



El Galeón de Manila y *byo-bu*: *El Diluvio Universal*

Mestizaje artístico entre Oriente y Occidente

Anna López i Palomar
ann.lopa92@gmail.com

I. Resumen

La puerta de Oriente para el Imperio español se abrió a través de la ruta del Pacífico desde el siglo xvi. Esta se extendió a lo largo de todo el océano para unir económica, artística y culturalmente Manila con Acapulco, desde donde se extendió al resto del Imperio español. Durante más de doscientos años se llevó a cabo la carrera de Indias, y fue de suma importancia porque supuso una fuente importantísima de riqueza para la Corona española. Unida a la carrera de Indias estaba la ruta del Pacífico, una travesía que dejaba elevados ingresos económicos y que conllevó un gran desarrollo artístico y cultural, a la vez que promovió el coleccionismo por lo exótico de las manufacturas orientales y los nuevos materiales. En Occidente, estas piezas eran la muestra del poder. De manera concreta analizaremos un biombo mexicano que ayudará a comprender el contexto histórico, cultural y artístico de estas producciones.

Palabras clave: comercio, Galeón de Manila, globalización, biombo, coleccionismo, ruta.

II. Introducción

La aportación que hago en este estudio ha resultado ser, a su vez, la tarea más dificultosa. Me ha resultado arduo hallar fuentes y bibliografía, por lo que me ha sido imposible consultar estudios de otros historiadores. Este hecho ha repercutido en la imposibilidad de dictaminar la procedencia y la autoría de la obra. Por tanto, la aportación que realizo con este estudio a la Historia del Arte es la investigación propia a través del análisis y estudio iconográfico-iconológico absolutamente personal del biombo de *El Diluvio Universal*. Algunas de las dificultades han surgido a la hora de asignar los animales fantásticos representados, y hacer de esto una interpretación. Y lo mismo ocurre con la búsqueda de grabados de los que puede haber recibido influencias.

A partir del siglo xvi se propició un cambio en el modo de percibir el mundo, las nuevas expediciones ampliaron la visión y percepción del globo. Los nuevos territorios conquistados se unían marítimamente gracias a las rutas abiertas por la carrera de Indias y el Galeón de Manila. Asistimos a un período de grandes intercambios impulsados por los sistemas de flotas y las mercaderías transportadas, en los que la monarquía española tuvo un papel capital desde sus territorios americanos.

Cada mes de junio zarpaba desde Manila la Nao de la China rumbo al puerto de Acapulco aprovechando el monzón. En los galeones de la ruta viajaban magníficas obras de arte y las

esperanzas económicas de muchas familias sangleyes. Las mercaderías orientales escapaban a toda estética conocida hasta el momento. En sus bodegas, los biombos ocupaban un lugar importante, puesto que eran manufacturas demandadas y de alto nivel económico. Entre las clases altas de la sociedad novohispana y europea se coleccionaban las obras orientales, puesto que era un modo de marcar el rango social. Eran una muestra del poder. Las obras de arte que transportaba el Galeón de Manila fueron el motor del coleccionismo y el vehículo que hizo estallar el mestizaje artístico. Por primera vez unieron globalmente los territorios. Hablamos de un período de riqueza artística y cultural gracias a la apertura de Oriente a través de la ruta del Pacífico.

Durante doscientos cincuenta años estuvo abierta la carrera de Indias, la cual estaba ligada a la ruta de Poniente, de forma que este tráfico artístico se convertía en un comercio transoceánico y global. En definitiva, el Galeón de Manila se encargó de comunicar Oriente y Occidente culturalmente a través del arte, es decir, la actividad artística de Oriente introducía en Nueva España no solo una nueva clase de coleccionismo, sino también la cultura oriental artística, la cual actuó de forma mayéutica en el más amplio sentido filosófico de la palabra, lo que dio luz el estilo Namban.

He elegido este tema por la trascendencia artística que promovió la Nao de la China. También por la originalidad a la que responde el biombo como pieza que unifica las características de mueble y obra de arte, pues desde la visión occidental, el biombo sigue resultando un elemento particular. De este modo, tras cursar la asignatura Patrimonio Iberoamericano me interesé por el estudio y conocimiento de los biombos. Me atraen por su riqueza artística y porque suponen un punto y seguido en cuanto al arte barroco europeo, aunque nazca y se desarrolle a partir de este. El arte iberoamericano del período colonial es el resultado de una suma de estilos artísticos diversos.

III. Objetivos

Los objetivos que se pretenden alcanzar en este estudio son dar a conocer la relevancia e importancia artística, cultural, política, económica y, en definitiva, global, que estableció el Galeón de Manila durante más de doscientos años, así como investigar el mestizaje artístico a través del análisis del biombo *El Diluvio Universal*, producto de la fusión artística emanada del contacto de culturas y estilos diversos.

IV. Material y método

El presente trabajo es multidisciplinar, puesto que se centra en dos metodologías complementarias, que son la Historia de la Cultura y el método iconográfico-iconológico. Es una propuesta metodológica que aplica el profesorado de Historia del Arte de la Universitat Jaume I de Castellón, desde donde conciben la obra «en sentido amplio como un potente transmisor de valores ideológicos, sociales, religiosos y políticos a través de la autonomía del lenguaje artístico que no puede ser entendida si no es sumergiéndonos en la Historia y en la Cultura de una época» (Mínguez y Rodríguez, 2012: 188). Por lo que respecta a la Historia de la Cultura, esta fue desarrollada por Jacob Burckhardt, examina la obra de arte contextualizada históricamente, puesto que el arte se percibe como el mayor exponente de un período temporal por influenciarse junto a la cultura. Por lo tanto, a través de este método se pone en valor la obra de arte como documento histórico. En cuanto al método iconográfico-iconológico, desarrollado por Erwin Panofsky, se centra en la investigación artística del estudio de las imágenes, de su origen y evolución, como conformador ideal de forma y contenido. Parte de lo evidente a lo simbólico del mensaje de la obra de arte. Se trata por lo tanto más «de una síntesis que de un análisis» (Mínguez y Rodríguez, 2012: 185). Así, el objetivo de este método es interpretar el sentido de las imágenes.



V. Resultados

5.1. La feria: llegada del galeón

Una vez al año la Nao de la China zarpaba desde Manila, generalmente en el mes de junio para aprovechar el monzón. Llegando a América, tocaba la costa de la Alta California, desde donde descendía hasta llegar al puerto de Acapulco, fuerte de San Diego, a finales de año o principios del siguiente. El viaje de ida duraba tres meses, mientras que la vuelta oscilaba entre los siete y los nueve.

En el cerro de la Mira se esperaba la llegada del galeón, cuando se le veía surcar las aguas del Pacífico otro barco acudía a su encuentro para escoltarlo hasta la llegada a puerto, donde sería protegido hasta que se registraba. Primero, bajaban aquellos pasajeros que habían llegado sanos. Seguidamente, se descargaban los equipajes. Consecutivamente, los funcionarios comprobaban las mercaderías en la documentación. Finalmente, se ponían a recaudo en el almacén hasta la inauguración de la feria. Posteriormente, la Nao se revisaba para comprobar si quedaban productos y los astilleros reparaban las averías para el viaje de regreso a Manila.

Una vez desembarcadas las mercaderías en Nueva España se abría una feria multitudinaria en Acapulco, y el resto de productos se transportaba en mulas hasta Veracruz para embarcarlos en la flota de la Nueva España, puesto que este era el puerto de salida de las mercaderías hacia España.

En las primeras travesías de la Nao de la China «no existía la feria comercial del galeón como espacio exclusivo de las transacciones entre comerciantes filipinos y novohispanos» (Yuste, 2013: 89). El movimiento comercial y económico inició la organización de la feria, la cual comenzaba con la llegada del galeón y finalizaba cuando éste volvía a Manila; duraba cerca de dos meses, en los que la ciudad se convertía en un ir y venir de gentes, «Humboldt called “the most renowned fair of the world”» (Lytle, 1918: 31).

Cuando la nao llegaba a Manila, doblaban las campanas, la población se reunía en las iglesias agradeciendo a Dios el retorno de los suyos y «las grandes cantidades de plata novohispana que atravesaban el océano Pacífico» (Garza, 2016: 103), obtenidas de las operaciones comerciales. La Nao de la China estuvo absolutamente respaldada por la plata americana, lo que atrajo migraciones de chinos a Manila, quienes se organizaron en El Parián, barrio donde se realizaban la mayoría de las manufacturas. Al zarpar el galeón del muelle de Cavite hacia Acapulco se llevaba a cabo una ceremonia de despedida.

La ruta comprendida por el Galeón de Manila fue de gran importancia artística; en él viajaron obras orientales provenientes de Filipinas, «China, Japón, Indonesia, Siam, Birmania, Ceilán, India y Persia» (Ruiz, 2016: 180). Desde Filipinas se enviaban mantones de Manila y obras realizadas por artistas locales, influenciados por el arte occidental debido a la eclosión multicultural debida a la emigración de artistas chinos y novohispanos al archipiélago y gracias a la rápida difusión del grabado. Estos eran fáciles de exportar a Filipinas y de extender entre la comunidad por su ligero peso, tamaño y rápida realización en comparación con un óleo. Además, los grabados tenían la ventaja de explicar aquello que las palabras no podían por la diferencia lingüística. Los españoles los emplearon para enseñar temas iconográficos, sagrados, profanos y heráldicos, mientras que los orientales los usaron para representar «temas occidentales [...] interpretados a la manera oriental» (Baena, 2012: 38). Se convirtieron en el ejemplo para la realización de obras artísticas y establecer composiciones pictóricas. Lo que muestra que el imperio español con el arte no solo comercializaba, sino que este era también un vehículo de traducción y adoctrinamiento sobre las creencias religiosas.

Cada manufactura exportada desde Manila se embalaba con cuidado para protegerlas de los golpes, los insectos y el agua marina, con el fin de asegurar que llegasen en perfectas condiciones a

Acapulco para la transacción, ya que si se dañaban durante el viaje el precio descendía (Baena, 2012). Igual de cuidadas eran en el transporte terrestre realizado por mulas en Nueva España. En un principio no existían normas que limitasen el número o tamaño de los galeones, de hecho, la ruta se realizaba en carabelas, pero el tiempo de viaje y la carga de mercaderías obligaron a reemplazar las carabelas por galeones o naos, siempre bautizadas con nombres de santos católicos. Felipe II quiso poner fin a esta falta de organización en 1592, cuando decretó la limitación del tonelaje de los galeones a trescientos y la autorización del viaje de solo dos galeones anuales. La Real Cédula también «prohibía la navegación directa entre Filipinas y Perú» (Baena, 2014: 167) dando de forma que se daba exclusividad portuaria al puerto de Acapulco. Este se establecía como receptor y escenario de compra-venta de mercaderías y Manila, como sede del comercio transpacífico. Este «privilegio comercial que ostentó el puerto de Acapulco en los tiempos virreinales nunca más lo logró recuperar» (Miranda, 1994: 42), pues dicha ventaja escribió su fin en 1785 con la creación de la Compañía de Filipinas, por la cual podían comerciar directamente con el Virreinato de Perú y Veracruz.

Adentrándonos en el tema de las mercaderías orientales, a Nueva España llegaban desde Manila lámparas, joyas, arquillas, enconchados, bandejas, «telas de seda china, telas de algodón, seda cruda o en rama, especias, labores orientales, maderas nobles, trabajos de cobre, nidos de salangana, aceite de algalia» (Lytle, 1992: 25), además de «colchas, quimonos, [...] telas de Bombay, muselinas, medias de China, botones, tinta de Cantón, medicinas» (Miranda, 1994: 31). De este modo, desde Manila se exportaban un buen número de productos elaborados en loza, jade, nácar, hierro, marfil y porcelana. Aunque lo que destaca como lo más apreciado por el mercado novohispano es la porcelana, la seda y los biombos; por el elevado precio al que se vendían estaban consideradas como joyas, algunas de ellas incluso contaban con un baño de plata.

El galeón no debía regresar a Manila hasta el año siguiente. Para ello, como anteriormente ya se ha dicho, la nao se revisaba y se reparaban todas las averías y desperfectos posibles. Después se cargaba de productos, como por ejemplo vino, «plata y oro en barras; pesos acuñados; cochinilla, procedente de Oaxaca; cacao; café; vainilla; azúcar; agujas de punto jabón; piezas de cuero; barajas» (Lytle, 1992: 25), y también «tabaco, sombreros de palma, chocolate, [...] purga de Jalapa, jergas, sarapes, zacate, petates, azufre, [...] cera, henequén, cereales, panes, harina, aguardiente, aceites de oliva, ajonjolí, cecina, tocinos, cebo, brea, alquitrán, jarcias, candelas» (Miranda, 1994: 32, 33). En esta ocasión, viajaban con menos bultos, lo que ofrecía más espacio para los viajeros e se incrementaba el número de estos; además, el galeón regresaba con

toda la plata obtenida de la venta de las manufacturas, la cual era custodiada por el maestro de la plata, encargado de procurar los cofres que albergaban los pesos, y la documentación en que quedaba explícita la cuantía que debía de recibir cada comerciante filipino.

5.2. Mestizaje artístico: surgimiento del arte Namban

Durante más de doscientos años se llevó a cabo la carrera de Indias, que fue un hecho de suma importancia. Atada a esta estaba la ruta del Pacífico, una travesía que dejaba ingresos económicos elevados y que conllevó un gran desarrollo artístico, multicultural e intercultural, contemporáneamente hablando. El tráfico transoceánico de mercancías abrió paso a «una era de globalización donde las relaciones entre las distintas partes del planeta iniciarán una intensificación que ha llegado hasta hoy» (Ruiz, 2016: 30). De este modo, podemos reconocer al actual México como el «Axis Mundi» (Rivero, 2005: 83) de la época moderna. La conexión entre los territorios de Filipinas, Nueva España y España se dio mediante el Galeón de Manila y la ruta de las Indias. Tal y como ya se ha comentado, los objetos orientales que viajaban a Nueva España, y también a Europa, abrieron la primera relación económica de carácter global a través de la conexión marítima. El movimiento comercial que desarrolló el Galeón de Manila junto a la ruta de las Indias supusieron los primeros pasos de la globalización, y se reguló, así, la ley de la oferta y la demanda «determinada por los viejos valores nobiliarios, que hacían de la ostentación una obligación para el reconocimiento social» (Baena, 2014: 171). Esta muestra de comercio desbanca a Europa de su eurocentrismo, puesto que los objetos demandados provenían de otra cultura, la cultura oriental, y el centro de recepción era Nueva España, colonia que se convirtió en el territorio de unión entre Oriente y Occidente.

Los productos importados se transformaron de acuerdo a las preferencias de la sociedad novohispana. El comercio transpacífico abrió paso a un nuevo estilo artístico conocido como arte Namban, pues surgieron talleres novohispanos que bebían de las influencias artísticas europeas, precolombinas y orientales. Un hecho que resulta evidente cuando analizamos obras de este período es la fusión cultural y artística mayéutica del arte Namban en Nueva España, donde cuajaron las características de la Escuela Kano con la temática occidental y las influencias precolombinas para dar respuesta a las exigencias del coleccionismo elitista.

Nueva España se convirtió en un mercado fuerte, lo que atrajo a japoneses que decidieron instalarse en México y abrir allí sus talleres de producción artística. Un ejemplo de estas migraciones lo encontramos en el artista Kano Domi, quien destaca por su estilo pictórico sobre las puertas corredizas de los palacios japoneses, precedentes de los biombos mexicanos.



La Nao de la China fue la encargada de la simbiosis cultural que marcó la producción artística del arte colonial novohispano, se pasó de importar objetos artísticos orientales a crearlos bajo el nombre de arte Namban, reflejo de ese «nuevo mundo, paradisíaco, rico, que fascinó a propios y extraños» (Rivero, 2005: 22). El arte Namban surge «durante el período Momoyama [...] conocido como arte *Namban-jin* en alusión a los habitantes ‘bárbaros del sur’» (Ruiz, 2016: 250). Es un estilo que nació en Nagasaki «fruto del intercambio artístico y de la curiosidad mutua entre Japón y el Imperio hispano-portugués» (Mínguez y Rodríguez, 2011: 334), pues la península ibérica estuvo unificada bajo el monarca español Felipe II entre 1580 y 1640. De este modo, el arte Namban llegó a la península a finales del siglo XVI y principios del XVII a través de la ruta portuguesa a Oriente. Posteriormente, se desarrolló en Nueva España, con pintores como el anteriormente nombrado Kano Domi, Emonsaku o Thaddeus. El arte Namban toma influencias de las técnicas del *makiey* de la laca *urushi*, que «proporciona dureza a la madera [...] así como impermeabilidad» (Ruiz, 2016: 251, 252) y tiene un laborioso trabajo, puesto que se va formando con la sucesiva aplicación de capas; para finalizar, «la superficie se decora [...] de forma plana, *hiramakie*, con cierto relieve *takamakie*, o mezclando colores *urushi-e*» (Ruiz, 2016: 252). Ahora bien, dentro del Namban, la laca *urushi* «se realizaba con polvos de oro y plata, técnica que se conocía con el nombre de *makie*. El moteado de polvos de plata, *nashiji-e*, y la incrustación de nácar, *raden*» (Ruiz, 2016: 252).

5.3. El Diluvio Universal

Los biombos fueron los grandes protagonistas «de los interiores de las residencias novohispanas» (Ruiz, 2016: 257). La importación de estos muebles estuvo incentivada por «las exigencias de la élite europea y americana» (Baena, 2014: 163), pues se convirtieron en «uno de los elementos artísticos y decorativos más representativos de la cultura criolla» (Baena, 2007: 1). Además, los propietarios novohispanos «buscaron símbolos de estatus que expresaran la posición recientemente adquirida» (Baena, 2012: 43), pues debían mostrar de algún modo su poder, ya que carecían de títulos nobiliarios, y lo encontraron en obras orientales como los biombos.

El origen de los biombos lo encontramos en la cultura oriental. En el siglo VIII, los japoneses tomaron de China los biombos, los nombraron «*byo-bu*, que significa protección contra el viento, siendo esta su finalidad en los grandes espacios de las viviendas coloniales» (Ruiz, 2010: 341). Si descomponemos la conjugación, encontramos que en japonés *byo* significa «protection, and *bu*, wind» (The Metropolitan Museum of Art, 1990: 422), aunque pasaron «a decorar de forma recurrente el interior de las casas» (Ruiz, 2016: 257), generalmente para separar espacios, como ocurrió a mediados del

siglos xvii cuando «se dispusieron dos ejemplares chinos “que cubrían la música e instrumentos” mientras se servía el banquete de recepción al virrey Diego López Pacheco» (Baena, 2012: 50). Ana Ruiz (2010: 341) diferencia entre dos tipos de biombos: «Los de *rodastrado* [...] destinados al salón del estrado, en donde se recibía a las visitas en las mansiones y los palacios nobiliarios», y luego también estaban «los *biombos de cama*, que ofrecían intimidad al interior de las enormes habitaciones que daban a los pasillos».

Los primeros biombos fueron «de papel realizados en Japón, en especial aquellos que en las fuentes se refieren como “dorados”, posiblemente por la presencia de las famosas nubes Namban de polvo de oro» (Baena, 2014: 161), pero desde «finales del siglo xvii comienza a crecer paulatinamente la exportación de biombos chinos de madera y laca, hasta dominar el mercado en las últimas décadas del siglo xviii» (Baena, 2014: 161, 162); eran más baratos que los japoneses y, pese a que eran de peor calidad, tenían una mayor salida, ya no solo por su precio, sino también porque resultaban más resistentes a las adversidades de la ruta. Se construían a partir de pantallas unidas que gozan de movilidad al poder doblarse. Se puede diferenciar entre varias tipologías de biombos dependiendo del número de paneles que lo formen o también por la temática. Los biombos orientales carecen de perspectiva y claroscuro, pero a raíz de darse el contacto con la representación artística occidental se empieza a tomar conciencia de la técnica del sombreado y la profundidad, además de apoyarse en la perspectiva isométrica, una técnica sobre todo presente en los biombos mexicanos.

«Una de las manifestaciones más excepcionales del arte Namban se plasmó en lo que genéricamente conocemos como biombos» (Rivero, 2005: 11), los cuales aparecieron «cuando Toyotomi Hideyoshi ordenó la decoración de su castillo de Nagoya con pinturas hechas por artistas de la Escuela Kano [...] cuando [...] los pintores se encontraban de regreso a Kioto, visitaron Nagasaki» (Rivero, 2005: 177), al ver la actividad comercial de la ciudad y los rasgos de una fe diferente, la cristiana, decidieron representar a los europeos en sus biombos. De este modo surgió una representación artística intercultural, ya que no solo Occidente se asombraba ante Oriente, también se había despertado la curiosidad oriental por lo occidental. Estaban decorados con motivos y figuras orientales, pero al entrar en contacto con la cultura católica se introdujeron nuevos temas de representación, pues «los ejemplares destinados a la exportación podían decorarse con temas chinos del gusto de los europeos» (Baena, 2014: 162), o al contrario, temas occidentales con diseños y matices orientales, tal y como es el caso del biombo que vamos a tratar más adelante: *El Diluvio Universal*. En los talleres chinos se desarrolló «una producción artesanal china destinada a cubrir las exigencias de la élite» (Baena, 2012: 38) de los virreinos y de

España, y se elaboraron «biombos expresamente para la exportación» (Baena, 2012: 38).

Una constante de los biombos chinos y japoneses es que por lo general desconocemos el nombre de los artistas que los crearon. En cuanto a su comercialización, se transportaban en cajas para procurar la conservación y en los galeones tenían que viajar en un lugar donde el agua no pudiese llegar.

La península Ibérica estaba conectada con Oriente a través del contacto de Portugal con Japón y con España a través de la Nao de la China, lo que dio lugar a «una cultura material que tomaba aportes de muchos lugares diferentes y que, en ocasiones, los transformaba en función de los gustos de cada lugar» (Baena, 2014: 157). En Nueva España, la creación de biombos se desligó de un prisma estático y monolítico, ya que la producción y el diseño de estos muebles no seguía reglas estilísticas o de composición. Nacieron bajo un eclecticismo artístico intercultural que no se regía por unos parámetros concretos. De este modo, los artistas novohispanos se dedicaron a reinventar este mueble mediante la diversidad de técnicas, materiales y temáticas, aplicando en cada creación un nuevo paradigma. El éxito de estos muebles se vio reflejado en las producciones de los talleres de artistas novohispanos donde «modificaron la naturaleza del propio objeto» (Baena, 2014: 171), los biombos producidos en el virreinato de Nueva España ofrecían «precios más baratos que los chinos o japoneses» (Baena, 2015: 176). La fusión de culturas fue determinante en el ámbito de producción artística; cambiaron los soportes y se introdujeron «nuevos materiales como la piel, algunas telas o, sobre todo, el lienzo pintado al óleo» (Baena, 2015: 176), además de usar materiales como la «madera pintada y laqueada[...] o de pinturas con incrustaciones de madreperla» (Baena, 2015: 178). En cuanto a la técnica, destacan los enconchados inspirados en «las lacas *urushi* japonesas elaboradas con la técnica del *raden*» (Ruiz, 2016: 257). En cuanto a la temática, se clasifican generalmente en dos grupos: el de los achinados, con los cuales trataron «de imitar y reinterpretar la iconografía oriental [...] y otro grupo, que introduciría temas nuevos, pintados con estilo occidental» (Baena, 2014: 168) como por ejemplo el biombo de *Alegoría de la Nueva España. Corrida de toros*. Pero cabe señalar que los biombos novohispanos siempre cuentan con elementos que recuerdan a su origen asiático: pagodas, flores, ave fénix o algún personaje vestido a la usanza de aquel continente [...]. Las flores como peonías y crisantemos, los pájaros en vuelo, quimeras, el sauce llorón, puentes, paisajes, galeones y personajes absolutamente asiáticos, aparecen en cabeceras, papeleras, escritorios y demás (Ruiz, 2010: 342).

Estos muebles acabaron sustituyendo «a los caros tapices europeos» (Baena, 2014: 165), los cuales resultaban pesados ante la

ligereza y sencillez de este mueble proveniente del Lejano Oriente, y se convirtieron en «un ejemplo del impacto que tuvo la globalización en la cultura material y el arte, ya que encontramos un mueble típicamente asiático, que fue realizado por artesanos locales a partir de grabados europeos» (Baena, 2014: 164).

A continuación, realizaremos un análisis más específico de la monografía del biombo de *El Diluvio Universal*.



Anónimo, *El Diluvio*, finales del siglo xvii (tinta y témpera sobre papel, 216 x 372 cm), México D.F., colección Museo Soumaya

FICHA TÉCNICA

Título	<i>El Diluvio Universal</i>
Autor	Anónimo
Cronología	Siglo xvii
Estilo	<i>Rokumaiori byobu</i>
Técnica	Tinta y témpera sobre papel
Tamaño	216 x 372 cm
Localización	Museo Soumaya (México)

El Diluvio Universal no se trata de un tema aislado y esencialmente occidental, puesto que es una narración común en diversas culturas dispersas por diferentes puntos del planeta. Dentro de la tradición cristiana, conocemos el Diluvio Universal como el

relato que localizamos en el primer libro de la Biblia, el Génesis; también en el Tanaj, la Biblia hebrea. Ahora bien, encontramos alusiones a un gran diluvio en otras culturas. Existe una narración mesopotámica que describe un gran diluvio en el Poema de Gilgamesh. En el hinduismo encontramos las escrituras védicas de la India en las que se relata una gran inundación de agua oceánica, se cree que se trata del desbordamiento del mar Mediterráneo en lo que actualmente conocemos como mar Negro. Puede que el mismo hecho natural tenga que ver con el gran diluvio producido por Zeus en la mitología griega. El rey de los dioses se enfadó y quiso poner fin a la humanidad por haber aceptado de Prometeo el fuego que robó del monte Olimpo. En la tradición quiché también encontramos la versión de un importante diluvio a manos de los dioses; al igual que en el código Borgia de origen mexicana, donde una gran inundación pluvial termina con una de las edades en las que se organiza el mundo. Otros lugares en los que han surgido mitos, leyendas o creencias en un gran diluvio universal son en la cultura inca, los indígenas uros, los indígenas guaraníes o en la China.

Quizás, dentro del cristianismo, la representación pictórica sobre el Diluvio Universal más importante que encontramos fue pintada por Miguel Ángel en una de las escenas de la bóveda de la Capilla Sixtina.

Encontramos otra representación sobre este pasaje del Génesis en el biombo que centra este apartado, se trata del biombo *El Diluvio Universal*, cuyo autor se desconoce, aunque cronológicamente se le sitúa ensiglo xviiy que se halla en el Museo Soumaya de la ciudad de México D. F. Es un hecho común que la mayoría de biombos sean anónimos, Alberto Baena (2012: 37) habla en su artículo sobre la creación de dicho biombo:

resulta difícil dictaminar si todos los biombos chinos que aparecen en los registros de bienes, tanto de México como de España, fueron producidos por artesanos afincados en el continente o si una parte de ellos no serían fabricados en los talleres de *sangleyes* ubicados en Manila. Como ejemplo de este problema, debemos señalar que existen diferentes teorías sobre el origen del [...] *Biombo del Diluvio*. A pesar de que tradicionalmente se atribuye su producción a la escuela de Macao, otros autores como LeRoy han apuntado que pudo realizarse en Manila.

A la misma vez, Baena (2012: 36) es de la opinión de LeRoy, y así lo expone:

A inicios del siglo xvii, el gobernador de Filipinas Juan de Silva envió varias veces a Macao a su criado Pedro Angulo con la misión de comprar diferentes objetos de lujo orientales, entre los que se refieren los biombos. Muchos de ellos fueron realizados en los

talleres locales, como aconteció con el biombo del *Diluvio Universal*, actualmente en la colección del Museo Soumaya.

Sin embargo, los historiadores Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez-Shaw (2007) defienden que este biombo podría haber sido fabricado en Goa por la escuela china de Macao y reexportado hasta Nueva España gracias al Galeón de Manila.

En el panorama artístico de la Europa del siglo XVII asistimos al desarrollo del Barroco, un estilo definido por la manifestación del poder de la monarquía, de la iglesia y de la burguesía. Ahora bien, en el contexto novohispano, lejano a la Roma papal, la producción artística no era tan fiel a las tendencias artísticas del siglo XVII, tales como la clasicista, la naturalista, la realista, la academicista y la barroca, sino que la producción venía marcada por las exigencias de las élites sociales criollas que demandaban productos con influencias orientales.

En cuanto a la descripción formal, estamos ante un biombo de seis paneles o pantallas, lo que lo caracteriza como un biombo de tipo *rokumaiori byobu*. Cada uno tiene una altura de 216 cm y una anchura de 62 cm, en su conjunto total alcanza los 372 cm de ancho, por lo que nos encontramos ante un biombo de un tamaño considerable. La composición, la forman cinco escenas que se organizan del siguiente modo: la primera y segunda ocupan el primer y el segundo panel, se dividen en la parte superior y la inferior; la segunda escena se desarrolla en el tercer y cuarto panel, la tercera y cuarta escena se dividen entre la parte superior e inferior del quinto y sexto panel. Y la quinta queda separada por una nube dorada. El total escénico está bordeado por un marco de fondo azul marino, delimitado por dos líneas rectas de color burdeos. En el interior se encuentra representada una cenefa de motivos ornamentales grotescos donde prima el color dorado. La representación pictórica dentro del marco está realizada en tinta china y témpera sobre el papel de arroz. Los bordes internos de la escena están decorados con nubes doradas, que hayamos también en el cuarto panel, donde ejerce una función separadora de las dos escenas que siguen en los paneles quinto y sexto. Las nubes doradas son elementos decorativos totalmente de influencia oriental y muy presentes en las obras Namban de la escuela de Macao. En este caso, las nubes están marcada por un borde y decoradas intrínsecamente con relieves vegetales y geométricos.

En la pintura no localizamos ningún punto de fuga, lo que no permite hablar de perspectiva en la obra. En ella se plasma la sucesión de escenas que narran la historia bíblica del Diluvio Universal. La tonalidad utilizada se basa en una paleta de colores oscuros y naturales. El arca de Noé siempre presenta puntos dorados en su composición. No se halla presencia de claro-oscuro en toda la



obra, pues la pintura china y japonesa no supo de la técnica del claro oscuro hasta el conocimiento de la pintura europea, y fue entonces cuando empezaron a introducir los juegos de luces y sombras en sus representaciones pictóricas.

Por lo que respecta la temática, en esta pintura se muestra de un modo abigarrado la historia narrada en el Génesis sobre el Diluvio Universal. Dios presencia la maldad de los hombres y decide terminar con ellos, excepto con Noé y su familia. Dios le revela a Noé que establecerá un diluvio universal para terminar con dicha maldad y le indica cómo salvar a toda su familia y la semilla que permite la vida animal: deberá construir un arca donde albergue a una pareja de cada especie animal y donde refugiarse junto a su familia. Así pues, Noé construye el arca y siete días antes que empiece el diluvio, Dios manda embarcar a Noé en el arca construida. Se pasa la semana acomodando a todas las especies animales y cargando las provisiones para la duración del diluvio. De este modo, Noé entra en el arca el mismo día que inicia el diluvio. El Diluvio Universal duró cuarenta días y cuarenta noches, tiempo durante el cual el resto de humanos y de animales murieron. El agua inundó todo durante ciento cincuenta días, hasta que descendió y la tierra se secó. Entonces, Noé quiso comprobar que todo había terminado y envió fuera del arca un cuervo y una paloma. Después, Dios dio a Noé la orden divina de salir del arca porque El Diluvio y sus consecuencias habían finalizado. Lo primero que hizo al salir es construir un altar y ofrecer un sacrificio a Dios en agradecimiento a su salvación. Finalmente, Noé se convirtió en labrador, cultivó la vid, bebió vino, se embriagó y acabó desnudo en el suelo; lo descubrió su hijo Cam, quien dio aviso a sus otros dos hermanos, Sem y Jafet, que lo taparon. Al despertar, Noé maldijo a su hijo por lo que le había hecho.

De este modo, la historia de *El Diluvio Universal* en el biombo se lee de izquierda a derecha. La narración a través de la pintura empieza en la esquina superior de la izquierda, donde encontramos a Noé en una ladera del monte Ararat; ante él, el cielo se ha abierto y Dios se le revela anunciándole que va a castigar a todos los hijos descendientes de Adán y Eva portadores de la maldad. A las espaldas de Noé se ha representado una ciudad circular amurallada que podríamos interpretar como el lugar donde vive, el cual no se especifica en la Biblia pero que debe de ser en Mesopotamia. Al otro lado de la ladera, podemos apreciar que se están derribando árboles para la construcción del arca: del monte van bajando personajes hasta el lugar donde se está construyendo. Ambas escenas comprenden el panel uno y dos del biombo. En la siguiente escena se representa la semana de embarcación del arca y la preparación para el viaje; esta representación ocupa los dos paneles centrales, lo que la sitúa como la escena más importante por ser la única que ocupa

dos paneles, y además son los centrales, de forma que recoge la mirada del espectador. Se aprecia que, a través de una rampa de madera, van ascendiendo las parejas de animales hasta el interior del arca, entre los que encontramos representados una pareja de caballos, monos, gacelas, cerdos, perros, corderos, leones, toros y elefantes. Sobre la cubierta del arca dos hombres señalan la puerta de entrada para las parejas de aves y «Noé invita a entrar en el arca a un ave *feng huang*» (Martínez y Alfonso 2007: 175). En cuanto a las aves, se reconoce a una pareja de palomas, de cuervos, de *feng huang*, un pavo real, un corocoro rojo que reposa en el fuste de la polea y otras especies. Mediante las escaleras los personajes cargan el arca de provisiones, tales como bandejas con peras o manzanas, sacos y un tonel que se sube con polea, sobre el que está reposada una de las aves *feng huang* y el corocoro rojo. Desde el segundo panel al cuarto se abre paso un río que incluye una pareja de aves zancudas y cuatro patos negros, de los cuales el último introduce la cabeza bajo el agua. En la otra parte del río hay una pareja de unicornios o más probablemente de *qilines*; asimismo, hay otra de dragones chinos y dos lobos, o zorros, que quizás pueden ser interpretados como una pareja de *kitsunes*. Que estas parejas de animales fantásticos estén separadas del arca por el río puede representar que se han extinguido con El Diluvio por no haber podido embarcar. Finalmente, los dos últimos paneles, al igual que los dos primeros constituyen dos escenas. En la superior, las parejas de animales, Noé y su familia ya están a bordo del arca, que se encuentra cerrada, y El Diluvio ha comenzado. Algunos seres humanos y animales son arrastrados por las olas, otros pretenden salvarse subiendo a lo más alto de las montañas y, arrodillados, rogando a Dios su salvación, una salvación que no les llegará. Una nube dorada separa la escena superior y la inferior e introduce una escena de transición: se distingue a Noé y a dos de sus hijos agradecer a Dios su salvación, aún sobre el suelo mojado y húmedo. Al fondo de esta escena se advierte el altar construido por Noé para officiar el sacrificio a Dios: una pareja de cerdos ha sido sacrificada. Finalmente, la última escena comprende el arca detenida, sin lluvias y con una escalera extendida hasta el suelo que ha permitido bajar a la familia de Noé. A la derecha de esta, se ve un fondo de un campo de vid y a Noé tirado en el suelo y cubierto por una tela roja: es el momento en el que sus hijos ya lo han cubierto con una tela tras encontrarlo ebrio.

Todas las escenas del biombo están decoradas con vegetación y no hay ningún elemento ni personaje humano o animal que refleje sombra. Un único foco de luz baña toda la obra, carece de perspectiva y las escenas han sido superpuestas unas sobre las otras. Pese a ello, es un biombo de gran calidad artística y con una belleza imponente. Las tonalidades más utilizadas han sido la gama de

marrones, azules y verdes; aunque en la paleta del artista también encontramos un rojo vivo, que otorga dinamismo a la obra; blancos, que marcan focos más luminosos por la propia claridad del color, y el dorado de las nubes y que decora con puntos todas las representaciones del arca.

Sin duda, este biombo es un ejemplo de fusión intercultural artística. El artista ha utilizado un soporte oriental, el papel, para representar una temática religiosa católica, ya que, aunque el tema del diluvio sea multicultural, la historia representada es la que se relata en el Génesis. Por tanto, se trata de una muestra de evangelización y, a su vez, de reciprocidad artística, y por ende, cultural.

En territorio americano circulaban grabados de artistas flamencos como Martin de Vos, Gerard de Jode o Peter de Jode. Algunos grabados de Gerard de Jode que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid comparten puntos con el biombo, lo que nos plantea una posible influencia. Hallamos semejanzas en el diseño del arca, en la representación de la ciudad con torres rematadas por agujas, en el altar sobre el cual Noé hace el sacrificio, en Dios representado en un cielo abierto sobre una nube o en el Noé arrodillado que suplica a Dios; asimismo, en la escena donde los animales acceden al arca a través de una rampa de madera y las aves por la cubierta, o en la escena del diluvio, donde la gente sube a las cimas de las montañas para salvarse de la inundación.



Gerard de Jode, *El Diluvio Universal*, 1585 (Aguafuerte y buril, Biblioteca Nacional, Madrid)



Gerard de Jode, *El Diluvio Universal*, 1585 (Aguafuerte y buril, Biblioteca Nacional, Madrid)



Gerard de Jode, *El Diluvio Universal*, 1585 (Aguafuerte y buril, Biblioteca Nacional, Madrid)

VI. Discusión y conclusiones

El período colonial es para la Historia del Arte un gran campo para investigar. A la hora de realizar el presente trabajo me he encontrado con poca bibliografía para el estudio de los biombos. La mayor parte de la bibliografía hallada se centra en hablar del recorrido de los galeones y en enumerar la variedad de productos que transportaban, tanto artísticos como especias o alimentos. Abundan los estudios y los análisis sobre el impacto y la influencia española en los territorios coloniales. Se trata de un hecho evidente,

pero debemos empezar a pensar en la fusión de culturas, ya que se trató de una influencia e impacto recíproco, aunque en su mayoría desigual. En América y Filipinas se introdujeron imágenes y edificios católicos, así como el estilo artístico y urbanístico europeo. En la América colonial fue una moda muy seguida vestir con indumentaria oriental. Y tanto en América como en España fueron muy apreciadas las obras y manufacturas orientales. De este modo, Manila se convirtió en una ciudad clave; recibió productos indios, chinos y japoneses, también novohispanos y europeos, a la vez que importó sus elaboraciones locales. Fue una ciudad rica en variedad y que trasladó al arte el multiculturalismo, de forma que en muchas ocasiones lo convirtió en un mestizaje artístico, como por ejemplo ocurrió con los biombos. Así pues, queda el tráfico artístico como muestra de la fusión de los parámetros artísticos occidentales y orientales. Por otro lado, resulta dificultoso dictaminar la procedencia de las obras, puesto que no encontramos inventarios sobre la entrada o salida de productos, y los que hay son muy generales.

He encontrado una falta de bibliografía para elaborar el análisis del biombo, ya que no había información publicada. Esto me ha llevado al análisis iconográfico-iconológico personal. Las dificultades en *El Diluvio Universal* me han surgido a la hora de designar los animales fantásticos representados y hacer de esto una interpretación; llegué a la conclusión de que se encuentran aislados por un río para justificar su extinción. Asimismo, podemos relacionar estos animales con un origen oriental de la obra.

Igualmente ocurre con la autoría, pues como ya bien se ha dicho nos encontramos ante la constante del anonimato de artistas, lo que quizás se deba a la producción masiva que requería la elevada demanda con el fin de complacer a la ostentación y la suntuosidad que buscaba reflejar la nobleza novohispana y española. Sin embargo, en el siglo XVIII, encontramos una dinastía de artistas dedicada a la elaboración de biombos, como la familia de los González, o artistas destacados, como Juan Correa.

El Galeón de Manila se convirtió en el vehículo de tráfico comercial, artístico y religioso de los siglos XVI, XVII y XVIII. Ante la diferencia lingüística, la Corona española convirtió el arte en lenguaje universal. A través de los grabados logró imponer la fe católica, y en el arte las técnicas, los soportes y las temáticas occidentales.

La Nao de la China unió globalmente tres continentes y tres culturas dispares: hablamos de la primera globalización debida al tráfico de los galeones. El interés por las obras de arte estableció un comercio a escala mundial, en el cual se fusionaron los horizontes artísticos de las culturas. Y así es como encontramos ejemplos de obras de arte como el biombo analizado. Un buen ejemplo de producción artística intercultural es el biombo de *El Diluvio*. En él

observamos un mueble de origen japonés, con soporte oriental y con un tema occidental; aunque el tema de un gran diluvio haya sido tratado en la mayoría de las culturas, la representación se ciñe a la del Génesis, puesto que aparece Noé, el sacrificio que realiza y como se embriaga tras bajar del arca. Así pues, es un tema occidental tratado de modo oriental, ya que la obra carece de perspectiva y claroscuro, y contiene nubes doradas, típicas de los biombos orientales.

El origen del biombo de *El Diluvio Universal* ha generado un pequeño debate entre los historiadores del arte. Alberto Baena, siguiendo a LeRoy, defiende que se realizó en Nueva España, mientras que Marina Alfonso y Carlos Martínez-Shaw opinan que puede que el biombo proceda de la Escuela de Macao. En mi opinión, descarto que su origen se halle en la Escuela Kano, porque su sello o marca es el uso de láminas de oro en el fondo de sus obras, sobre las cuales pintaban con técnica enagua, y el biombo que se analiza en este estudio no tiene con láminas de oro, sino más bien la incorporación de nubes de oro con relieve, a mi parecer creadas *a posteriori* del dibujo y pintura. Sin embargo, las nubes comparten semejanza con las del biombo *Pelea de gallos*, anónimo (óleo sobre tela, colección particular Alvear Zubiria). La calidad de las nubes en *Pelea de gallos* es inferior a la de *El Diluvio Universal*; las nubes de nuestro biombo están mejor terminadas, ya que presentan borde y representaciones internas regulares muy trabajadas, mientras que las nubes del biombo *Pelea de gallos* están contorneadas con una línea negra y en el interior hay muestras de puntillismo irregular. Otro factor que los asemeja es el friso que los enmarca.

En cuanto a mi opinión sobre el origen del biombo *El Diluvio Universal*, se trata de un biombo con una fuerte influencia oriental que pudo ser fabricado en El Parián manilense o en su defecto en Nueva España. Sin embargo, de haber sido realizado en Nueva España, pienso que tuvo que ser un artista oriental. Por el soporte en el que se ha elaborado y la técnica, tinta y témpera sobre el papel, podemos pensar que se elaboró en El Parián, ya que en Nueva España los biombos se hacían en madera y, generalmente, enconchados.

Cabe destacar la importancia de la Nao de la China por mostrar una descentralización de Europa como primera y última explicación de las cosas, ya que el intercambio producido por el comercio transoceánico se resolvió en territorio virreinal. Las mercaderías fueron los testigos y el ejemplo de un movimiento de escala mundial, producto de las gestiones económicas, políticas y religiosas.

En definitiva, el Galeón de Manila movía una economía mundial y una nueva cultura material. Ambas cruzaban los límites del imperio español, un hecho que debe hacernos replantearnos la antigüedad de la globalización—quizás no sea un tema tan actual como

pensamos. Estos navíos actuaron como vehículos que conectaron territorios distintos con diversas cosmovisiones pese a regirse bajo una misma monarquía autoritaria y ofrecieron respuesta al gusto por un coleccionismo artístico para el poder. Las distintas mercaderías recorrieron miles de kilómetros para alimentar la ostentación, el lujo y la avidez de la nobleza; prácticamente dieron la vuelta al globo terrestre gracias a su magnífica capacidad exportadora. Así, podemos percibir la ruta del Galeón de Manila como una ruta de carácter comercial, cultural, religioso, territorial, transoceánica y de poder.



VII. Bibliografía

- Alfonso, Marina y Carlos Martínez-Shaw. 2007. *La ruta española a China*. Madrid: El Viso.
- Baena, Alberto. 2012. «Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII - XVIII)». *Anuario de Estudios Americanos* 1 (69, enero-junio): 213-245.
- . 2014. «El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)». En *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*, editado por María Isabel Montoya Ramírez y Miguel Ángel Sorroche Cuerva, 151-172. Granada: Universidad de Granada.
- . 2015. «Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España». *Archivo español de arte* LXXXVIII (abril-junio): 173-188.
- Barceló, Raquel. 2011. «Acapulco, frontera comercial del reino español (1565-1815)». En *Fronteras del mundo hispánico: Filipinas en el contexto de las regiones liminares novohispanas*, coordinado por Marta María Manchado López y Miguel Luque Talaván, 361-384. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Garza, Sergio. 2016. «Imaginería de ultramar: Marfiles hispano-orientales en la colección Arocena». En *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, editado por Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón, 101-113. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Lytle, William. 1918. «Acapulco and the Manila Galleon». *The Southwestern Historical Quarterly* 22 (1, julio): 18-37.
- . 1992. *El Galeón de Manila*. Madrid: Ediciones de Cultura de Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Mínguez, Víctor e Inmaculada Rodríguez. 2011. «Japón en el Imperio español. Circulación de obras de arte e imaginario de Cipango en la metrópoli y los virreinos americanos». En *Arte en los*

confines del Imperio: visiones hispánicas de otros mundos, editado por Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, 331-351. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

- . 2012. «La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna». *Archivo de Arte Valenciano* XCIII: 175-194.

Miranda, Eduardo. 1994. «El puerto de Acapulco después del último galeón del Pacífico». *Revista de Estudios Históricos* 19 (enero-junio): 29-42.

Rivero, Rodrigo. 2005. *El arte Namban en el México Virreinal*. Madrid: Turner.

Ruiz, Ana. 2010. «Influencias artísticas en las artes decorativas novohispanas». En *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, editado por Pedro San Ginés Aguilar, 333-344. Granada: Universidad de Granada.

- . 2016. *El Galeón de Manila [1565-1815] Intercambios culturales*. Granada: Alhulia.

The Metropolitan Museum of Art. 1990. *Mexico Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Yuste, Carmen. 2013. «De la libre contratación a las restricciones de la *permission*. La andadura de los comerciantes de México en los giros iniciales con Manila, 1580-1610». En *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila*, editado por Salvador Bernabéu Albert y Carlos Martínez Shaw, 85-106. Sevilla: CSIC.

