los súbditos americanos, a diferencia de los europeos, tuvieran oportunidad de contemplar directamente a sus monarcas. La distancia entre la metrópoli y las colonias, entre el rey y sus súbditos, fue un factor decisivo que explica la singularidad de ciertas imágenes de la realeza en el Nuevo Continente, y fue representada en el campo de la iconografía mediante la distancia que a su vez separa a los hombres del Sol, pues el astro

¹⁸ Sobre los cultos solares de los pueblos mesoamericanos, véase M.^a Teresa Jarquín Ortega, *El culto y las representaciones solares en el arte y la arquitectura del México antiguo*, El Colegio Mexiquense, A.C., México, 1996.

¹⁹ Ídem, p. 16.

²⁰ Véase mi estudio *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.



Escudo de Carlos V, Antigua, Guatemala

inalcanzable brillaba con igual fulgor para sus súbditos europeos y americanos. Recordemos finalmente que, en Mesoamérica, la devoción solar de los pueblos de habla náhuatl —y especialmente de los aztecas— marcó dramáticamente los acontecimientos que dieron lugar a la conquista española y la caída de Tenochtitlán: la creencia en los cuatro soles cosmogónicos y que el quinto Sol empezó con la llegada de los españoles, así como la inicial identificación entre Hernán Cortés, llamado Hijo del Sol, y Quetzalcoatl, dieron pie a una confusión cultural que facilitó claramente la estrategia de los conquistadores²¹. En definitiva, la imagen solar de los reyes de España triunfa en América. Sólo en la Nueva España encontramos representaciones solares de la monarquía en las exequias de Carlos V (México), exequias de Felipe IV, Carlos II y Luis I (México), juras de Fernando VI (México, Mérida y Durango), jura de Carlos III (México), exequias de Carlos III (Guatemala), jura de Carlos IV (México), etcétera.

Respecto al águila, símbolo azteca que pasará en el siglo XIX a formar parte de las armas del México independiente, es un ave solar: «En la simbología de los mexicas el águila es el doble del Sol: encarna su faz diurna y el movimiento ascendente hacia el cenit. Es el ave solar por excelencia, un depredador, un cazador. La imagen que representa el águila devorando pájaros o una serpiente alude a la victoria del Sol sobre sus enemigos y expresa el triunfo de los guerreros sobre los antiguos pueblos agrícolas»²². También los bestiarios medievales europeos y los libros de emblemas del Renacimiento destacaron el carácter solar del águila. Nos encontramos, por tanto, de nuevo ante un símbolo cuya coincidencia simbólica transoceánica será aprovechada por los artistas y poetas al servicio de la administración española, jugando por ello un papel importante en las representaciones simbólicas de la monarquía hispánica en la Península y en América, sobre todo durante el tiempo en el que los reyes de la casa de Austria se sentaron en el trono de las Españas.

Carlos V recibió la dignidad imperial en Aquisgrán en 1520; diez años después será coronado en Bolonia. Así, el águila bicéfala, símbolo del imperio de los Habsburgo, se incorpora a la simbología carolina, pasando a ser omnipresente desde ese momento en la iconografía de los austrias hispanos. En el virreinato de la Nueva España, los emblemas políticos aguileños adquirieron un significado especial, pues esta ave permitía relacionar la simbología solar, la indígena precolombina y la de la monarquía hispánica. E incluso la mitología: en el catafalco dispuesto en la catedral de México en honor del malogrado príncipe Baltasar Carlos, en el primer cuerpo se colocaron estatuas y pinturas de sus predecesores en el trono, de las virtudes cardinales y de las cuatro partes del

²¹ María de los Ángeles Romero Frizzi, en su libro *El Sol y la Cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial* (CIESAS, México, 1996) —obra donde ofrece una historia de los pueblos indígenas de Oaxaca durante la colonia—, describe el punto de vista de los vencidos sobre la conquista como el nacimiento de un nuevo Sol.

²² Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 27.

mundo, y en el segundo cuerpo se representó el rapto de Ganimedes, en el que el águila simbolizaba la ciudad de México y el pastor al príncipe fallecido²³.

Dos interesantísimas representaciones del águila solar mexicana las encontramos en sendos jeroglíficos novohispanos que formaron parte del adorno simbólico de los zócalos de los catafalcos de Felipe IV y Carlos II en la catedral de México. El jeroglífico felipino mostraba al águila real expulsando de su nido al águila azteca —identificada por el tunal—, a la vez que adoptaba a sus polluelos como hijos propios. Representaba, evidentemente, a los reyes de España mostrándose clementes con sus nuevos súbditos tras derrotar a la monarquía prehispánica. Respecto al jeroglífico carolino, mostraba en su *pictura* al joven rey —coronado y con cetro— sobre el águila y el cactus en medio de la laguna mexicana, mientras el Sol brillaba en lo alto. Ambos jeroglíficos recurren al águila para representar la política americanista de los reyes de España. En el primero, Felipe IV acepta a los indios como súbditos y practica la clemencia con ellos. En el segundo, Carlos II asciende a los cielos sobre las armas mexicanas, el águila y el tunal, en su origen símbolo del imperio azteca. Hemos de recordar que, según algunas fuentes clásicas —Dion Casio y Herodiano—, en el momento cumbre de los funerales de los emperadores romanos, al tiempo que se incineraban los restos se soltaba a un águila que se elevaba hasta el cielo. Esta ave transportando el alma del emperador es la imagen de la apoteosis, pues representa la divinización de éste, y así se representó con frecuencia en el arte y en la numismática del imperio²⁴. Pero México aún permitió sumar un significado más al águila emblemática. Además de aludir al Sol, a la monarquía hispánica y al imperio azteca, el águila se convierte en una ave guadalupana, como ha puesto de relieve Jaime Cuadriello²⁵. Pinturas como el lienzo dieciochesco de Gregorio José de Lara, *Visión de San Juan en Patmos Tenochtitlán* (templo de Coixtlahuaca, Oaxaca), basadas en el libro *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su Historia, con la Profecía del capítulo doze del Apocalipsis* (México, 1648) del presbítero filipense Miguel Sánchez, aúnan el águila azteca con el águila apocalíptica de san Juan Evangelista. Este feliz artificio simbólico permitirá contemplar el nacimiento de México en clave profética y contribuirá a formar entre los criollos la conciencia patriótica nacional.

²³ *Real mauseolo, y funeral pompa, que erigió el excellentísimo señor conde de Salvatierra, y la Real Audiencia desta ciudad de México. A las memorias del serenísimo Príncipe de España Don Baltassar Carlos. Que esté en Gloria.* En México. Año de 1647. Por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín.

²⁴ Javier Arce, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 131 y ss.

²⁵ Jaime Cuadriello, «Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila», *Artes de México* (México), n.º 29, pp. 10-23.

V

Las fiestas regias americanas aún permiten otro tipo de mestizaje intelectual. Me estoy refiriendo a las relaciones ficticias que se establecen entre la rica cultura emblemática surgida del Renacimiento italiano y los jeroglíficos mesoamericanos que decoraban y decoran las ruinas arquitectónicas prehispánicas. Se trata de un mestizaje erudito, pero también de alta significación política. Si durante los siglos XVI y XVII los emblemas y jeroglíficos que decoran las arquitecturas efímeras festivas son vehículo de consignas monárquicas y contrarreformistas, a lo largo del siglo XVIII paralelamente son también instrumento de la progresiva concienciación política del criollismo. Se trata de un debate visual entre dos discursos políticos: el primero establecido en los inicios del virreinato y vigente hasta la independencia, el segundo, tímido y deslavazado al principio, se construye paulatinamente culminando en el siglo ilustrado. La emblemática criolla se estructura en textos e imágenes que traslucen las inquietudes y búsquedas de una sociedad emergente que, lenta pero imparablemente, busca su propia simbología, una identidad iconográfica característica que oponer a los modelos metropolitanos, una contrapropaganda que paulatinamente aflorará en la fiesta colonial.

Para ello, los eruditos criollos fabricaron, transformaron y reinterpretaron las imágenes emblemáticas buscando manifestar las raíces de su propia identidad cultural, en un prenatalismo que sólo cuajará con fuerza a finales de la colonia. En este sentido, podemos interpretar las referencias habituales en los jeroglíficos hispanoamericanos a los emperadores incas o aztecas, la reivindicación de Cetubalia, la exaltación guadalupana, la reinterpretación simbólica del águila mexicana, e incluso, las complejas analogías que se establecen entre la América prehispánica y el Egipto milenario, a través de la relación existente entre los ideogramas faraónicos y los sistemas pictográficos precolombinos. Precisamente, las analogías que los estudiosos mexicanos de los siglos XVII y XVIII establecen entre las culturas indígenas americanas anteriores a la conquista y la remota civilización del Nilo son, como ha afirmado Jaime Cuadriello, una de las razones que explican que el corpus emblemático mexicano sea el mayor de toda Hispanoamérica²⁶. La obsesión por establecer nexos entre la raíz americana y la cultura egipcia curiosamente va a devolver a los jeroglíficos barrocos, en el plano intelectual, su primitiva funcionalidad cuando surgieron en la Italia *quattrocentista*, inspirados en el *Horapollo*: ser un puente intelectual entre la cultura humanista y la sabiduría pretendidamente revelada por los dioses a los sacerdotes egipcios, y encerrada por éstos en complejos enigmas pétreos. Pero en Italia la

²⁶ Jaime Cuadriello, «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza...*, pp. 86 y ss.



Melchor Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí, Potosí (Bolivia), 1718*, óleo sobre lienzo, 230 x 600 cm, Museo de América, Madrid

intencionalidad es exclusivamente cultural y filosófica. En la Nueva España, los eruditos criollos, como el propio Sigüenza, que intentan establecer este puente histórico y pretérito entre las culturas precortesianas y el Egipto faraónico, persiguen un objetivo político, como es la afirmación de una identidad propia capaz de medirse en el plano cultural con el modelo europeo metropolitano.

El intelectual criollo despreció al indio contemporáneo; pero, a partir de un momento dado, reivindicó las sociedades precolombinas, buscando un referente cultural que le permitiera establecer esa ansiada identidad propia que marcará distancias con el modelo eurocéntrico. Para ello debió vencer sus propias reticencias, tras un siglo de subestimación del pasado precortesiano por parte de los españoles. Y en ese conflicto interno entre la mirada inicialmente semivergonzante a la América precolombina y la simultánea pertenencia al mundo cultural hispano, los criollos encontraron un singular aliado en la emblemática, un lenguaje simbólico que pertenecía al mundo europeo, pero que curiosamente se convirtió en un instrumento prestigiador del nacionalismo americano: el nacimiento de la emblemática en la Italia del siglo XV conllevó un redescubrimiento de la fascinante cultura egipcia, en cuyos jeroglíficos pétreos los humanistas del *Quattrocento* creyeron encontrar el origen remoto del nuevo lenguaje hermético. La cultura egipcia presentaba evidentes semejanzas con las culturas precolombinas —entre ellas, la común utilización de sistemas pictográficos—, y el profundo respeto que se tenía a la primera se tradujo en la legitimación de las segundas. El emblema, llegado a América como una moda europea, se reencontraba con sus oríge-

nes a través de la herencia prehispánica y se convertía en el puente con ese pasado que los criollos, con una clara intencionalidad política, reivindicaron y refabricaron. Esta estrategia criolla encontró un poderoso aliado en la figura del jesuita alemán Athanasius Kircher, figura clave dentro del movimiento hermético europeo del siglo XVII, apologeta de la creencia colectiva de que los ideogramas egipcios eran una escritura hermética y sapiencial —afirmó en 1666 haber dado «muerte a la Esfinge, respondiendo a sus enigmas», y declaró haberlo conseguido gracias al influjo del Espíritu Santo²⁷. De esta forma, Kircher prolongaba, en pleno siglo XVII, la visión que de ellos se tuvo en el Renacimiento, y que teorizaron entre otros Pierio Valeriano²⁸. Pues bien, Kircher mantuvo, como es sabido, una intensa correspondencia epistolar —documentada desde 1655— con diversos intelectuales novohispanos²⁹, y muchos de sus libros formaron parte de la biblioteca de Carlos de Sigüenza y Góngora. El pensamiento kircheriano, con todo lo que supone de análisis y revalorización del pensamiento simbólico, fue fácilmente aceptado por el criollismo intelectual, porque en él los eruditos novohispanos encontraron argumentos para sus propias tesis prenacionalistas: baste ver las similitudes que Kircher apunta entre los dioses mexicanos y egipcios, entre la arquitectura piramidal templaria de unos y otros —que podemos ver en diversos grabados de su *Oedipus aegyptiacus*— y que indudablemente, como hemos dicho, debieron de ser muy bien recibidas en los círculos criollos novohispanos³⁰.

A su vez, en Europa, y como prueba la ya explicada actitud receptiva de Kircher, el redescubrimiento de la escritura ideográfica americana desde el hermetismo fue muy bien aceptado: tras el descubrimiento arqueológico de los jeroglíficos egipcios, se producía el encuentro histórico con la filología pictográfica precortesiana. En palabras de Fernando R. de la Flor, para los humanistas y científicos que buscaban lenguajes formales de validez universal y para los teólogos que buscaban las huellas de la lengua preadámica o paradisiaca, y que habían quedado fascinados por las imágenes egipcias, los pictogramas americanos estimularon las posibilidades de encontrar ese lenguaje universal³¹.

Finalmente, el criollismo emblemático se trasladó al arte colonial, y así encontramos elementos artísticos de raíz hermética, como pueden ser la abundancia de obeliscos conmemorativos en espacios efímeros y plazas urbanas, o determinada iconografía egipciaca de san José, el patrono de la evangelización americana³², coincidiendo precisamente con el desarrollo de una arquitectura barroca que sintetiza propuestas novedosas basadas en la geometría y en las matemáticas, con sincréticas miradas hacia el pasado prehispánico, «en las que se quiere evidenciar este sentimiento de afirmación mexicana, de peculiar criollismo cultural»³³. Todas estas

²⁷ A. Kircher, *Obeliscus aegyptiacus*, Roma, 1666; citado por Ignacio Gómez de Liaño en *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990, p. 13. Gómez de Liaño dedica un capítulo en este mismo libro a la investigación egiptológica de Kircher: «De los jeroglíficos egipcios a la lengua universal», ídem, pp. 29-32.

²⁸ No faltaron tampoco emblemistas significativos, como el también jesuita Menestrier, que intuyeron que los jeroglíficos eran sencillamente un sistema de escritura. Gómez de Liaño, ídem.

²⁹ Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, UNAM-I.B, México, 1993.

³⁰ Kircher se familiarizó con el arte y la religión mexicana a través de fuentes impresas y de relatos orales de jesuitas viajeros.

³¹ Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, p. 194.

³² Véanse los estudios de Jaime Cuadriello. «San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Indias», en *Memoria* (Museo Nacional de Arte), n.º 1. México, 1989, pp. 5-33; «A propósito de *El ministerio de San José (addenda)*», *Memoria* (Museo Nacional de Arte), n.º 4, México, 1992, pp. 51-59, y la ficha catalográfica del lienzo de José de Alzibar *El Ministerio de San José*, en *Juegos de ingenio y agudeza...*, pp. 382 y 383.

³³ Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Grupo Azabache, Italia, 1992, p. 113.

creaciones artísticas deben interpretarse desde esta estrategia cultural que hemos expuesto y que revela un complejo proceso de sincretismo y mestizaje simbólico, puramente intelectual se puede objetar, pero igualmente enriquecedor, como hemos visto³⁴.

VI

Por su concepción globalizadora, por la integración social que provoca, por la riqueza artística que despliega, la fiesta del Antiguo Régimen ha sido considerada un espejo de su época, un reflejo deslumbrante de la cultura y de las ideas del momento. Así sucede también en la América virreinal a lo largo de trescientos años. Y la presencia indígena en la fiesta y el mestizaje artístico y simbólico a que da lugar no hacen más que poner de relieve la compleja realidad social colonial. Durante este largo lapso de tiempo hay dos momentos destacados en el proceso de apropiación de la fiesta oficial por parte de la población americana. El primero lo protagonizan los indios en el siglo XVI; el segundo, las elites criollas en la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando en el siglo XVI los indios se asoman al universo festivo importado de Europa y participan en las celebraciones urbanas, están declarando a los españoles su voluntad de existir en esa nueva sociedad en construcción. Doscientos años después, cuando ya en el siglo XVIII los criollos empiezan a mirar sin complejos su pasado prehispánico y hacen de ello un argumento para rivalizar culturalmente con Europa, tal como hemos visto sucedió con la emblemática, se inicia el proceso intelectual que llevará al período insurgente y a la aparición de las nuevas naciones. Durante todo este tiempo, y entre ambos procesos, la fiesta fue un grandioso espejo a través del cual América miró a Europa y se miró a sí misma, y el efímero mestizo fue la aportación singular que, en el contexto de las ceremonias del poder, contribuyó a crear una conciencia americana.

³⁴ Las reflexiones anteriores sobre la relación entre los jeroglíficos humanistas y los jeroglíficos prehispánicos formaron parte de una ponencia que presenté con el título «La emblemática en la cultura novohispana», en *II Coloquio de Emblemática en torno a Filippo Picinelli*, organizado por el Colegio de Michoacán en 1997. El texto permanece actualmente inédito en espera de su publicación.

Bibliografía

- Bérchez, Joaquín (dir), *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.
- Bérchez, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Grupo Azabache, Italia, 1992.
- Cruz de Amenabar, Isabel, *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995.
- Cuadriello, Jaime (dir), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994.
- Cuadriello, Jaime, «Visiones en Patmos Tenochtitlan. La mujer águila», *Artes de México* (México), n° 29, pp. 10-23.
- Díez Borque, Jose María (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal, España, 1986.
- Estrabidis Cárdenas, Ricardo, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras* (Lima), n° 95-96 (1998), pp. 33-66.
- Florescano, Enrique, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Gómez de Liaño, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990.
- González Acosta, Alejandro, «Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)», en Antonio Bernat Vistarini-John T. Cull (eds.), *Los días del Alcion. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 295-302.
- Jarquín Ortega, María Teresa, *El culto y las representaciones solares en el arte y la arquitectura del México antiguo*, El Colegio Mexiquense, A.C., México, 1996.
- Kennedy, Alexandra (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, España, 2002.
- López Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Mapfre, España, 1992.
- Maza, Francisco de la, *Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.
- Mejías, María Jesús, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales en el Archivo General de Indias*, CSIC, Sevilla, 2003.
- Mínguez, Víctor «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial* (Museo de América), n° 6 (1990), pp. 5-32.
- Mínguez, Víctor, «Espectáculos imperiales en tierras de indios», en Alfredo Morales (dir), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla, 2000, pp. 234-255.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, Castellón, 1995.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.
- Morales Folguera, Jose Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991.
- Osorio Romero, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, U.N.A.M.-I.B., México, 1993.
- Pérez, Herón (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, México, 1998.
- Ramos Sosa, Rafael, *Arte festivo en Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, España, 1992.
- Romero Frizzi, María de los Ángeles, *El Sol y la Cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*, CIESAS, México, 1996.
- Sebastián, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992.

