

01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado



Los marcos "enconchados": una vía ornamental novohispana

Tesis que para optar para el grado de maestría en historia del arte presenta

Sonia Irene Ocaña Ruiz

México, D.F., Octubre de 2005

Directora de la tesis: Dra. Clara Bargellini

Sinodales: Dr. Gustavo Curiel

Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero

Mtro. Rogelio Ruiz Gomar

Dra. Patricia Díaz Cayeros

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIV. DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A principios de 2002, cuando empecé a estudiar los “enconchados”, no imaginaba la serie de felices encuentros que habrían de guiarme durante la investigación. Gracias a la doctora Clara Bargellini, directora de la tesis, cuyo permanente apoyo fue decisivo para definir el rumbo del trabajo, así como al doctor Gustavo Curiel, quien hizo innumerables sugerencias, sin las cuales la investigación difícilmente habría desarrollado sus hipótesis más importantes.

A la maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero, a la doctora Patricia Díaz Cayeros y al maestro Rogelio Ruiz Gomar, agradezco sus valiosas reflexiones, que me permitieron afinar el texto. Mi agradecimiento también a la doctora María Concepción García Sáiz, quien en mayo de 2003 me ofreció todas las facilidades para documentar la colección del Museo de América, de Madrid, lo cual fue fundamental para el desarrollo de la tesis. Agradezco también el generoso apoyo de Ana Castaño, Andrés Escalera, Estefanía Rivas y Dolores Medina, de dicho museo.

Mi agradecimiento a Rosa Dopazo, investigadora del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México; a Ricardo Pérez, director de colecciones del mismo; a Liliana Giorguli y Rolando Araujo, del centro de restauración del INAH; a Rodrigo Rivero Lake; a Richard Sorensen, de *Smithsonian Institution*, así como a Josie Teodosijeva y Julie Wilson, del *Denver Art Museum* y a los doctores Gauvin Bailey y Michael Cooper. Gracias también a Joan Hornby, investigadora y curadora del Museo Nacional de Dinamarca; a Hisa Fukushima, de la Fundación Japón en México; a Amin Jaffer, investigador y curador del museo *Victoria and Albert* de Londres; a Ana García Sanz, del convento de las Descalzas Reales de Madrid; a Laurence Le Bouhellec, mi maestra de la Universidad de las Américas, Puebla y a Denise Fallena.

Gracias a las personas que me facilitaron la reproducción de obras: María Luisa Ferrer, administradora del Museo de América; Maria Lino, conservadora del Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, así como las monjas capuchinas del convento de Castellón de la Plana, en Valencia; don Manuel Terrón, de Patrimonio Nacional, de España; María del Refugio Cárdenas y Karola Torres, del Banco Nacional de México.

Y gracias, por supuesto, a mis papás, que me brindaron un apoyo invaluable; a mi hermano Luis y a mis queridos tíos Elmer y Lilia, cuya hospitalidad me hizo muy gratas las últimas etapas del trabajo. Gracias a mi amiga Beatriz Berndt, cuyos oportunos consejos hicieron posible la cristalización de muchas partes del estudio. A Karla Guajardo, Fernanda Fuentes, Enrique García, Carlos Ledesma, Margarita López, Ligia Fernández, Oscar Flores, Rie Arimura, Marina Garone, Enrique César, Farida Jhabvala, Rosy Altamirano, Ana Palacio, Alfredo Rodríguez, Berenice González, Lorena Martínez, Ana Martha Hernández, Víctor Páez y José Luis Sánchez, agradezco su amistad y constantes palabras de aliento.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recacional.

NOMBRE: Sonia Irene Ocaña
Rviz

FECHA: 4-X-05

FIRMA: 

Introducción

El estudio de los marcos. El problema de la ornamentación

A lo largo del siglo XX, la historia del arte novohispano mostró escaso interés por los marcos de pinturas, relicarios, espejos, tableros de concha, etc. Durante buena parte de dicha centuria, ese tipo de obras fue poco considerado en todo el mundo, pero esto cambió hacia 1980, cuando los estudios especializados en marcos se hicieron habituales tanto en Europa como en Estados Unidos. El interés por este tipo de obras se ha extendido y los marcos son tenidos en cuenta cada vez con mayor frecuencia, pues los investigadores han empezado a valorarlos como objetos de arte.

En la actualidad, los historiadores del arte han advertido que los marcos han tenido enorme importancia en diversas épocas. Tal fue el caso en el ámbito que nos ocupa, la Nueva España de los siglos XVII y XVIII. Algunas pinturas de ese tiempo muestran marcos ricamente trabajados, cuya enorme valoración es constatada por las partidas documentales. La presencia de un marco rico elevó considerablemente el precio de la pintura a la que se unía. Conviene tener en cuenta que, en no pocas ocasiones, los marcos profusamente decorados se describieron con lujo de detalles en la documentación de la época.

Numerosas pinturas embutidas de nácar poseen marcos ricamente elaborados, con un trabajo de pintura y embutido de nácar que los singulariza en el contexto artístico de la época. Dichos marcos destacan no sólo por su riqueza, sino también por su afán de individualización, pues a pesar de compartir ciertas características, siempre muestran diferencias entre sí. Esto demuestra la importancia que se concedió al trabajo de esas partes de las obras. Los marcos han sido mencionados en varios estudios sobre las pinturas embutidas de nácar, pero rara vez se les han dedicado más de unas cuantas líneas.

Además, tales pinturas sólo empezaron a ser objeto de estudios particulares a partir de 1970. Desde entonces, los autores han abordado diversos problemas, nutriendo el conocimiento de unas obras que rebasaron la primera mitad del siglo XX sin que hubiera consenso respecto a cuestiones tan elementales como el lugar donde habían sido hechas. Entre los muchos temas a discutir en relación con las pinturas embutidas de nácar, el

trabajo de los marcos es en particular relevante, tanto por su importancia en las obras más destacadas, como por haber sido soslayado hasta ahora. Es imposible abordar el estudio de tales marcos sin tener en cuenta los hallazgos de las investigaciones anteriores, pues éstas han sentado las bases del estudio específico de estas partes de las obras.

Es de llamar la atención que en las últimas décadas los “enconchados” hayan despertado el interés de numerosos investigadores del arte novohispano. A medida que los autores se han referido a diversos aspectos de las pinturas embutidas de nácar, se ha ido comprendiendo mejor la singular problemática de las obras, en la que la ornamentación ocupa un lugar destacado. Conviene destacar que la enorme importancia que los marcos “enconchados” concedieron a la ornamentación se manifestó también, de maneras distintas, en múltiples objetos del arte novohispano.

El interés de estudiar los marcos “enconchados” reside en que, entre las elites para las que se hicieron los encargos más ambiciosos, las obras se apreciaron como productos de lujo, ricamente ornamentados. En consecuencia, el estudio particular de los elaborados marcos “enconchados” permite conocer uno de los modos en que se manifestó el gusto novohispano por la profusión ornamental.

La historiografía del siglo XX aportó numerosos e importantes estudios sobre el arte de la Nueva España, especialmente sobre la arquitectura, la pintura y la escultura. Dichos estudios nos han proporcionado un amplio conocimiento del arte de ese tiempo. Sin embargo, como ha advertido Gustavo Curiel,

Casi la totalidad de los componentes de los ajuares domésticos novohispanos, trátense de muebles, porcelanas, alfombras, joyas, telas, espejos, relicarios, guadameciles, telas, etcétera, se han considerado como expresiones de segunda categoría –mal llamadas “Artes Menores”–; ello ha suscitado que el estudio a profundidad de estas producciones se haya aplazado.¹

¹ Gustavo Curiel, “‘Al remedo de la China’: el lenguaje ‘achinado’ y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro. Memoria del XXVII Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa. Este texto reflexiona sobre el desconocimiento de los problemas artísticos relacionados con el comercio entre Asia y la Nueva España, así como el desatino de considerar el arte asiático como un “exotismo”. De esta manera, el autor sienta las bases de estudios mejor fundamentados sobre el impacto que tuvo en la Nueva España la circulación de obras asiáticas. Agradezco al doctor Curiel haberme facilitado una copia del texto.

Entre los artículos mencionados, hay una enorme variedad de ejemplos, cuyo nivel de riqueza es muy disímil. Es decir, no todos ofrecen la misma cantidad de información. Sin embargo, numerosos productos de lujo permiten rastrear el éxito de modelos y diseños ornamentales, muy apreciados en tiempos novohispanos y ajenos, en ocasiones, a las obras que han sido objeto del mayor número de estudios. Esto otorga particular importancia al estudio de dichos productos, entre los que los marcos “enconchados” ocupan un lugar importante.

En relación con nuestro objeto de estudio, los objetos de origen asiático merecen especial mención. Objetos tales como porcelanas, lacas y biombos fueron muy gustados en la época y dieron lugar a ciertas producciones artísticas novohispanas. La conformación de los repertorios ornamentales, los cruces de las múltiples influencias y la manera de apropiarse del “otro” hasta dar lugar a nuevos repertorios y obras -en los que el objeto “diferente” original ya no puede ser reconocido-, constituye un campo tan rico como poco explorado del arte de la Nueva España.² El tema reviste especial interés para esta investigación pues, como enseguida se verá, los “enconchados” se relacionan con ciertas obras asiáticas y la historiografía de las obras se ha referido en numerosas ocasiones a dicha relación.

La problemática de los marcos novohispanos reviste especial interés, pues los siglos XVII y XVIII concedieron enorme importancia a su ornamentación, misma que hoy resulta difícil de apreciar a cabalidad. Los ejemplares pintados y embutidos de nácar ofrecen sólo una muestra de la riqueza que reserva el estudio de los marcos novohispanos. En su singularidad, los marcos “enconchados” testimonian tanto el acentuado gusto de la época por la ornamentación, como el interés por un tipo particular de objetos asiáticos, que se estudiará a lo largo de esta investigación.

Al encuentro de las obras. Las primeras discusiones

Las más tempranas referencias bibliográficas a las pinturas embutidas de nácar, en cuanto a objetos de estudio para la historia del arte, datan de principios del siglo XX. Dichas referencias se hicieron en México, así como en España y Argentina, los países que poseían

² *Ibidem.*

obras en colecciones públicas.³ Los primeros autores mostraron posturas ambivalentes, pues reconocieron, a veces de manera tácita, el carácter pictórico de las obras, pero a menudo presentaron dificultades para ubicarlas en el contexto pictórico novohispano. Abundan las menciones a los trabajos de maque, ya sea novohispanos o asiáticos, así como a los muebles embutidos de nácar y de otros materiales.

En 1923, Manuel Romero de Terreros advirtió que

En el Museo Arqueológico de Madrid se conserva una colección de veinticuatro cuadros en tabla, que representan episodios de la conquista [de México], hechos en México por Miguel González en 1608, con un maqueado producido por la incrustación en la tabla de trozos de nácar, lo que proporciona un oriente y transparencia especial a lo pintado.⁴

Cabe advertir que Romero de Terreros utilizó el término de “incrustación”, para referirse a objetos que los documentos novohispanos denominaron como “embutidos” o “sobrepuestos”.⁵ En su mayoría, los autores del siglo XX llamaron a las obras pinturas *incrustadas* de nácar, tema que se discutirá más adelante.⁶ Esta investigación utiliza el término embutido, pues tal fue el que se empleó con mayor frecuencia en la época de la producción.

Romero de Terreros se refirió a otros muebles y objetos incrustados en su estudio sobre *Las artes industriales en la Nueva España*, del que proviene la cita anterior.⁷ Debido

³ Hay una mención a las obras en el siglo XVIII (Antonio Ponz, *Viaje de España*), a la que se refirió por primera vez Manuel Toussaint en “La pintura con incrustaciones de concha nácar en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 20, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952, p. 14. María Concepción García Sáiz añadió que en 1855, Louise Viardot se refirió a una serie de la Vida de la Virgen que se encontraba en el Museo del Prado. Véase *La pintura colonial en el Museo de América* (II): *Los Enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 15. La presente revisión omite ambas referencias, pues son anteriores a la época en la que las obras empezaron a ser estudiadas por la historia del arte. Este trabajo no se ocupará de todos los textos que han mencionado los “enconchados”, sino de los que lo han hecho desde la perspectiva de dicha disciplina, lo que no ocurrió sino hasta el siglo XX.

⁴ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, p. 138.

⁵ Agradezco esta observación a la maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero.

⁶ Véase, en el capítulo II de esta investigación, ¿Pinturas embutidas, sobrepuestas o incrustadas?, p. 75.

⁷ Es interesante advertir que la referencia a los “enconchados” está precedida de una mención a los “bufetes con incrustaciones de nácar y marfil, plata y carey, hechos muchos de ellos por Juan de la Cruz, indio de Puebla, que sobresalía en esa clase de trabajos por los años de 1625.” Cfr. Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales...*, *op. cit.*, p. 137. Tras mencionar las pinturas incrustadas de nácar, Romero de Terreros comentó que “En Michoacán [...] se hacían baúles, bufetillos y bateas de madera, cubiertos con una capa de pintura, que recuerda la laca de los chinos.” Cfr. p. 138.

al uso del nácar, Romero de Terreros consideró a dichas obras más próximas a las lacas, así como a los muebles incrustados, que al quehacer pictórico. Esto se debió a que los criterios del autor estuvieron imbuidos de un tardío gusto académico. Por otro lado, la referencia a Miguel González es interesante, pues estudios posteriores han hallado que su nombre se relaciona con numerosas pinturas embutidas de nácar.

En 1931, Alfonso Reyes informó que

El Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires, custodia una curiosísima colección de cuadros que hace mucho tiempo merecieron haber interesado la opinión de los mexicanos. Trátase de veintidós cuadros de Miguel González, pintados al óleo sobre telas estucadas en tablas, y realzados con incrustaciones de nácar. Representan veintidós episodios de la Conquista de México, y tienen singular interés [...] ⁸

Se advierte que Reyes subrayó el carácter pictórico de las obras y no las relacionó con otros trabajos de incrustación o de laca, ni mexicanos ni asiáticos. Así pues, el autor exhibió una postura más moderna (y certera) que Romero de Terreros, si bien la brevedad del texto impide llevar más lejos los juicios sobre los planteamientos de Reyes. ⁹

Genaro Estrada, con quien Reyes mantuvo una relación estrecha, ¹⁰ abordó el tema durante la época en que residió en España, como embajador de México. El autor escribió que

En Madrid se encuentran dos colecciones del mismo autor [Miguel González], de tablas de la conquista de México [...] Parece que su autor, Miguel González, español, hacía estos trabajos entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. Lo que no

⁸ Alfonso Reyes, "La 'Conquista de México (1519-1521)' por Miguel González", en *Contemporáneos*, México, Núm. 34, marzo de 1931, pp. 206-207.

⁹ Reyes no tenía mayor conocimiento de las obras. En una carta del 21 de febrero de 1931, dirigida a Genaro Estrada, su íntimo amigo, Reyes escribió: "Le mando una joya para CONTEMPORÁNEOS: la conquista de México de Miguel González [...] Aquí [en Río de Janeiro] no tengo elementos para saber ni averiguar nada de Miguel González. Si Ud. sabe algo, que de seguro lo sabrá, tómese el trabajo de añadirlo, de su propia minerva, al final de mi breve noticia." Cfr. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, III. 1930-1937, compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 112. Estrada respondió a Reyes, en carta del 23 de marzo del mismo año, que "La colección de fotos de las pinturas de Miguel González sobre la conquista de México es un documento de lo más curioso e interesante. Vamos a ver cómo salen en fotograbado, para publicar en *Contemporáneos*." Cfr. *ibidem*, p. 131.

¹⁰ La nutrida correspondencia entre ambos da cuenta de dicha relación, que se prolongó hasta la muerte de Estrada, en 1937. Cfr. *ibidem*.

se ha podido saber es si trabajó sólo en España o también estuvo en México, en donde la historia del país lo atrajera a la ejecución de sus tablas.¹¹

Más tarde, el autor dio a conocer una *Virgen de Balvanera* firmada por Juan González (lám. 45) y atribuyó a ese artista una serie anónima de la *Vida de la Virgen* (lám. 29). Estrada también admitió la posibilidad de que los González fueran mexicanos, sin pronunciarse de manera definitiva al respecto, pues en *El arte mexicano en España*,¹² de 1937, comentó que

En la enumeración de los objetos histórico-artísticos mexicanos que existen en España, no deben faltar las tablas con escenas de la conquista de México [...] [Hay] otras tablas maqueadas [...] de asuntos religiosos. Estos cuadros forman tres series [...] en la segunda serie [hay] una representación de la virgen de Guadalupe de México, ésto constituye un dato apreciable, unido a [...] los asuntos mexicanos de las tablas de la conquista, para suponer que tales obras fueron ejecutadas en México. Esta coincidencia en los asuntos no puede ser desdeñada en ninguna investigación sobre el origen de las tablas.¹³

Acaso Estrada haya concedido el posible origen novohispano de las obras al conocer que en España, las obras siempre se habían considerado mexicanas.¹⁴ El que Estrada supusiera originalmente que González fue español, sugiere que halló problemática la inserción de las obras en el contexto pictórico novohispano, o bien, que pesó en su ánimo el hecho de que las tablas estuvieran en España. Ahora bien, la idea de que sus autores fueron españoles,¹⁵ permite suponer que Estrada advirtió la relación entre las obras y la tradición pictórica de origen europeo.

Miguel Solá acusó también cierta dificultad para ubicar la relación entre estas obras y la tradición pictórica occidental, al decir:

¹¹ Genaro Estrada, "Las tablas de la Conquista de México en las colecciones de Madrid", en *Cuadernos Mexicanos de la embajada de México en España*, 1933, p. 7.

¹² Genaro Estrada, *El arte mexicano en España*, México, Porrúa, 1937.

¹³ *Ibidem*, pp. 21-24.

¹⁴ María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ Si bien Estrada sólo se refirió a Miguel González en su texto de 1933, en *El arte mexicano...*, *op. cit.*, mencionó también a Juan González, afirmando el origen mexicano de ambos. Véase p. 21.

La pintura con incrustaciones de nácar creó en México un procedimiento original, que si bien recuerda la pintura asiática de este género, la técnica es diferente [...] Sus antecedentes se hallan sin duda en los mosaicos y en las máscaras con incrustaciones que encontramos en el arte azteca, que se manifiesta también en otros aspectos de estas obras, recordando asimismo los códices indígenas [...]¹⁶

Se advierte que Solá afirmó el origen mexicano de las obras y se interesó en la técnica. Ahora bien, las referencias al arte asiático y mesoamericano son muy vagas y sugieren que el autor, consciente del carácter pictórico de las tablas¹⁷ y confundido ante el trabajo de embutido, optó por relacionar la técnica con diversas obras ajenas al arte occidental. Los planteamientos de Solá acusan cierto eurocentrismo, así como un conocimiento superficial tanto de las obras asiáticas como de las mesoamericanas.

Por su parte, Manuel Toussaint publicó un texto sobre las obras y, asimismo, se refirió a éstas en *Pintura colonial en México*.¹⁸ Toussaint defendió la idea de que Miguel y Juan González fueron españoles. El autor concedió a este tipo de pinturas un valor artístico muy limitado, si bien la razón por la que rechazó que los González hayan sido novohispanos, es que no encontró su firma en las muchas pinturas sin embutidos de nácar que estudió.¹⁹

Es decir, Toussaint afirmó que las pinturas embutidas de nácar tienen escaso valor artístico debido a que su técnica es inferior a la de las pinturas que prescindían del nácar y, sin embargo, consideró a sus autores capaces de realizar dichas pinturas. Toussaint realizó una búsqueda de menciones documentales a las obras, de la cual concluyó que la producción tuvo lugar entre 1692 y 1752. Al referirse a la pintura novohispana de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, Toussaint afirmó que

Durante toda la época que hemos venido estudiando, se usó con gran abundancia de la pintura ayudada con incrustaciones de nácar, a imitación seguramente de lacas orientales así decoradas que llegaban a Acapulco. *Con certeza puede afirmarse que todos los*

¹⁶ Miguel Solá, *Historia del arte Hispanoamericano*, Barcelona, Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, Sección IV, Artes Plásticas, 1935, pp. 99-100.

¹⁷ Cabe destacar que Solá documentó las obras en el capítulo dedicado a la pintura novohispana de su estudio.

¹⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, (ed. Xavier Moyssén).

¹⁹ Manuel Toussaint, "La pintura con incrustaciones...", *op. cit.*, p. 17.

artífices aquí estudiados [los Correa, los Villalpando, los Miranda, los Arellano y los Rodríguez Juárez] *hicieron obras de esta clase*, género artístico industrial que gozó de enorme aceptación. Sin embargo, de ninguno de esos pintores hemos visto un cuadro así hecho, pero eso se debe, sin duda, a que casi la totalidad de tales pinturas ha desaparecido.²⁰

Toussaint también planteó que

Como muestra de arte menor, en que la destreza de las manos está a servicio de la concepción artística, estos trabajos son notables. No es un arte puro que se dirija a nuestra sensibilidad sin más recurso que los del propio espíritu, sino que utiliza la obra de la naturaleza en un verdadero trabajo de mosaista [...] Si no pueden ser considerados estos mosaicos como obras supremas del arte, sí son, dentro de su fin combinado, altamente estimables. Debemos ver en ellas [...] preciados restos de civilización pretérita, en que la artesanía se aunaba perfectamente, por necesidad del espíritu, con los más elevados sentimientos de estética.²¹

Ni las referencias a los trabajos asiáticos ni al presunto origen español de los González son novedosas. Toussaint mencionó a Juan González, citado por Estrada, autor al que Toussaint no se refirió, como sí lo hizo a Reyes y Romero de Terreros. La omisión de referencias a Estrada es sorprendente, pues Toussaint también reprodujo algunas tablas publicadas por aquél, quien inicialmente había afirmado el origen español de los González, como el propio Toussaint.²²

Manuel Toussaint fue el primer autor que sugirió la relación entre los “enconchados” y los biombos, pues dedicó unos párrafos de su texto a la documentación de los biombos novohispanos pintados. El autor no tuvo noticias de ningún biombo embutido

²⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 145. Las cursivas son mías.

²¹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 20.

²² Se antoja muy difícil que Toussaint no tuviera noticia de los textos de Estrada. La falta de referencias a éste es especialmente significativa, pues Estrada y Toussaint se conocieron. En carta del 20 de noviembre de 1937, Toussaint escribió a Alfonso Reyes: “La muerte de Genaro [Estrada] me conmovió profundamente y ahora, desaparecido él, nos damos cuenta de la falta que hace. Para usted y para mí la pérdida fue doble: era nuestro amigo.” Cfr. *De casa a casa. Correspondencia entre Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*, comp. y notas de Serge I. Zaïtzeff, México, el Colegio Nacional, 1990, p. 75. Cabe añadir que Toussaint escribió “Genaro Estrada, bibliófilo y coleccionista” en el homenaje que *Letras de México* del primero de noviembre de 1937 rindió a Estrada. Cfr. *Ibidem*, nota 8.

de nácar, por lo que sorprende que se refiriera a los biombos en un texto dedicado a las pinturas embutidas de nácar.

Es posible que Toussaint relacionara dichas pinturas con los biombos debido al origen asiático de estos últimos. Ahora bien, las lacas japonesas con las que los “enconchados” se relacionan no son biombos; es decir, las pinturas embutidas de concha novohispanas no retomaron características de los biombos asiáticos. Así, la relación que Toussaint creyó advertir entre las pinturas embutidas de nácar y los biombos se explica por el hecho de que el autor no tuvo mayor conocimiento ni de las lacas ni de los biombos asiáticos. Este tema es de especial interés pues, como adelante se verá, posteriormente numerosos autores retomaron la presunta relación entre las pinturas embutidas de nácar y los biombos.

La postura de Toussaint ofrece un ejemplo significativo de las dificultades con las que tropezaron los autores de la primera mitad del siglo XX para ubicar la producción en su ámbito de origen. Resulta muy interesante que Toussaint insistiera en el escaso mérito de las obras y, sin embargo, estuviera dispuesto a considerar a sus autores de origen español (concediendo al trabajo, tácitamente, cierto mérito, en relación con el arte europeo) y, asimismo, las mencionara al documentar la pintura novohispana de fines del siglo XVII.

En contraste, Martín Soria insertó las obras, con toda naturalidad, en el contexto pictórico novohispano. El autor hizo aportaciones significativas al tema en los pocos párrafos que le dedicó en *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500-1800*.²³ Soria señaló que no existe ninguna mención a las obras en archivos españoles²⁴ y, al comentar una obra añadió, en respuesta a la afirmación de Toussaint sobre el origen español de González, que “the style of the signature is Mexican, not Spanish, and the style of the figures is even more Mexican, from José Juárez and Antonio Rodríguez”.²⁵

El autor también citó obras de Antonio de Santander y Nicolás de Correa, destacando que ambos hicieron pinturas desprovistas de concha, y que trabajaron hacia los mismos

²³ Martín Soria, “Painting in Spanish America”, en George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500 – 1800*, Londres, Penguin Books, 1959, pp. 303-327.

²⁴ Toussaint había afirmado que “la cuestión [de la nacionalidad de los González] permanece en pie hasta que no aparezca la prueba documental [...] que demuestre de modo fidedigno cuál es la solución acertada.” Véase “La pintura...”, *op. cit.*, p. 19.

²⁵ Martín Soria, “Painting ...”, *op. cit.*, p. 313.

años que los González. Esto es de particular interés, pues no se tenían noticias de pintores que hubieran hecho tanto pinturas embutidas de nácar, como otras que omitieran el material. Soria también mostró su desacuerdo con Toussaint, quien había señalado que el hecho de que la conquista de México fuera un tema predilecto de los González, indicaba su origen español, no mexicano.²⁶ Soria afirmó, basándose en las obras fechadas de las que tuvo conocimiento, que la producción tuvo lugar aproximadamente entre 1662 y 1717.

La historiografía de las obras reparó tempranamente en que Miguel y Juan González se habían especializado en las pinturas embutidas de nácar, pero las firmas aportadas por Soria permitieron advertir a cabalidad la relación entre este tipo de obras y las otras pinturas de su tiempo. Dicha relación ya había sido sugerida por Toussaint, pese a sus dificultades para ubicar la producción en el contexto pictórico de la época. Los planteamientos de Soria fueron especialmente atinados pues, si bien advirtió el particular uso del nácar, no vaciló en considerar las obras como producto del quehacer pictórico novohispano, al margen de la relación entre las pinturas embutidas de nácar y otros objetos, que dejó de lado.

En 1965, Antonio Bonet dio a conocer “Un biombo del siglo XVII” novohispano, pintado y embutido de nácar.²⁷ La obra citada por Bonet es el único “enconchado” concebido originalmente como biombo que se conoce.²⁸ Pese al embutido de nácar, el autor no halló diferencias importantes entre esta obra y cualquier otro biombo pintado de la época. El autor no sólo ubicó la obra en el ámbito pictórico novohispano, sino que incluso olvidó el uso del nácar, que no le mereció comentario alguno.

²⁶ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ Antonio Bonet, “Un biombo del siglo XVII”, en *Boletín del INAH*, No. 21, México, INAH, 1965, pp. 33-37.

²⁸ Manuel Toussaint informó que no halló biombos incrustados de nácar, en su búsqueda documental. Véase “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9. Por otro lado, en épocas recientes se han unido como biombos diversas series de pinturas “enconchadas”, que permanecieron como tablas exentas por varios siglos. María Concepción García Sáiz y Gustavo Curiel han señalado que el biombo “enconchado” al que se refirió Bonet es el único concebido como tal que ha llegado a nuestros días. Véase María Concepción García Sáiz “Precisiones al estudio de la obra de Miguel González”, en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, Coloquio Internacional Extraordinario, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, p. 107, nota 4, así como María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999, p. 140, nota 17. Véase también Gustavo Curiel, “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico” en *Viento detenido: mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo Soumaya, 1999, p. 22, nota 49. El biombo mencionado posee doce hojas y está dividido. Curiel señaló que la mitad a la que se refirió Bonet se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de México, y la otra mitad se localiza en Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, Ciudad de México.

En contraste, Bonet se refirió largamente a la ornamentación de la obra. Posteriormente, numerosos autores retomaron sus ideas sobre el tema, por lo que éstas se abordan en el capítulo III, dedicado al problema de la ornamentación. Cabe advertir que tanto dicho problema como el trabajo de los marcos están ausentes de las discusiones hasta aquí referidas. Antes del estudio de Bonet, los autores se limitaron a debatir el origen de las obras, así como su relación con otras pinturas novohispanas y con los trabajos de laca e incrustación novohispanos y asiáticos. En relación con dichos temas, se expresaron distintas opiniones, sin que ningún autor llegara a conclusiones definitivas.

Los estudios especializados. La técnica y el tema de la conquista de México

A partir de 1970, los estudios sobre las pinturas embutidas de nácar se hicieron más especializados, pues el interés por las obras aumentó considerablemente. Desde entonces, numerosos textos han mencionado la rica ornamentación de los marcos “enconchados”, sin profundizar en el tema, de manera que el conocimiento de estas partes de las obras ha quedado a la zaga de aspectos como la técnica, la temática, la iconografía y los autores de los “enconchados”.

Cabe destacar que el uso generalizado del término “enconchado” data de 1970. Ninguno de los autores anteriores se refirió a las obras como “enconchados” y, en contraste, la mayoría de los que han abordado el tema en los últimos treinta y cinco años sí lo han hecho. Como se verá en el capítulo I, en tiempos novohispanos se llamó a las obras de diversas maneras: “láminas de concha y maque”, “tableros de concha” e “imágenes de concha”, pero nunca “enconchados”. El referirnos a las obras como “enconchados” se justifica por razones prácticas. Esta investigación emplea indistintamente los términos “enconchado” y pinturas embutidas de nácar, pero entrecomilla el primero, para subrayar su anacronismo.

Quizá las aportaciones más significativas al tema sean la confirmación del origen novohispano de las obras, así como el estudio de la representación de la conquista de México en varias series “enconchadas”. Fueron Teresa Castelló y Marita Martínez del Río quienes pusieron los cimientos de dicho estudio, que fue continuado por Marta Dujovne, si bien el mérito de la consolidación definitiva corresponde a María Concepción García Sáiz.

Desde luego, la información publicada en los últimos años es relevante. Ahora bien, las aportaciones al tema se desligan del objeto de esta investigación, salvo las que se relacionan con la técnica. En los estudios, las menciones a la ornamentación y, en concreto, a los marcos “enconchados”, suelen ser breves y meramente descriptivas. Por esa razón, se estudiarán de manera particular en el capítulo III. De lo contrario, cabría el riesgo de sobrestimar la importancia que los autores han concedido al tema y dejar de lado las discusiones que han abordado.

En 1970, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río relacionaron las escenas representadas en las series “enconchadas” de la *Conquista de México* con la obra de Bernal Díaz del Castillo.²⁹ Dos años más tarde, Marta Dujovne publicó *La conquista de México por Miguel González* (lám. 21),³⁰ el primer libro dedicado íntegramente a los “enconchados”, donde Dujovne retomó el ejercicio de Castelló y Martínez del Río, pues al referirse a los temas representados en dicha serie, citó fragmentos de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. La autora añadió que las obras se hicieron para el grupo social más alto de la Nueva España, aficionado a los biombos y muebles laqueados y con incrustaciones, que conoció a partir del comercio con Filipinas.³¹

En *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, de 1984, Dujovne hizo un catálogo de obras, de especial interés, pues la mayoría de los “enconchados” se encuentran dispersos en colecciones particulares.³² Dujovne mencionó a los artistas conocidos: Miguel González, Juan González, Nicolás Correa, Antonio de Santander y Agustín del Pino y destacó la existencia de numerosas obras de tema religioso. La autora reprodujo con sus marcos “enconchados” las obras que los han conservado.

La técnica ha merecido comentarios en casi todos los textos que se han ocupado de las pinturas embutidas de nácar. Ahora bien, los estudios técnicos no se iniciaron sino hasta 1976, cuando José de Santiago publicó *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, donde analizó el procedimiento e identificó

²⁹ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970, p. 42.

³⁰ Es interesante advertir que Dujovne retomó el título que Alfonso Reyes diera a su texto sobre la serie del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (lám. 21), estudiada por la autora.

³¹ Marta Dujovne, *La Conquista de México por Miguel González*, Buenos Aires, Asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972, p. 8.

³² Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

las sustancias utilizadas en unas tablas de la *Conquista de México* adquiridas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (lám. 23).³³

Posteriormente, la técnica fue analizada por otros autores. Los estudios publicados han sido realizados por investigadores del INAH, o bien, del Museo de América, instituciones que cuentan con “enconchados”, así como con la infraestructura necesaria para llevar a cabo dichos estudios. Así, el catálogo de la exposición “Los enconchados”, que tuvo lugar en Acapulco, en 1986, incluyó un informe técnico sobre el proceso de elaboración de las tablas estudiadas anteriormente por Santiago.³⁴

Éstas se analizaron nuevamente en un estudio posterior, de Alejandro Huerta, dedicado íntegramente a la técnica.³⁵ El procedimiento de las obras del Museo de América ha sido estudiado por Dolores Medina,³⁶ Andrés Escalera y Estefanía Rivas.³⁷ La técnica tiene gran importancia para esta investigación, de manera que el capítulo II se dedica a ese tema. Todos los análisis citados se comentan detenidamente en dicho capítulo. Cabe señalar que los estudios mencionados han analizado la técnica de algunos marcos “enconchados”, lo que les otorga especial interés para este trabajo.

La discusión sobre el lugar donde estuvieron activos los González se zanjó con el hallazgo de tres documentos novohispanos publicados por Guillermo Tovar de Teresa, que involucran a Tomás, Miguel y Juan González, especialistas en “enconchados” residentes en la Ciudad de México.³⁸ Cabe señalar que no se conservan obras firmadas por Tomás

³³ José de Santiago, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 1976, pp. 24-28.

³⁴ Se trata de la serie de la *Conquista de México* antes estudiada por Santiago (lám. 21), así como de las *Alegorías del Credo*, de Miguel González (lám. 28). Véase *Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha*, Agustín Espinosa, coord., México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1986.

³⁵ Alejandro Huerta, *Análisis de la técnica y materiales de dos colecciones de pinturas enconchadas*, México, INAH, 1991, Colección Textos básicos y manuales.

³⁶ Dolores Medina, “Aspectos técnicos manifestados durante la restauración del enconchado ‘San Isidro y el milagro de la fuente’ perteneciente al Museo de América de Madrid”, en *Anales del Museo de América*, No. 3, Madrid, 1995, pp. 97-100.

³⁷ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Nuevas aportaciones al conocimiento de la técnica de la pintura mexicana sobre tabla denominada ‘enconchados’ mediante estudios radiográficos”, en *Actas I Congreso Internacional de Patrimonio Cultural*, Madrid, pp. 290-296. Véase también Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura ‘enconchada’. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, en *Anales del Museo de América*, No. 10, Madrid, 2002, pp. 291-305. Estefanía Rivas, “El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura ‘enconchada’ del Museo de América de Madrid”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, T. 15, 2002, pp. 147-167.

³⁸ Guillermo Tovar de Teresa, “Tres documentos relativos a pinturas de enconchados y sus autores”, en *Los enconchados: conservación y restauración ...*, op. cit., pp. 30-45.

González. No obstante, los documentos citados por Tovar prueban que Tomás González, padre de Miguel González,³⁹ realizó también pinturas embutidas de nácar. Este dato es relevante, pues permite suponer que los enigmáticos González, que trabajaron en la capital novohispana, se involucraron en la híbrida técnica pictórica desde mediados del siglo XVII, cuando la producción se hallaba en una época temprana.⁴⁰

Cabe suponer que los límites cronológicos establecidos para las pinturas “enconchadas” son válidos en relación con los marcos. La obra más temprana que se conserva es una *Adoración de los pastores* de Juan González, del *Smithsonian American Art Museum* de Washington, D.C., firmada en 1662.⁴¹ La más tardía es una *Virgen de Guadalupe* anónima, de colección particular, que contiene la inscripción “A devoción de Manuel Pérez de la Paz y Motezuma y su mujer Bárbara Huétor. Año de 1734.” La última obra posee un marco “enconchado”,⁴² a diferencia de la de González.

La mayor parte de las obras conservadas datan de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por ejemplo, una serie de la *Conquista de México*, de Miguel y Juan González, está firmada en 1698 (lám. 19) y una *Virgen de Guadalupe* de Miguel González, que se conserva en el Museo de América de Madrid, es de 1692. Uno de los documentos publicados por Guillermo Tovar informa que Miguel González era oficial de pintor en 1689.⁴³ Es decir, conocemos las características de las obras de 1690-1700 cuando, al parecer, la producción alcanzó su punto culminante, pero ignoramos las características de las obras tempranas, así como de las tardías. Así, esta investigación estudia la problemática de la producción a partir de las obras de una etapa concreta, y plantea hipótesis sobre su origen a partir de las obras de dicha etapa.

Las relaciones entre los “enconchados” y el arte asiático han sido materia de discusión en los estudios de los últimos años. Se ha sugerido tanto el origen japonés de los

³⁹ Archivo General de Notarías [AGNot], Notaría a/c de don Juan de Marchena, 1689, página 13v, México, citado por Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados y la familia mexicana de los González” en *Cuadernos de Arte Colonial*, Núm. 1, Madrid, Museo de América, 1986, p. 101.

⁴⁰ Cabe recordar que Manuel Toussaint, basándose en menciones documentales, dio como fechas de la producción los años de 1692 y 1752. Por su parte, Martín Soria planteó la cronología de la producción a partir de las obras firmadas, y dio como fechas los años de 1662 a 1717.

⁴¹ La obra fue reproducida por primera vez en Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, lám. 5. El autor no indicó que se trataba de una obra de Juan González, de 1662, conservada en Washington. Los datos sí fueron mencionados por Martín Soria, quien no reprodujo la obra. Cfr. “Painting in Spanish...”, *op. cit.*, p. 313.

⁴² Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴³ Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 101.

autores,⁴⁴ como la procedencia china de la técnica utilizada.⁴⁵ Ninguna de dichas hipótesis ha sido probada y, a menudo, quienes han vertido opiniones en uno u otro sentido han hecho eco de los problemas que los autores de la primera mitad del siglo XX tuvieron para reconocer a las obras como productos pictóricos novohispanos, al margen del singular uso del nácar.

Nuevas miradas sobre las obras

Desde 1980, María Concepción García Sáiz ha publicado numerosos estudios, que mucho han contribuido al conocimiento de las obras. Los textos de García Sáiz han abordado la problemática de los “enconchados”, en el contexto pictórico de su tiempo, así como la representación de la conquista de México. Ejemplos del primer tipo de estudio son *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*,⁴⁶ que dio a conocer la importante colección de dicho museo, y “Bedeutung und Entwicklung der ‘Perlmutter-bilder’ der Mexikanischen Malerei im 17. Jahrhundert”, de 1986, donde se refirió a las características generales de la producción.⁴⁷ En ambos estudios, la autora acertó en enfatizar la relación de las obras con las pinturas de su tiempo, como también hizo en “Aportaciones al catálogo de ‘enconchados’”, de 1990, escrito en coautoría con Juan Miguel Serrera.⁴⁸ En ese texto, los autores se refirieron a numerosas obras, la mayoría de temas religiosos, conservadas en colecciones españolas, mexicanas y argentinas y aportaron los nombres de Pedro López Calderón y Rudolfo al reducido catálogo de autores.

En “Precisiones al estudio de la obra de Miguel González”, García Sáiz abordó el trabajo de ese artista, que comparó, en particular, con el de Juan González.⁴⁹ Ese texto de

⁴⁴ Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte Editores, 1997, p. 246.

⁴⁵ Véase Virginia Armella de Aspe, “La influencia asiática” en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, p. 72, así como Julieta Ávila, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, Colección Obra Diversa.

⁴⁶ María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*

⁴⁷ María Concepción García Sáiz, “Bedeutung und Entwicklung der ‘Perlmutter-bilder’ der Mexikanischen Malerei im 17. Jahrhundert”, en *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt* Viena, Kremayr & Scheriau, 1987, pp. 167–173. La autora publicó en 1992 “Significado y desarrollo de los ‘enconchados’ en la pintura mexicana del siglo XVII”, en *Los palacios de la Nueva España, sus tesoros interiores*, México, Museo Franz Mayer, 1992, pp. 75-86, versión en español del trabajo anterior.

⁴⁸ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo de enconchados”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, Núm. 6, Madrid, Museo de América, 1990, pp. 55-87.

⁴⁹ María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, pp. 105-116.

García Sáiz empezó a perfilar ideas que se consolidaron en “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”,⁵⁰ texto en el que la autora dejó atrás la mera vinculación directa entre las representaciones “enconchadas” y la literatura sobre la conquista de México, al referirse a la importancia del tema para los criollos eruditos de la época y explorar la relación entre las distintas obras conservadas, enfatizando el afán de individualización de cada una.

“Nuevos materiales para nuevas expresiones”, el último texto en el que García Sáiz se ha referido a los “enconchados”,⁵¹ sintetizó la información de sus estudios anteriores y dio noticia de la existencia de nuevas obras firmadas por Juan González.⁵² Cabe destacar que en ese trabajo la autora mencionó la relación entre las obras y el arte japonés *namban*, hecho para consumo occidental, si bien no abundó en el tema.⁵³

En “La pintura de enconchados”, de 1994, Elisa Vargaslugo hizo un recuento historiográfico del tema.⁵⁴ La publicación donde se presenta el texto de Vargaslugo, *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, destaca por sus reproducciones a color, que permiten ver los ricos marcos “enconchados” que a menudo se unen a las pinturas. Esto resulta de sumo interés para la presente revisión, pues si bien ya se habían reproducido numerosos “enconchados”, ninguna publicación anterior había permitido advertir la riqueza ornamental de las obras con tanta claridad como ésta. Los “enconchados” ahí reproducidos proceden, en su mayoría, de colecciones españolas; es decir, se trató de regalos enviados a los grupos de poder peninsulares poco tiempo después de su realización. Por esa razón, la ornamentación de las obras es muy rica. Cabe añadir que ciertas fichas dedicadas a “enconchados” del libro que nos ocupa se refirieron a la ornamentación de los marcos. Destacan las menciones de Pedro Ángeles, Nuria Salazar, María Eugenia Rodríguez y Gustavo Curiel.

⁵⁰ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 109-141.

⁵¹ María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales para nuevas expresiones”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Patronato para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 1999, pp. 127-139.

⁵² *Ibidem*, pp. 137-138.

⁵³ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁴ Elisa Vargaslugo, “La pintura de enconchados”, en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México, Azabache, 1994, pp. 119-123.

Recientemente, Clara Bargellini estudió un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 41), cuyo rico marco “enconchado” también fue comentado por la autora.⁵⁵ El interés de los últimos autores por los marcos “enconchados”, derivado de su estudio de las pinturas embutidas de nácar, es sin duda encomiable. Al interés de dichos autores cabe añadir la mención que María Pía Timón hizo, en particular, a los marcos “enconchados” en *El marco en España*, de 2002.⁵⁶ Dada la falta de estudios sobre los marcos novohispanos, el texto de Timón se comenta ampliamente en el capítulo I, que aborda la relación entre los marcos y las pinturas “enconchadas”.

Los recientes comentarios de Enriqueta M. Olguín sobre los marcos “enconchados” merecen especial mención.⁵⁷ La ornamentación de tales marcos es similar a la de ciertas obras incrustadas de nácar que las comunidades otomíes realizan actualmente y constituyen el objeto de estudio de Olguín, quien revisó numerosos textos relacionados con los “enconchados”; en particular, con su técnica. La autora se detuvo en el trabajo ornamental de los marcos “enconchados”. Cabe subrayar que ninguno de los textos que han mencionado los marcos “enconchados” ha mostrado tanto interés en su ornamentación como el de Olguín, que se cita en el capítulo III.

Conviene subrayar que, pese a que la bibliografía sobre los “enconchados” es vasta, la primera mención a la problemática particular de sus marcos no se halla en una investigación sobre “enconchados”, sino sobre marcos. Asimismo, la mención más importante se presenta en un estudio sobre las artesanías otomíes de concha nácar. Es decir, el interés por los marcos “enconchados” como parte significativa de las obras aún no ha permeado los estudios sobre el tema. Ahora bien, el que los trabajos recientes mencionen dichos marcos, supone un avance muy importante respecto a los estudios anteriores.

Los textos arriba citados son los que han hecho las mayores aportaciones al estudio de las obras. Cabe añadir que, en los últimos años, ciertas publicaciones han recogido parte de la información vertida por dichos textos. Tal es el caso de *México, esplendores de 30*

⁵⁵ Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier Embarking for Asia”, en *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 187-189.

⁵⁶ María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, P.E.A., Adhisa y 4 Ingletes, 2002.

⁵⁷ Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos otomíes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Gobierno del estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 35-67.

siglos⁵⁸ y de *Tecnología de la obra de arte en la época colonial* ,⁵⁹ que dedicaron unos párrafos a la técnica de los “enconchados”. Recientemente, Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw se refirieron al tema, al comentar el mestizaje artístico producto del comercio con Asia.⁶⁰

Estos textos se han ocupado de las obras al abordar diversos temas del arte novohispano. Es decir, como resultado de los estudios especializados de los últimos treinta y cinco años, los “enconchados” han sido reconocidos como obras importantes del arte novohispano, que ameritan comentarios en estudios generales sobre la producción artística de la época. Desde luego, los autores que se ocuparon de las obras en la primera mitad del siglo XX, como Solá y Toussaint, también reconocieron la importancia de los “enconchados” en la pintura de la época. Sin embargo, es en los textos de fines del siglo XX donde se presenta una valoración más plena de las obras, cuya importancia ya no se subordina a las pinturas que prescinden del nácar.

El origen de la producción. La circulación de las lacas *namban* en Nueva España

Uno de los retos que plantea el estudio de los “enconchados” es entender la vinculación entre sus diversos problemas. Destacan, en particular, la técnica, así como el origen y las influencias de esta producción. Todos los temas se relacionan, pero a menudo se han abordado de manera fragmentada. Esta investigación se plantea el estudio del repertorio ornamental de los marcos “enconchados”, así como el desarrollo de dicho repertorio. Estudia, asimismo, la autoría de los marcos y la relación entre éstos y las pinturas a las que se unen. El trabajo aborda también la largamente comentada influencia asiática en las obras, intentando precisar los términos en los que se produjo dicha influencia y su repercusión en los marcos, en particular.

⁵⁸ Joanna Hecht, “149. Virgen de Guadalupe” y “150. Alegorías del Credo de los Apóstoles: a. San Pedro; b. San Judas Tadeo,” en *México, esplendores de 30 siglos*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 347-351.

⁵⁹ Roberto Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial* , México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993, pp. 44-45.

⁶⁰ Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw, “El Galeón de Manila y los orígenes de un mestizaje artístico”, en *Oriente en palacio: tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 87-91.

En relación con el último tema, esta investigación sostiene que las obras con las que los “enconchados” se relacionan son las lacas japonesas *namban*, hechas expresamente para la exportación al mercado occidental, entre 1570 y 1630. Esta idea fue planteada por primera vez en 1997, por Rodrigo Rivero Lake.⁶¹ Como se verá en el capítulo III, las lacas *namban* guardan cierto parecido con los marcos “enconchados”. Las obras japonesas estuvieron ricamente ornamentadas, incrustadas de nácar y alcanzaron un enorme éxito en el mercado occidental, incluyendo a la Nueva España. Hoy es difícil advertir tal éxito en el ámbito local, pues las obras casi se han perdido, pero no hay duda de que los novohispanos conocieron las obras.

El interés del estudio no se reduce a la mera identificación de la existencia de ciertas relaciones entre los marcos novohispanos y las obras japonesas. Una parte del trabajo se dedica a la documentación de las lacas *namban*, enfatizando las circunstancias bajo las que se realizaron, pues esto permite apreciar mejor la relación entre dichas lacas y los “enconchados”. La cabal comprensión de los términos en los que se relacionan ambas producciones es el punto de partida del estudio de la ornamentación de los marcos “enconchados”.

Si bien el repertorio formal de los marcos “enconchados” sugiere una cercanía con las lacas japonesas *namban*, es indispensable tener en cuenta que las pinturas embutidas de nácar se desarrollaron a partir de técnicas, intereses y gustos novohispanos. Es decir, el fenómeno de los “enconchados” no se debió al mero conocimiento de las obras asiáticas.

Rivero Lake ha sugerido que los González fueron descendientes de japoneses.⁶² Como se verá a lo largo del trabajo, hay motivos para suponer que, efectivamente, lo fueron. Sin embargo, no disponemos de información que permita afirmar, sin lugar a dudas, la ascendencia japonesa de dichos artistas. Además, es importante tener en cuenta que la problemática de las obras no se agota al identificar las lacas japonesas con las que se relacionan. Tanto las pinturas como los marcos “enconchados” tienen claras ligas con las obras y concepciones artísticas novohispanas, que es preciso abordar.

⁶¹ Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, pp. 246-248. Cabe añadir que Teresa Castelló mencionó en 1990 que Antonio Garabana preparaba un texto sobre la relación de las obras con el arte *namban*, que al parecer nunca vio la luz. Cfr. “Los artesanos artistas”, en *La concha nácar...*, *op. cit.*, p. 148.

⁶² Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 246.

Ninguno de los temas arriba mencionados ha sido estudiado con minuciosidad hasta ahora, y su análisis demuestra que los marcos “enconchados” reservan problemas interesantes para la historia del arte novohispano. Cabe añadir que, lejos de pretender agotar el tema, me interesa hacer una aproximación a su problemática general, enfatizando la riqueza ornamental de las obras y la gran valoración que dicha riqueza tuvo en su tiempo, a la que los ojos contemporáneos se encuentran a menudo ajenos.

Si bien las líneas anteriores hicieron una revisión historiográfica de los “enconchados”, todos los capítulos que conforman la investigación analizan la historiografía de cada tema particular. Es decir, la relación entre los marcos y las pinturas “enconchadas”, la técnica de las obras y la ornamentación de los marcos “enconchados”. Juzgué conveniente comenzar el estudio de cada problema de ese modo, pues la revisión general de la bibliografía sobre los “enconchados” no basta para introducir el estudio de sus marcos. Pese a sus particularidades, los marcos “enconchados” se relacionan con otros marcos de su época, y la literatura sobre las pinturas “enconchadas” no permite advertir dicha relación, que conviene abordar con detenimiento.

Los problemas historiográficos de la técnica, por otro lado, merecen ser examinados con minuciosidad, pues han dado lugar a variadísimos puntos de vista. Dado que es dicha técnica la que singulariza a los “enconchados” en el contexto pictórico novohispano, es importante procurar la máxima precisión posible, al abordar su estudio. A diferencia de los otros problemas aquí discutidos, el de la técnica debe muchísimo al mero análisis historiográfico, pues éste permite, por sí mismo, extraer conclusiones que pongan fin a ciertas discusiones erróneas, que se comentan ampliamente en el capítulo II.

El estudio del repertorio ornamental de los marcos “enconchados”, interés principal de esta investigación, también parte de una revisión historiográfica del tema. Cabe recordar que casi todos los autores que se han referido a los “enconchados” en los últimos años han mencionado la ornamentación, los marcos, o bien ambos, de manera que es imprescindible tener en cuenta sus referencias. Ahora bien, en la mayoría de los textos, las menciones no han ocupado un lugar importante. Así pues, habría sido erróneo basar la revisión de la historiografía general de las obras en dichas menciones. El abordar éstas en el capítulo dedicado a la ornamentación de los marcos permite tener una visión más precisa del interés de los autores por el tema, así como del estado de las investigaciones sobre el mismo.

El trabajo se basa en el registro de 240 “enconchados”, de los cuales al menos 62 conservan marcos y 98, cenefas pintadas y embutidas de nácar.⁶³ Cuando seleccioné las pinturas embutidas de nácar como objeto de estudio, no había vislumbrado las posibilidades que reservaba la investigación de sus marcos. De éstos me atraía la belleza de sus diseños, pero aún no había centrado la atención en sus particularidades ornamentales. En las primeras etapas del trabajo, advertí que casi todos los marcos “enconchados” poseen ciertas características comunes, ajenas a otros trabajos novohispanos. Por esa razón, y por la falta de estudios sobre dichos marcos, me pareció conveniente abordar el mayor número posible de obras, a sabiendas de que eso imposibilitaría el estudio minucioso de cada marco. Me planteé este trabajo como un primer acercamiento al tema, esperando que futuros estudios lleven más lejos el estudio de las obras, precisando y corrigiendo las hipótesis aquí expuestas.

La investigación se propone demostrar que los marcos pintados y embutidos de nácar poseen una riqueza y diversidad insospechadas, si bien responden a una concepción común, derivada de la apropiación del repertorio de las lacas *namban*, desde las concepciones pictóricas novohispanas. También me interesa probar que los marcos “enconchados” presentan numerosas diferencias respecto a otros objetos novohispanos incrustados de nácar y, a la vez, se relacionan estrechamente con las pinturas a las que se asocian. De ahí que el primer capítulo aborde la relación entre los marcos y las pinturas embutidas de nácar.

A pesar de que las distintas obras dan cuenta de una concepción similar, el estudio de los marcos “enconchados” de ninguna manera se agota al identificar su técnica, paleta de color y repertorio iconográfico. Para percibir el singular trabajo ornamental de cada marco, es indispensable estudiar cada obra de manera particular. Esta investigación se justifica por la riqueza ornamental de los marcos “enconchados”, más allá del mero uso del nácar. Ahora bien, el estudio perdería sentido si dejara de lado el hecho de que los marcos pintados y embutidos de nácar comparten muchas características con las pinturas a las que se unen. Es por eso que el análisis historiográfico se basa en textos que, en ocasiones, omitieron referirse a los marcos.

⁶³ Véase Apéndice, p. 225.

Cabe insistir en que la presente investigación tiene grandes deudas con los estudios publicados, y se sirve de muchos datos arrojados por dichos estudios. Las pinturas y los marcos “enconchados” son parte de un mismo fenómeno, cuya cabal comprensión necesariamente ha de tomar en cuenta ambas partes de las obras. Si estudios futuros abordaran tanto las pinturas como los marcos “enconchados”, estaríamos en condiciones de entender mejor su intrincada problemática.

I. Las partes complementarias de una sola obra: la relación entre los marcos y las pinturas embutidas de nácar

La pintura

En la Nueva España, tanto las pinturas como los marcos “enconchados” se consideraron obras pictóricas. Para entender mejor su problemática, conviene comentar la concepción de la pintura en la época, que incluyó obras de distintas técnicas y soportes, tanto en España como en la Nueva España. Los “enconchados” son un testimonio original, pero no único, de la diversidad de obras que se tuvieron por pinturas en los siglos XVII y XVIII. Al respecto, cabe citar el tratado de Antonio Palomino, que hace la “División de la pintura en sus especies”.¹ La que tiene interés en relación con los “enconchados” es la lignaria, pues según el autor:

*Esta imita a la Naturaleza, embutiendo fragmentos de varias materias, aplicadas, según requiere la pintura, y aseguradas con el engrudo, o cola. Es cierta especie de ebanistas, de que vemos ejecutado algo, especialmente en escritorios, bufetes, papeleras, y otras alhajas antiguas [...] De cuya práctica trata Schefero con gran puntualidad, aplicando juntamente otras materias de hueso, concha, marfil y plata.*²

Es decir, Palomino no reparó en considerar pinturas a los numerosos muebles embutidos de la época.³ En relación con este tema, los *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara resultan, asimismo, de interés.⁴ Guevara escribió en tiempos de Felipe II, pero su obra no se publicó sino hasta 1788, por decisión de Antonio Ponz, quien la prologó y anotó. Para definir la pintura, Guevara indagó en el arte griego, así como en el

¹ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1947, p. 77.

² *Ibidem*, pp. 82-83.

³ Manuel Toussaint consideró que la mención a la concha, en relación con la pintura lignaria, se refería a las pinturas embutidas de nácar. Según Toussaint: “Sin duda alguna, si se hiciese una investigación en un archivo de Sevilla, semejante al que yo exploré en México, se encontrarían referencias igualmente numerosas acerca de esta modalidad artística. A tal conclusión me hacen llegar dos circunstancias: 1. En España existen más cuadros con incrustaciones de concha que en México; 2. La siguiente referencia de Palomino: (Tomo I, p. 41) “Pintura lignaria. Se hace también con concha.” Cfr. “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Agradezco esta referencia a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero y a la Dra. Patricia Díaz Cayeros, haberme facilitado una copia del texto.

romano. El autor se refirió a las PINTURAS DE MADERAS DIVERSAS EMBUTIDAS Y ATARACE, entre las que se cuentan los muebles embutidos de madera y huesos, tanto romanos como europeos.⁵ Guevara mencionó, asimismo, el MUSAICO DE VENERAS Y CONCHITAS MARINAS.⁶ El autor introdujo esta mención después de comentar los mosaicos, señalando que

Los modernos á imitación de esto felicisamente en Italia han emprendido a formar figuras y animales en las paredes con conchitas de la mar de varios colores [...] sirviéndose de ellas en lugar de lo que las piedras varias de colores servían a los antiguos en el mosaico. Yo vi labrado de esto en una huerta del Secretario Marturano fuera de Nápoles [...] Tanto se ha deleytado la curiosa naturaleza en criar para el servicio de los hombres con variedad las cosas, pues en un género de conchitas obro tantas diversidades de colores, que bien compuestas de un Artífice se imiten con ellas todos los animales criados.⁷

Ambos autores omitieron las referencias concretas a las pinturas embutidas de nácar. Cabe advertir que estas últimas aún no existían en los tiempos de Guevara, cuya concepción de pintura resulta de especial interés, pues si bien se basa en obras europeas, griegas y romanas, incluye también obras novohispanas:

Es de notar la extraña devocion que los dichos Indios [de la Nueva España] á todo género de Pintura tienen; y creo cierto que si la imitativa imaginaria, no tan pulida, que el hábito de la continua vista de sus cosas les acarrea, no lo impidiere, que se

⁵ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Prólogo y notas de Antonio Ponz, Madrid, Ed. Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Cía., 1788, pp. 122-134.

⁶ *Ibidem*, p. 103.

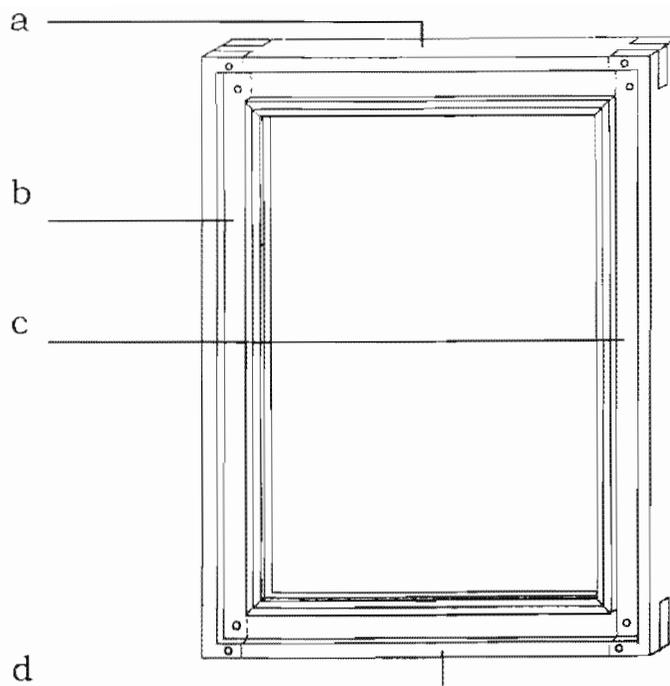
⁷ *Ibidem*, pp. 105-107. En relación con estos comentarios de Guevara, Antonio Ponz señaló que “Siempre se suele tener por cosa rara qualquiera nuevo invento, como se tuvo en tiempo de Don Felipe de Guevara este de hacer pinturas con conchitas, pero habiéndolas de todos colores y mezclas quantas pueden desearse, no es difícil pintar figuras, hacer composiciones, é imitar con ellas qualquier cosa, como el mosaico, y aun con mucho menos trabajo; basta que se tengan buenos dibuxos é invenciones, y abundancia de estas conchitas. Las hay en las costas del Mar de Mallorca, y se desentierran entre la arena hasta de la mayor sutileza y pequeñez. Con ellas hacen flores de vulto, y de toda especie, con tal imitación á las verdaderas, que alguna vez me hubiera yo engañado viéndolas, á no saber que eran de estas conchitas.” Cfr. pp. 106-107.

adelantarian en esta arte con facilidad y aprovechamiento grande. Son dichosos en colores, ahora sean de tierra, ahora de zumos de yerbas varias, sin con contar [sic] la cochinilla que es carmin rarísimo. Justo es también concederles haber traído a la Pintura algo de nuevo y raro, como es la pintura de las plumas de las aves, variando ropas, encarnaciones y cosas semejantes, con diversidad de colores de plumas que por allá cría la naturaleza, y ellos con su industria escogen, dividen, apartan y mezclan.⁸

Conviene destacar que las obras novohispanas y las egipcias son las únicas que merecieron comentarios de Guevara, además de las griegas, romanas y europeas a las que dedicó la mayor parte de sus *Comentarios*. Los “enconchados” demuestran que la Nueva España no sólo heredó una concepción amplia de pintura, sino que dicha concepción dio cabida a obras propias. Más adelante se verá que las élites novohispanas y las peninsulares plantearon en términos distintos la relación entre los “enconchados” y las pinturas de caballete. Con todo, los múltiples tipos de pintura que citan los tratadistas españoles permiten afirmar que las concepciones de pintura de la época comprendieron numerosas obras, a ambos lados del Atlántico.

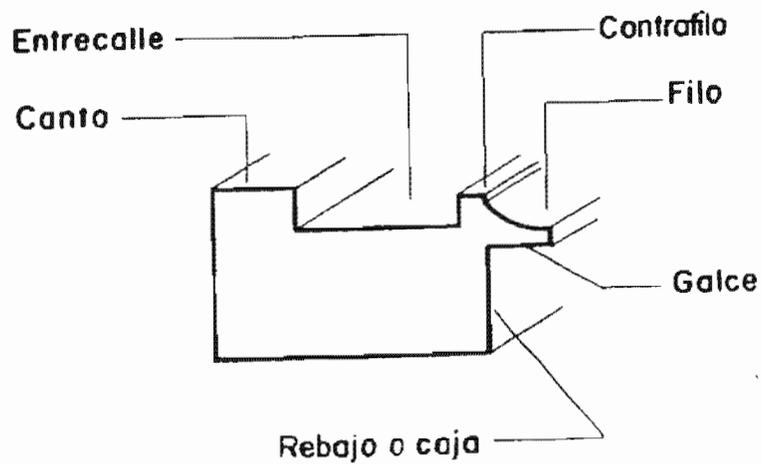
La problemática de los marcos se relaciona estrechamente con las concepciones de la pintura. Tanto Guevara como Palomino se refirieron largamente a las pinturas de caballete, cuyo uso se generalizó en Europa a partir del siglo XV. Pese al singular uso del nácar, los “enconchados” son pinturas de caballete. Los “enconchados” que se conservan muestran distintos tipos de marcos. Algunos son exentos, es decir, estructuras trabajadas como objetos independientes (véase lám. 1). Otros están trazados en los bordes de las pinturas y poseen una técnica y paleta similares a los de dichas pinturas, de manera que forman parte de su concepción. Esto demuestra que, en la Nueva España, los marcos de

⁸ *Ibidem*, pp. 250-251. Las cursivas son mías. Cabe añadir que, tras referirse a la pintura egipcia, Guevara señaló: “Esta suerte de Pintura y el declarar por ella sus conceptos, parece haber imitado las Indias occidentales, y del nuevo orbe, especialmente los de la nueva España: ahora sea sea [sic] que por antigua tradición les venga de los Egipcios, lo qual podría haber sido, hora sea que los naturales de estas dos naciones concurriesen en unás mismas imaginaciones. Así todo lo que dichos Indios nos quieren significar de sus mayores, nos lo muestran en pintura, y ellos entre ellos declaran sus conceptos por medio de la misma Pintura. Queriendo un Cazique mandar á alguna tierra de sus súbditos le acudan con cuatrocientos hombres de guerra, pintan un hombre con las armas en la mano, el un pie adelante para caminar, y encima de la cabeza de este hombre ponen un círculo, dentro del qual ponen quatro puntos que significan cuatrocientos; y así tienen figuradas en pintura las Jornadas que los vasallos de V.M. y ellos hicieron en la conquista de México y otras partes.” Cfr. *Ibidem*, pp. 249-250.



Lám. 1 Partes del marco

- a. Lado superior
- b. Larguero izquierdo
- c. Larguero derecho
- d. Lado inferior



Tomado de María Pía Timón, *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, P.E.A., Adhisa y 4 Ingletes, 2002, pp. 85-86.

las pinturas de caballete se pensaron de diversas maneras -en ocasiones, como parte de éstas. Así, conviene revisar las distintas concepciones de los marcos de la época, pues esto nos permitirá una mayor comprensión de los problemas de las obras que aquí se estudiarán.

Los marcos y la tradición pictórica occidental

Como se ha señalado, los marcos son un tema pendiente en la historiografía del arte novohispano. Existen pocas investigaciones sobre los marcos españoles, a diferencia de las obras francesas o italianas. Recientemente, sin embargo, María Pía Timón publicó un extenso estudio, que se comentará aquí en repetidas ocasiones, pues aborda exhaustivamente la historia de los marcos españoles, ofreciendo información valiosa para acercarnos a la problemática de las obras novohispanas.

Al referirse a las obras de los siglos XVI y subsiguientes, Timón mencionó exclusivamente los marcos exentos, asociados a pinturas de caballete. La autora citó los trípticos flamencos, los modelos de tabernáculo arquitectónico de influencia italiana, los modelos en forma de *tondo* y ovalados, los modelos auriculados de influencia Sansovina y de la Escuela de Fontainebleau y los de *cassetta* (lám. 1).⁹ Estos últimos

destacan por las tres partes claramente definidas de su perfil: el filo, el canto y la entrecalle. Esta es uno de los elementos que más se presta a la decoración, suele ser plana, mientras que el filo y el canto sobresalen. El perfil de "Cassetta" es empleado en Italia, ya en el siglo XV y se irradia por Alemania y el Mediterráneo penetrando en España y desarrollándose durante el siglo XVI y sucesivos. Los Países Flamencos emplearon también desde muy pronto este perfil.¹⁰

Los marcos de *cassetta* se generalizaron en España durante el siglo XVII.¹¹ El modelo pasó a la Nueva España y se usó en la mayoría de los marcos exentos

⁹ María Pía Timón, *El marco en España...*, *op. cit.*, pp. 185-203.

¹⁰ *Ibidem*, p. 203.

¹¹ *Ibidem*, p. 217.

“enconchados”; por ejemplo, en la serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*, de Miguel González (lám. 28), que conservan el Fondo Cultural del Banco Nacional de México y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como en las series anónimas de la *Vida de Cristo* (lám. 30) y de la *Vida de la Virgen* (lám. 29), de 24 y 6 tablas, respectivamente, que conserva el Museo de América de Madrid.

Asimismo, poseen perfil de *cassetta* el marco de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González, que se conserva en una colección particular de Durango (lám. 41),¹² el marco de un *Ángel* anónimo, perteneciente a otra colección particular de las Islas Canarias (lám. 38)¹³ y el marco de una *Virgen de Guadalupe* firmada por Rudolfo, que se encuentra en el Museo Casa Natal de Jovellanos, en Gijón (lám. 33). El mismo modelo presenta el marco de un *Sueño de San José* anónimo, de una colección particular de México (lám. 37),¹⁴ así como los marcos de un *San Agustín*, un *San Gregorio* (lám. 39) y una *Virgen niña con sus padres*, obras anónimas, que se ubican en la sacristía de la iglesia de San Bartolomé de Sevilla.

Son de *cassetta*, también, el marco de una *Alegoría de la Encarnación* anónima que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de los Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (lám. 42), y los marcos de dos *Virgenes de Guadalupe* también anónimas, una conservada en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 46), y otra que pertenece al convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34). Asimismo los marcos de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el Niño* anónimos, del convento de las Descalzas Reales de Madrid, presentan dicho perfil.

Entre los marcos “enconchados” exentos que aquí se registran, los únicos que carecen de perfil de *cassetta* son los que se unen a un *San Isidro y el milagro de la fuente*, anónimo, que conserva el Museo de América (lám. 40), y a una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31), que conserva el Museo Franz Mayer. El primer marco es polilobulado y está desprovisto de canto, aunque sí posee un filo, al igual que todas las obras anteriores, mientras que el de la obra de Pino presenta una moldura en talud, o

¹² La obra formó parte de la exposición “Painting a New World”, celebrada en el *Denver Art Museum* en 2004 y se reproduce en el catálogo *Painting a New World...*, *op. cit.*, p. 188.

¹³ Este “enconchado” se reproduce en el catálogo *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales*, Gran Canaria, Casa de Colón, 2000, p. 181.

¹⁴ La obra formó parte de la exposición “Los palacios de la Nueva España, sus tesoros interiores”, en 1992, y está reproducida en el catálogo de ésta. Véase *Los palacios de la Nueva España: sus tesoros interiores*, México, Museo Franz Mayer, 1992.

bisel.

Es evidente que el trabajo ornamental de los marcos es ajeno a su forma, realizada por los carpinteros. Ahora bien, el hecho de que numerosísimos marcos “enconchados” emplearan el perfil de *cassetta* es significativo, pues revela que su concepción corresponde a la problemática general de los marcos novohispanos. La preferencia de los marcos exentos “enconchados” por el perfil de *cassetta* sugiere que en el ámbito local, dichos marcos se generalizaron, al igual que ocurrió en España.

Los marcos barrocos españoles reflejaron el auge de la pintura hispana del siglo XVII, pues las obras desarrollaron una personalidad propia, respecto al resto de Europa, que carecía de precedentes. Según Timón, la prosperidad que experimentó la producción de marcos no fue ajena al hecho de que en España

Los principales clientes eran [...] la corona, la nobleza y la iglesia. [...] Papel importante jugó también el coleccionismo con las pinturas de gabinete [...] los marcos de este siglo [...] fueron bastante homogéneos, no existiendo grandes diferencias estilísticas [...] a partir de la consolidación del estilo [...] “Barroco español” [...] a mediados del siglo XVII.¹⁵

Estos marcos se distinguen por su ornamentación y son: policromados, tallados con gallones, tallados con hojas y flores carnosas, tallados con hojas rizadas u hojarasca, con aplicación de espejos azogados, y de vidrios pintados y de ébano.¹⁶ Entre los marcos mencionados, los de mayor interés para la presente revisión son los policromados, pues su trabajo es el que más se aproxima al de nuestro objeto de estudio. Timón señaló que algunos presentan inscripciones y roleos policromados en la entrecalle; otros, roleos y zarcillos estofados en la entrecalle; unos más, entrecalles estofadas a punta de pincel y los últimos, dibujos vegetales de colores en áreas no doradas.¹⁷ Cabe destacar que ninguno de esos marcos presenta similitudes significativas con los “enconchados”, pues sus soluciones formales y compositivas los alejan de las obras novohispanas, a pesar de que coinciden con éstas en la policromía y en parte del repertorio iconográfico.

¹⁵ María Pía Timón, *El marco en España...*, *op. cit.*, pp. 215-216.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 218-255.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 218-220.

Por otro lado, Timón también mencionó marcos que poseen embutidos y aplicaciones:

Las conchas, plata, piedras duras y otros materiales se mezclaron con el ébano. Muchos de estos marcos son fiel reflejo de modelos italianos o de los Países Bajos, algunos importados y otros elaborados aquí. Suelen presentar formas poligonales o arquitectónicas con embutidos de concha, marfil, hueso, así como con aplicaciones de piedras duras, metales, etc.¹⁸

Es decir, los marcos “enconchados” fueron coetáneos a marcos europeos embutidos con diversos materiales.¹⁹ Así pues, el trabajo de embutido, por sí mismo, dista de ser exclusivo de los marcos “enconchados”. La autora reprodujo una *Virgen con el Niño* de la colección del Museo de América.²⁰ La pintura carece de nácar; sin embargo, el marco está sobrepuesto con numerosas y pequeñísimas conchas. Dicho marco posee cimera polilobulada, molduras y ornamentos dorados, cuyo trabajo es muy distinto al de los marcos “enconchados”. Así, la originalidad de estos últimos reside en el uso del nácar en relación con una técnica, un repertorio iconográfico y unas soluciones formales muy particulares.

Timón dedicó un capítulo de su obra a los marcos americanos. Mención aparte merecen sus comentarios sobre los marcos “enconchados”.²¹ El texto cita los marcos lacados o pintados de influencia “chinesca”, los marcos de madera tallados, los marcos de plata y “otros marcos realizados con materiales muy diversos, como los de vidrios azogados y otros incluso desconocidos para nosotros como pluma de aves, papel amate sobre cobre, etc.”²² Es evidente que los “enconchados” no son los únicos marcos que muestran variaciones significativas respecto a las obras europeas, aunque están trabajados de tal manera que se desligan, asimismo, de otros trabajos del Nuevo Mundo.

¹⁸ *Ibidem*, p. 260.

¹⁹ Cabe aclarar que, al mencionar la concha, la autora se refirió a la concha de tortuga, es decir, al carey, y no al nácar, ausente de los marcos europeos documentados por Timón.

²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²¹ Véase, en este mismo trabajo, II. La técnica de las tablas y los marcos pintados y embutidos de nácar, p. 69, así como III. Contenido iconográfico, p. 133.

²² María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, pp. 270-277.

También Marcus Burke se refirió a los marcos novohispanos, sin abundar en su problemática, pues se limitó a señalar que desarrollaron variaciones propias, nutridas tanto de modelos europeos como de obras de origen indígena.²³ La revisión anterior demuestra que los marcos pintados y embutidos de nácar se desarrollaron en un ámbito novohispano que había asimilado plenamente numerosas concepciones del arte español de su tiempo. Los marcos “enconchados” se limitaron a trabajar de manera muy particular obras que evolucionaron de manera paralela al quehacer pictórico europeo, cuya ornamentación se encontraba en un momento de máxima importancia en la época.

Esta investigación sostiene que los marcos “enconchados” se hicieron, en su mayoría, en los mismos talleres que las pinturas a las que se unen, algo que en los ejemplos mencionados por Timón sólo ocurre de manera excepcional. Antes de explorar las razones que fundamentan esta hipótesis, conviene recordar que los marcos exentos se consolidaron con el auge de las pinturas de caballete. En Europa, la separación habitual entre las pinturas y los marcos data del siglo XV. Sin embargo, en ocasiones ambas partes de las obras mantuvieron cierta relación. Según un estudio sobre la pintura del Renacimiento temprano,

When, in the fifteenth century, altarpieces began to be painted on large unified surfaces and the frames confined to the border, the frames were almost always constructed separately. However, there was still close consultation between the painter and the woodcarver or stonemason who made the frame and sometimes the panel itself.²⁴

Más, aún, el texto advirtió que

²³ Burke afirma que “Like Mexican colonial art in general, colonial frames reflect the multiethnic sources of viceregal culture [...] Many frames follow Spanish types closely, although, as in Spain itself, all the Italian styles also find imitation. In addition, colonial Latin America developed its own types, usually on the basis of variations worked on European models over many years but also due to intervention from indigenous objects, multicultural folk art, and architectural experimentations [...] A particularly stunning type (found in Mexico as well as in South America) is the intricately carved tracery frame; frames in this style seem rather close to the seventeenth- and eighteenth- century Italian examples already noted above but may have been based (at least in Mexico) on intervening Andalusian pieces.” Cfr. Marcus Burke, *Treasures of Mexican Colonial Painting: the Davenport Museum of Art collection*, Santa Fe, Museum of New Mexico, Davenport, Davenport Museum of Art, 1998, p. 121.

²⁴ Jill Dunkerton, Susan Foister, *et al.*, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con National Gallery Publications Limited, Londres, 1994, pp. 155-156.

Fifteenth and early sixteenth-century representations of Saint Luke painting the Virgin invariable show him at work on a panel already in its frame. Indeed, sometimes panel and frame consisted of a single piece of wood. Early retables [...] often have the painted surface carved out and recessed into the front face of the panel, leaving a plain flat moulding with a bevelled inner edge to act as the frame. This practice survives in [...] some small Netherlandish panels of the early fifteenth century [...] where the more complex framing mouldings are carved from the same plank as the picture surface.”²⁵

Conviene añadir que también los pintores españoles incursionaron en la ornamentación de los marcos de sus obras. Según el contrato que el pintor Alonso de Berruguete firmó en Valladolid con el abad de San Benito, “Los acompañamientos entre historia e historia, así como los pilares, balaustres y cornisas necesarias al ornato, se dejan a la discreción de dicho maestro.”²⁶ Es decir, el trabajo conjunto de las pinturas y los marcos tuvo lugar en el quehacer pictórico occidental, incluso después de que se produjo el auge de las pinturas de caballete.

Los marcos novohispanos

La estrecha relación entre pintura y marco, señalada en las citas anteriores, también tuvo cabida en el arte novohispano. En el ámbito local, coexistieron diversos tipos de marcos, pues se conservan numerosas pinturas de caballete cuyos marcos no son estructuras autónomas, sino que están pintados en la superficie de las obras. Los documentos novohispanos ofrecen información sobre las distintas clases de obras que se concibieron como marcos. En las pinturas de caballete, el trabajo independiente de pintura y marco fue habitual, pero no alcanzó a toda la producción.

Más aún, conviene advertir que la idea de marco se halla en pinturas cuya problemática es ajena a las obras de caballete. Cabe señalar que en la Nueva España hubo

²⁵ *Ibidem*, p. 154.

²⁶ María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 33, *apud* Julio Cavestany, *El marco en la pintura española* (Discurso leído en el acto de su recepción pública), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1941, p. 15.

numerosas obras, tales como murales, biombos y tapices, que poseyeron cenefas, trabajadas conjuntamente con las escenas.²⁷ Dichas cenefas, al igual que los marcos exentos, cumplieron con la función de señalar la transición entre la obra y el espacio exterior y a menudo presentaron una profusa ornamentación.

Es decir, el acentuado interés de la época por los marcos ricamente trabajados no sólo se encuentra en los marcos de las pinturas de caballete. En las obras arriba mencionadas, las escenas y las cenefas se relacionan estrechamente entre sí y tienen, ambas, gran importancia en las obras terminadas. Dichas cenefas son partes significativas de las obras, pues su técnica y paleta son comunes a las de las escenas representadas y con frecuencia poseen una rica ornamentación, hecha expresamente para complementarlas.

Dado que los “enconchados” son pinturas de caballete, los marcos que tienen mayor interés aquí son los que se asocian a dichas pinturas. Como se ha señalado, algunos “enconchados” poseen marcos exentos y otros, cenefas, o marcos pintados en el borde de las obras. Los marcos pintados se mencionan en partidas documentales novohispanas que omiten referirse, adicionalmente, a marcos exentos. Es decir, los marcos pintados -también llamados marcos fingidos- fueron verdaderos marcos. Ejemplo de lo anterior es el rico inventario de los bienes de Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera, marquesa de San Jorge. El documento de 1695 menciona

Un lienzo de Nuestra Señora de la Asunción, de tres varas de ancho y dos varas y media de alto, *con un rico marco fingido* decorado con flores, a imitación del maque de China.

Dos lienzos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor *con marcos fingidos de maque*, de dos varas de ancho y vara y media de alto.

Un lienzo de pintura que servía de sobrepuerta, de cuatro varas de alto y tres cuartas

²⁷ Las cenefas están presentes en el arte occidental desde época muy temprana. María Pía Timón señala que “En el mundo romano, diferentes motivos como cenefas u orlas, así como simples líneas gruesas limitan o separan las escenas [...] aislándolas y otorgándoles protagonismo. Lo constituían motivos a base de espirales, follajes estilizados, meandros, peltas, postas, trenzas, festones, líneas y temas figurados, etc. Se realizaban en un solo color o en varios, lo que daba un gran cromatismo a la composición [...] Por ello consideramos precedentes, tanto del diseño como del concepto del marco, aunque sin relieve, estas cenefas de las pinturas y de los mosaicos romanos que delimitaban la escena y el emblema de la obra.” Cfr. *El marco...*, *op. cit.*, pp. 141-142.

de ancho, con los Sueños del Señor San José y *marco fingido de flores*.²⁸

Cabe citar, también, el inventario de los bienes de Pedro de Ávalos y de la Cueva, que menciona “*Item dos tablas de a terciá, de San Justo y San Pastor, con su marquito pintado, a peso cada uno.*”²⁹ Por su parte, el inventario de los bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, menciona “Una imagen de *Guadalupe*, de dos varas de alto, con su zanefa de flores, apreciada en cinco pesos.”³⁰ El inventario de los bienes de Juan Simón de Roa se refiere a “Dos lienzos del *Salvador*, de tres varas de alto, con su cenefa de oro y se apreció en veinte pesos cincuenta reales los dos.”³¹

Así, la concepción novohispana de “marco” comprendió las cenefas o marcos pintados que decoraron los bordes de ciertas obras, señalando el límite entre éstas y el espacio que las rodeaba. Dada la coexistencia de varios tipos de marcos, no hay duda de que éstos funcionaron de manera distinta en cada pintura. Numerosos “enconchados” muestran una articulación entre pintura y marco. Esto ocurre tanto en obras que poseen marcos exentos, como fingidos.

Los novohispanos concedieron, en general, gran importancia a los marcos, si bien la manera en que éstos se relacionan con las pinturas a las que se unen varía enormemente en las distintas obras. Como se verá en los siguientes capítulos, las pinturas y los marcos embutidos de nácar se desarrollaron de manera conjunta. La ornamentación de las obras se destinó a los ricos marcos “enconchados” y, en ocasiones, la frontera entre pintura y marco se desvaneció, pues hay ejemplos en los que la ornamentación, habitualmente

²⁸ Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, en *Anales del Museo de América*, Núm. 8, Madrid, 2000, p. 79. Las cursivas son mías. Cabe añadir que hay menciones similares en numerosos documentos citados en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa, su vida y su obra*, T. III, *Cuerpo de documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991. Esa publicación transcribe inventarios de bienes novohispanos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Ninguna de las partidas documentales ahí citadas que mencionan “marcos fingidos” y “marcos pintados” se refiere además a marcos exentos.

²⁹ Archivo General de la Nación de México [en adelante AGNM]: *Bienes Nacionales*, Vol. 96, Exp. 11, 1706. Autos fechos sobre los inventarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte del Señor Doctor Don Pedro de Avalos y de la Cueva, canónigo magistral de la catedral, fechos a pedimento de sus albaceas. México.

³⁰ Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján. Véase Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *Cuerpo de documentos*, *op. cit.*, p. 149.

³¹ AGNM: *Bienes Nacionales*, Vol. 241, Exp. 19, 1720. Autos e inventarios hechos de los bienes que quedaron por muerte del bachiller don Juan Simón de Roa, presbítero, y comisario del tribunal de la inquisición, y vecino que fue de la villa de Cuernavaca. México.

alojada en el marco, se adentra en la superficie de la pintura (véase lám. 36).

Por otra parte, los documentos novohispanos también mencionan pinturas bordeadas por “cercos”, “guirnaldas” y “guarniciones”, cuya concepción difiere de la de los marcos fingidos, marcos pintados y cenefas, pues las partidas señalan que las obras estaban unidas a marcos exentos. La selección de términos sugiere que los marcos pintados, marcos fingidos y cenefas funcionaron a cabalidad como marcos, a diferencia de los cercos, guirnaldas y guarniciones, con los que coinciden, sin embargo, en cuanto a la articulación con las escenas representadas.

El ya citado inventario de los bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, hace referencia a “Otra lámina de *San Juan Evangelista* con un cerco de flores, de más de cuarta, con su marco de peral, en veinte reales.”³² Asimismo, el inventario de bienes de Juana de Luna y Arellano menciona “Nueve países de tres varas de ancho y dos varas y media de alto con guarnición de flores y frutas y sus molduras doradas, a noventa pesos.”³³

Los cercos de flores, guirnaldas y guarniciones de flores y frutas de las pinturas novohispanas tienen interés para esta investigación, pues fueron hechos por pintores y su repertorio es parecido al de los marcos “enconchados”. Cabe señalar que en el siglo XVII llegaron a la Nueva España innumerables pinturas europeas, especialmente flamencas, cuyas escenas estaban enmarcadas por riquísimas guirnaldas, trabajadas con gran esmero.³⁴ Téngase en cuenta que en la pintura europea de la época hubo especialistas en guirnaldas, fenómeno del que no se tienen noticias en la Nueva España, donde se concedió más importancia a las figuras humanas que a la pintura de países, es decir, paisajes.³⁵

³² Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *Cuerpo de documentos*, *op. cit.*, p. 149. La publicación incluye otras menciones similares.

³³ AGNM: *Vínculos y Mayorazgos*, 188, Exp. 1, 1715. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora doña Juana de Luna y Arellano.

³⁴ Véase Gustavo Curiel, “La barca de San Pedro o La Tempestad calmada”, en *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, 1990, no. 16, así como Jaime Cuadriello, “Imágenes de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones e Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y el retrato de un donante”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 272.

³⁵ Marcela Salas, Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria comentan “aunque las Ordenanzas de pintores, establecen que, para que un maestro pudiera ser examinado debería saber pintar paisajes –países, según la terminología de la época-; en realidad no se pretendía que lo hicieran como género aparte, ni como representación fiel de la naturaleza. Se sabe también que los tratadistas españoles de la época –Pacheco en

No hay duda de que los autores de las pinturas embutidas de nácar incursionaron en el trabajo de los marcos. Se conservan numerosos “enconchados” con marcos pintados, así como con marcos exentos trabajados de la misma manera que las pinturas que se pensaron, de manera específica, como el complemento de aquéllas. Las obras destacadas suelen interesarse tanto en el trabajo de las pinturas como en el de los marcos, articulándolos mediante una técnica y paleta comunes. En ciertos casos, los marcos incluso muestran mayor esmero que las escenas representadas. Es decir, pese a las características que los individualizan, los “enconchados” dan cuenta del trabajo conjunto de pintura y marco que exhiben muchas obras del arte occidental.

Los marcos “enconchados”

Numerosas pinturas embutidas de nácar que hoy se conservan, carecen de marcos “enconchados”, ya sea porque presentan otro tipo de marcos, o porque han llegado a nuestros días desprovistas de éstos. Más aún, muchas partidas documentales relativas a “enconchados” omitieron las referencias a los marcos, o bien, los describieron sin mencionar el uso del nácar. Esto permite afirmar que las pinturas “enconchadas” frecuentemente prescindieron de los marcos trabajados con la misma técnica.

Ahora bien, los “enconchados” más destacados que han llegado a nosotros poseen, con pocas excepciones, marcos pintados y embutidos de nácar, cuyo minucioso trabajo otorga a las obras buena parte de su atractivo y demuestra la gran importancia que se concedió a su elaboración. Es indispensable tener en cuenta que los marcos “enconchados” se asociaron principalmente a pinturas “enconchadas”. Las únicas noticias de marcos “enconchados” originalmente unidos a pinturas sin embutidos de nácar son una mención de 1704: “Primeramente pusieron por inventario un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de poco más de dos varas con su marco embutido de concha que

particular- se refieren al hecho de que el pintor debía conocer la pintura de flores, frutas y países. Ahora bien, no hay que olvidar que la expresión pictórica novohispana estuvo sometida al dominio intelectual ejercido por los principios de la filosofía escolástica y ésta no concedía categoría artística al paisaje, al menos en el sentido que hoy se entiende; de ahí que su representación siempre haya sido convencional y secundaria.” Véase “Paisaje, flora y fauna”, en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, T. IV, Segunda parte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, p. 563.

avaluó dicho maestro de pintor [Juan Correa] en setenta pesos”,³⁶ así como otra de 1711: “una Virgen de Guadalupe de a vara, con su marco de concha.”³⁷

En contraste, hubo numerosas pinturas embutidas de nácar que omitieron los marcos trabajados con la misma técnica. Es decir, los marcos “enconchados” fueron una parte muy apreciada, pero prescindible, de tales obras. Así pues, el estudio de las pinturas “enconchadas” puede dejar de lado a los marcos trabajados con la misma técnica (recuérdese que lo ha hecho en múltiples ocasiones), pero la investigación de dichos marcos no puede omitir las referencias a las pinturas “enconchadas”.

Cabe destacar que los términos que los documentos utilizaron para referirse a las obras variaron, y que parte de la información ha de ser inferida del contexto. Así, los términos “embutido” y “sobrepuesto” se emplearon indistintamente, y en ocasiones, las partidas documentales los suprimieron, pues se limitaron a mencionar “láminas”, o “tableros” de concha. Pese a su llaneza y omisiones, la información revela que las pinturas embutidas de nácar se unieron a marcos trabajados de diversas maneras, entre los que aquéllos pintados y embutidos de nácar ocuparon el lugar más destacado, pero de ninguna manera alcanzaron a la totalidad de la producción.

Veinte inventarios de bienes novohispanos que incluyen menciones a “enconchados”, registrados por Manuel Toussaint, se refirieron en total a 87 pinturas embutidas de nácar, de las cuales 12 poseyeron marcos trabajados de la misma manera, de acuerdo con las descripciones. Las menciones a 71 obras omitieron referirse a los marcos, mientras que la mención a dos obras señaló que éstas poseían marcos de ébano y otra partida se limitó a asentar “Dos tableros de concha con sus molduras.”³⁸

³⁶ “Instrumentos de la testamentaría de don Nicolás de Arriaga, quien fue natural y vecino de la ciudad de México, que presentan sus albaceas y herederos universales Juan Bautista López y Nicolás de Eguiara y Eguren”, en Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, *et al.*, *Juan Correa...*, T. IV, Segunda parte, *op. cit.*, p. 621.

³⁷ Eugenio del Hoyo, “Ejecución de embargo de los bienes de doña María Correa de Silva”, *Plateros, plata y alhajas de Zacatecas (1568-1782)*, Zacatecas, Gobierno del estado de Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986, p. 60. Es interesante que la mención proceda de un inventario zacatecano de la época en la que la producción de “enconchados” mantenía vigencia. Hoyo señala que “Doña María Correa de Silva era la dama más noble y linajuda que vivía en Zacatecas en aquel entonces. Era hija del capitán Juan Correa de Silva y de doña Isabel Rodríguez Bravo, descendientes de conquistadores de la Dominica, en las Antillas, y viuda del general don Diego de Medrano, éste, descendiente, por línea directa, de los cuatro fundadores de Zacatecas y, por ende, de Cortés y Moctezuma. Cuando se levantaron los inventarios [...] la fortuna de doña María había sufrido grandes menoscabos [...] La riqueza de aquella casa se hallaba muy mermada y dichos inventarios son tan sólo de los restos de una gran fortuna.” *Ibidem*, p. 61.

³⁸ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 8-9.

Es significativo que la mayoría de las partidas suprimiera las referencias a los marcos. Sin embargo, dado que las obras se han perdido, no es posible afirmar que todas las que se describieron sin mencionar los marcos hayan carecido de éstos. Los autores de las partidas documentales se basaron en criterios subjetivos y desconocemos parte de la información sobre las obras. Ahora bien, cabe recordar que los inventarios de bienes novohispanos rara vez omitieron referirse a los marcos, cuando éstos fueron ricos, y que el precio de las obras aumentó considerablemente en tales casos.

Dicho fenómeno se presentó, asimismo, en Europa. María Pía Timón ha señalado

la importancia que tuvieron los marcos antiguos con decoración de talla y lo alto de su valor económico. En el año de 1587 se paga más por la confección del marco del Expolio del Greco que por la propia pintura. Costó 200.600 maravedís y la pintura 119.000. Este hecho nos confirma la consideración tan importante que se le concedía al marco en estos siglos.³⁹

Casi todas las partidas documentales citadas por Toussaint omitieron los precios (sólo se mencionaron los de tres obras), de manera que desconocemos si éstas fueron particularmente apreciadas. Entre las obras cuyos precios sí se mencionaron, una fue tasada en 5 pesos, y las dos restantes, en 10 pesos cada una.⁴⁰ La primera medía dos tercios de alto; una de las que se avaluó en diez pesos, alcanzaba media vara de alto y se omitieron las medidas de la última.⁴¹ En ninguno de los tres casos se mencionaron los marcos, “marcos fingidos” o molduras. El costo permite suponer que algunos “enconchados” de cierto mérito prescindieron de los marcos trabajados de la misma manera que las pinturas.

³⁹ María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 23. Cabe añadir que, según el catálogo *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, “Contracts and payments show that a considerable proportion, sometimes as much as a half, of the cost of an altarpiece lay in the frame. Even in Venice, where painters were traditionally little involved in the sister arts, the relationship between the altarpiece and the architectural frame was often carefully worked out –as in some altarpieces by Giovanni Bellini, for example- so that the real flanking pilasters could be repeated within the painting and thus appear to belong to the same space.” Cfr. *op. cit.*, p. 156.

⁴⁰ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ El autor cita, del testamento de doña Angela de Villalobos, “Una lámina de concha de dos tercias de alto de Ntra. Sra. de la Concepción en 5 ps. Una lámina de concha de Ntra. Sra. de los Remedios de media vara de alto en 10 ps.” Toussaint se refiere también al testamento de doña Leonor Cano y Daza, que menciona “Una imagen de concha de Ntra. Sra. 10 pesos.” Cfr. *Ibidem*, p. 8.

También el tomo correspondiente al cuerpo de documentos del estudio sobre Juan Correa,⁴² ofrece información interesante, en relación con las pinturas “enconchadas”. Entre los numerosos inventarios de bienes allí reproducidos, se cuentan dos que mencionan este tipo de obras. El primero es el inventario de los bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján.⁴³ El documento asienta

38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos.-----24 pesos.

39. Otros dos tableros de concha con sus marcos de lo mismo de dos tercias de largo y más de media vara de ancho del *Desposorio* y la *Encarnación*, en diez pesos los dos. ----- 10 pesos.

40. Otros dos tableros en media vara de alto y una tercia de ancho con su marco de concha de la *Presentación* el uno, y el otro de la *Visitación*, a cinco pesos los dos. --- 10 pesos [...]

41. Otros dos tableros de concha con sus marcos de lo propio de media vara de alto y tercia poco más de ancho, de *San Pedro* y *San Pablo*, a cuatro pesos apreciados cada uno.-----8 pesos.

42. Otros dos tableros de concha de media vara de ancho y una tercia de largo con sus marcos de lo mismo, de *San Jerónimo* y otro de *San Juan*, a veinte reales cada uno.----- 5 pesos.

43. Otros dos tapleros [*sic*] de concha de una tercia de alto y de ancho una cuarta con sus marcos de lo mismo, de *San Joseph* y *La Virgen*, a diez reales cada uno.----- 2 pesos.⁴⁴

El inventario registra doce “enconchados”, un número importante, pues el documento asienta un total de 141 pinturas. Todas las partidas mencionan marcos de concha y, no obstante, los precios variaron significativamente, pues las dos obras más caras se valoraron en veinticuatro pesos ambas y las más baratas, en sólo diez reales cada una. Cabe destacar que las obras que alcanzaron mayor valuación fueron de mucho mayor tamaño que las otras.

⁴² Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*

⁴³ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 147-148.

Los precios sugieren que no se trató de obras especialmente logradas y, aún así, todas poseyeron marcos embutidos de nácar. Es decir, dichos marcos se presentaron, incluso, en obras poco notables -algo difícil de advertir a partir de las obras conservadas, pues las que poseen marcos exhiben, en su mayoría, un trabajo de ciertos méritos. De particular interés resultan las dos obras de pequeñas dimensiones, valuadas en apenas diez reales, cuyos marcos debieron ser mucho menos logrados que los ricos marcos “enconchados” que han llegado a nosotros.

El otro documento que registra “enconchados” es una carta de dote otorgada por Manuel de Gama, maestro examinado en las artes de leer, escribir y contar, vecino de la ciudad de México, a favor de Catarina Guerrero de Villegas,⁴⁵ donde se mencionan

Item, dos láminas de concha: una de *Los Dolores* y otra de *Jesús de la Puebla*, en tres pesos 3 pesos

Item, cuatro láminas de concha, veinte reales.----- 2 pesos.4 t.⁴⁶

Se advierte que el documento sólo registra dos “enconchados” y no menciona sus medidas, ni los marcos. Los precios son bajos. Esto sugiere la existencia de una producción de reducido presupuesto monetario, diferente a la que se ha conservado, de la que posiblemente se distinga, entre otras cosas, por la falta de marcos “enconchados”.

Para completar el panorama que presentan las partidas documentales citadas por Toussaint, Vargaslugo y Curiel, a continuación se citan otras menciones a “enconchados”, procedentes de inventarios de bienes novohispanos del Archivo General de la Nación de México (AGNM). Tales menciones son resultado de un muestreo limitado, que de ninguna manera pretende ahondar en las particularidades del gusto novohispano por las obras. Cabe advertir que el estudio de dicho gusto resulta muy interesante pues, por haberse perdido las pinturas mencionadas, sólo podría conocerse a fondo a partir de un riguroso trabajo de archivo, que escapa a los intereses de esta investigación. Así pues, las citas de la información documental no pretenden sino confrontar brevemente dicha información con la que se extrae de las obras conservadas, con la idea de abordar la problemática de los marcos “enconchados” desde una

⁴⁵ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 172 y 174.

perspectiva tan amplia como sea posible.

El inventario de los bienes de Pedro de Ávalos y de la Cueva menciona “una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe con su vidriera y marco dorado, embutido en concha, que se legó por dicho señor canónigo a la madre Tomasina de Jesús, religiosa del convento de Nuestra Señora de la Penitencia de esta ciudad por la cláusula 23 de su testamento”.⁴⁷ El inventario de Sebastiana Mereguer de la Roca, asienta “Dos tableros de San Ignacio y San Francisco Xavier, sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”⁴⁸ Asimismo, el inventario de Juan Simón de Roa, consigna “Dos láminas de concha de Nuestra Señora de los Dolores y San Ignacio, de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos”.⁴⁹

Por su parte, el inventario de bienes de Domingo Antonio Bayón y Bandujo, se refiere a “Un cuadrito de Nuestra Señora del Rosario, de a tercia, embutido, en 8 reales.”⁵⁰ “Un tablero de Felipe Quinto, embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales,”⁵¹ mientras que el de Magdalena de Ávila menciona “cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco”⁵² y el de Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, Arzobispo y Virrey de la Nueva España, cita “Otra dicha [lámina] de concha, con marco de carey, y guarnición de plata.”⁵³

Asimismo, el inventario de los bienes de Juana de Luna y Arellano registra “Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la Concepción y otro

⁴⁷ AGNM: *Bienes Nacionales*, Volumen 96, Expediente 11, fol. 23r, 1706. Autos hechos sobre los inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por muerte del señor doctor don Pedro de Ávalos y de la Cueva, canónigo magistral de la catedral, hechos a pedimento de sus albaceas.

⁴⁸ AGNM: *Bienes Nacionales*, Volumen 140, Expediente 3, fol. 11v, 1721. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de Da. Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernández Vela. México.

⁴⁹ AGNM: *Bienes Nacionales*, Volumen 241, Expediente 19, fol. 43v, 1720. Autos e inventarios hechos de los bienes que quedaron por muerte del bachiller don Juan Simón de Roa, presbítero y comisario del Tribunal de la Inquisición, y vecino que fue de la villa de Cuernavaca.

⁵⁰ Se advierte que el documento no precisa de qué material está embutida la obra. Sin embargo, cabe suponer que se trató del nácar. Recuérdese que en un documento de 1699, Juan González se compromete “a hacer y entregar [...] trece Láminas de Pintura y embutido”. Cfr. Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 102.

⁵¹ AGNM: *Bienes Nacionales*, Volumen 600, Expediente 5, s/f, 1716. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónigo licenciado don Domingo Antonio Bayón y Bandujo. México.

⁵² AGNM: *Bienes Nacionales*, Volumen 1219, Expediente 12, f. 9r, 1692. Testamento de doña Magdalena de Ávila e inventario y aprecio de sus bienes. México.

⁵³ AGNM: *Tierras*, Volumen 2800, Expediente 1, 1747-1748. Diligencias para la valuación e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, Arzobispo y Virrey de la Nueva España, Juris, D.F. Agradezco a Oscar Flores y Ligia Fernández la noticia de este documento.

de la Encarnación, a seis pesos. [Al margen] 24 pesos”⁵⁴ y el de Leonor de Zúñiga Ontiveros y Nava menciona “Otra lámina grande de concha, de los Desposorios, de tres cuartas de alto.”⁵⁵

Dado que la información anterior proviene de un número reducido de inventarios, sus resultados son preliminares, pues es imposible sacar conclusiones sobre las características precisas del gusto novohispano por los “enconchados” sin hacer un muestreo mucho más amplio. De cualquier manera, los datos recién citados resultan interesantes, y vale la pena analizarlos.

Los ocho inventarios mencionan en total dieciséis pinturas embutidas de nácar, de las cuales siete poseyeron marcos trabajados de la misma manera. Las menciones a cinco obras omitieron referirse a los marcos, mientras que una partida mencionó un marco dorado y la más tardía (1747-1748) se refirió a un marco de carey y guarnición de plata, posiblemente muy rico, pero distinto al de la mayoría de las obras.

Por otra parte, la mención a dos obras “con sus marcos pintados” es ambigua. Al parecer, la partida se refiere a “marcos fingidos”, bordes pintados en la superficie de las propias pinturas. Debido a la falta de mención al nácar, no está claro si las obras combinaron el trabajo pictórico y el nácar y la partida se refirió, por excepción, sólo al primero, o bien, si las obras prescindieron de la concha.

Cabe añadir que las menciones a los marcos suelen omitir las referencias al trabajo de pintura, mencionando sólo el uso de la concha. En la actualidad se conocen tres marcos embutidos de nácar que prescinden de la técnica pictórica.⁵⁶ La solución de dichas obras es excepcional, de manera que cabe afirmar que, en la mayoría de los casos, la falta de referencias al trabajo pictórico obedece a que a los autores de los inventarios dieron por descontada su existencia.

Se advierte que ninguna de las menciones se refiere a “marcos fingidos”. Acaso

⁵⁴ AGNM: *Vinculos y Mayorazgos*, Volumen 188, expediente 1, 1715. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora doña Juana de Luna y Arellano.

⁵⁵ AGNM: *Vinculos y Mayorazgos*, Volumen 279, expediente 5, [Continuación del expediente 3], fol. 14v, 1651. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de Leonor de Zúñiga Ontiveros y Nava difunta, hechos a pedimento de sus albaceas y herederos.

⁵⁶ Se trata del marco de una *Sagrada Familia*, de Nicolás Correa, así como de dos marcos, idénticos entre sí, que se unen a una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y a un *San José con el niño*, obras anónimas, que se conservan en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Las particulares soluciones formales de ambas se comentan más adelante. Véase III. Contenido iconográfico, pp. 204-205.

los autores de las descripciones llamaron “marcos” a las cenefas que bordeaban todo el perímetro de las obras, prescindiendo de los adjetivos “fingidos”, o “pintados”. Entre las obras conservadas, una serie de la *Conquista de México*, del Museo de América de Madrid (lám. 24), así como una serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, de colección particular (lám. 25) y una más que representa la *Defensa de Viena*, también de colección particular (lám. 26), presentan cenefas pintadas, que bordean toda la parte exterior de las tablas, a la manera de los marcos exentos.

Es posible, también, que los autores de las partidas documentales omitieran referirse a las cenefas cuando éstas ocuparon un espacio reducido de la superficie pictórica. Tal es el caso de obras tan importantes como tres series de la *Conquista de México*, de 24 tablas cada una, que han llegado a nuestros días (láms. 19, 21 y 22). Cabe añadir que el inventario de bienes realizado a la muerte de Carlos II, en 1700, mencionó una de dichas series, dejando de lado cualquier referencia a sus cenefas.⁵⁷ Téngase en cuenta, asimismo, que en 1771 Antonio Ponz se refirió a unas series “enconchadas” que representan, respectivamente, las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25) y la *Conquista de México* que se divide entre el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México y el INAH (lám. 23). Ambas series poseen ricas cenefas, que el autor ignoró.⁵⁸

Conviene señalar que en un documento de 1699, Juan González, especialista en “enconchados”, se comprometió a hacer trece láminas de concha, a 26 pesos cada una, y otras catorce, a 20 pesos cada una.⁵⁹ Dicho documento no se refirió a los marcos, pues se limitó a señalar que las primeras tablas “han de ser de la misma calidad y embutido de una de San Antonio que se ha hecho para muestra y está en poder de dicho Juan González”,⁶⁰ quien había de hacer las últimas tablas “del tamaño y forma que de otra que se ha hecho para muestra de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción [...] y

⁵⁷ Como ha señalado García Sáiz, la descripción es muy pobre, pues la partida se refiere a las obras como “tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de Estrado”, omitiendo cualquier referencia al tema y medidas de la obra, así como al nombre de sus autores y su fecha de realización. Véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁸ El autor informó que “En la casa del Duque de Infantado [...] Merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla, y ayudados de colores, que representan las guerras de Flandes, baxo el mando de Alexandro Farnés, y las de México por Hernán Cortés”. Antonio Ponz, *Viaje de España, apud*. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ Guillermo Tovar, “Documentos sobre ‘enconchados’ y la familia mexicana de los González”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, Núm. 1, Madrid, Museo de América, 1986, p. 102.

⁶⁰ *Ibidem*.

*estando como ellas en el embutido y flores que tienen [...]*⁶¹

Es posible que las flores a las que se refiere el documento se hayan localizado en una cenefa ornamental, parecida a las que presentan numerosas obras de González. La descripción es ambigua, pero permite suponer que las tablas poseyeron dichas cenefas, pues todos los “enconchados” de Juan González que se conservan tienen flores en los marcos, o bien en las cenefas, no en las escenas representadas.⁶²

Por otra parte, la mayoría de los inventarios de bienes aquí citados no son especialmente ricos. La producción de “enconchados” ha llegado a nosotros representada, mayormente, por obras de alto presupuesto monetario destinadas a la Metrópoli. La información documental prueba que, de hecho, alcanzó a amplios grupos sociales novohispanos, para los que se realizaron numerosas obras.

Si bien no se tienen noticias de obras conservadas en colecciones novohispanas, no hay duda de que los grupos de poder novohispanos apreciaron los “enconchados”, que se consideraron artículos de lujo. Al referirse al riquísimo inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, Gustavo Curiel comentó que

Junto con los bienes suntuarios de importación, ya sean europeos, orientales o sudamericanos, aparecen otros, hechos en el virreinato de la Nueva España, que fueron indispensables en la costosa carrera por la obtención de una posición social privilegiada. Para ser miembro de las élites era necesario poseer piezas de orfebrería de primer orden, magníficos “enconchados” [...]⁶³

Este inventario es particularmente rico en información, pues contiene un total de 27 “enconchados”, de los cuales todos, a excepción de uno, tuvieron marcos embutidos de nácar.⁶⁴ Como ya se señaló, el personaje en cuestión poseyó una serie de diez pinturas embutidas de nácar, “con marcos de lo mismo”, que representaba escenas de la *Vida de la*

⁶¹ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

⁶² Cabe mencionar que un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, firmado por Juan González en 1703 (lám. 41), presenta un festón de flores en la superficie pictórica, además de un marco “enconchado” que asimismo posee flores. Ahora bien, es evidente que las flores de la pintura tienen un carácter ornamental y no guardan ninguna relación con el tema representado. Más aún, dichas flores establecen cierto juego visual con las del marco. Véase pp. 192-197.

⁶³ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁴ *Ibidem*.

Virgen y que fue valuada, en total, en 500 pesos.⁶⁵ El elevado precio no deja lugar a dudas sobre la alta calidad de la serie. Curiel también advirtió que

En objetos tales como piezas de porcelana, barros, vidrios, objetos de plata, “enconchados” [...] está presente un denominador común, el preciosismo, hecho que se revierte en altos precios de mercado. [...] *Los bienes de doña Teresa conformaron un prototipo de ajuar doméstico (el de la nobleza americana)*, mismo que imitaron otros miembros de la sociedad virreinal.⁶⁶

En dicho inventario, sobresale la diferencia de precio entre los “enconchados” que presentan marcos pintados y embutidos de nácar y el que posee un marco dorado, pues los primeros fueron tasados entre cincuenta y diez pesos cada uno, y el último sólo alcanzó los cuatro pesos.⁶⁷ Cabe destacar que las obras poseyeron diferentes tamaños, lo que explica, en parte, que se hayan tasado en distintos precios. Ahora bien, hay diferencias de precio entre las distintas obras unidas a marcos “enconchados”, lo que sugiere que los trabajos poseyeron calidades variables. El precio especialmente bajo de la obra que carece de marco “enconchado” permite suponer que, entre las pinturas embutidas de nácar pertenecientes a la marquesa, buena parte de la valoración residió en el trabajo de los marcos.

Si bien las élites novohispanas de la época se interesaron por las pinturas embutidas de nácar, existieron casos como el de Juana de Luna y Arellano, entre cuyas numerosas posesiones destaca una colección de 158 pinturas.⁶⁸ Las más apreciadas fueron “Nueve países de tres varas de ancho y dos varas y media de alto, con guarnición de flores y frutas y sus molduras doradas, a noventa pesos”, cuya suma al margen montó ochocientos diez pesos.⁶⁹ En contraste, el personaje poseyó sólo “dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la *Concepción* y otro de la *Encarnación*, a seis pesos”, cuya suma al margen montó veinticuatro pesos, de modo que las obras pudieron haberse valuado en doce pesos cada una, y no en seis, como reza la partida. La

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ El inventario se mencionó en este mismo capítulo, p. 36.

⁶⁹ AGNM: *Vínculos y Mayorazgos*, 188, Exp. 1, s/f, 1715. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora doña Juana de Luna y Arellano.

existencia de sólo dos “enconchados”, así como el precio relativamente bajo de las obras, sugieren que doña Juana de Luna no tuvo un interés particular por este tipo de pinturas, a pesar de que su poder adquisitivo fue muy alto. Cabe destacar que el documento data de 1715; es decir, corresponde a una época en la que el gusto por los “enconchados” estaba vigente.

La revisión anterior demuestra que las pinturas embutidas de nácar fueron más frecuentes de lo que permite suponer el reducidísimo catálogo de firmas que ha llegado a nuestros días. Es posible que muchas obras se hicieran en talleres no especializados y poco renombrados, donde los “enconchados” se habrían trabajado a la par que otras pinturas, carentes de nácar. Recuérdese que según Manuel Toussaint, tanto los Arellano, como los Correa, los Villalpando y los Rodríguez Juárez hicieron obras de esta clase.⁷⁰ No hay evidencias de que el trabajo de los “enconchados” se haya generalizado en los talleres de pintura, como aseguró el autor. Está claro, sin embargo, que el fenómeno alcanzó mayor difusión de la que sugiere el limitado número de obras conservadas.

Cabe suponer que muchas de las obras de precios bajos que se describen en los documentos, se realizaron en talleres de pintura hoy desconocidos. Tales menciones con frecuencia omitieron referirse a los ricos marcos que caracterizan a los trabajos más destacados. Esto sugiere que el éxito de las pinturas embutidas de nácar dio lugar a numerosas obras poco especializadas, de las que los marcos “enconchados” estuvieron a menudo ausentes.

Como se ha señalado, la mayoría de las pinturas embutidas de nácar que actualmente se conservan, alcanzaron el siglo XX en colecciones españolas de cierta importancia.⁷¹ Es decir, corresponden a una producción de alto nivel, distinta a la que se describió en la mayoría de los documentos anteriores. Como se verá en el siguiente capítulo, el trabajo de los “enconchados” implicó retos técnicos que sólo lograron

⁷⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 145.

⁷¹ Numerosas obras fueron enviadas a la península ibérica casi inmediatamente después de haber sido hechas. María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera comentaron “La presencia en España de varios de los conjuntos más importantes, documentados algunos de ellos como existentes en la Península desde el siglo XVIII” y añadieron que recientemente van “apareciendo en el mercado español de arte algunas de las obras que formaron parte de los ajuares de personajes vinculados al mundo americano durante los siglos XVII y XVIII.” Véase “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 56. Más recientemente, García Sáiz ha señalado que la serie de 24 tablas de la *Conquista de México*, firmada por Miguel y Juan González (lám. 19), se menciona en los inventarios reales efectuados en 1700, a la muerte de Carlos II. Véase “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 109.

resolverse de manera notable en casos excepcionales. Esto sugiere que difícilmente habrían podido competir, en el gusto de las élites, con las pinturas que prescindieron del nácar, de no haber poseído el atractivo adicional de sus singulares y ricos marcos.

Los documentos novohispanos ofrecen información acerca de numerosas obras que se han perdido y, en contraste, se conocen pocas menciones documentales a las pinturas que sí han llegado a nosotros.⁷² Desde luego, esto mismo ocurre con muchas pinturas novohispanas, pero el caso de los “enconchados” es particularmente interesante, debido al contraste entre las obras conservadas y las que se describen en numerosas partidas documentales. Esto se evidencia, en particular, en relación con los temas y con los marcos.

De las 240 pinturas embutidas de nácar registradas en esta investigación, 82 representan la *Conquista de México*, lo que sugiere la existencia de una estrecha relación entre la singular técnica pictórica novohispana y dicho tema. No obstante, dicha presunta relación se diluye al advertir que, de acuerdo con la información que proporcionan los documentos novohispanos, los temas más representados en los “enconchados” fueron religiosos, lo que también ocurrió en las pinturas que prescindieron del nácar.

Cabe recordar que, en 1990, María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera advirtieron de la existencia de numerosos “enconchados” de temas religiosos, al margen de las conocidas series de la *Conquista de México*.⁷³ García Sáiz ha demostrado que las cinco series que representan dicho tema se relacionan entre sí.⁷⁴ Es muy posible que el tema histórico no haya sido, proporcionalmente, representado con mayor frecuencia que los temas religiosos, sino que, por haberse destinado las series de la *Conquista de México* a importantes personajes de la Metrópoli, éstas se conservaran mejor.

Dado que se han perdido las obras a las que se refieren los documentos

⁷² Aparte de la mención citada en la nota anterior, la más temprana referencia documental a las obras conservadas data de fines del siglo XVIII, y se trata también de una mención europea, por parte de Antonio Ponz, quien se refirió en 1776, en *Viaje de España*, a dos series anónimas, una de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25) y otra de la *Conquista de México* (lám. 23). Cfr. *Viaje de España. Seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, Preparación, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, p. 498. Cabe destacar que existen menciones a “enconchados” en numerosos inventarios de bienes españoles, cuyo estudio, sin duda muy interesante, rebasa los objetivos de esta investigación. Es de esperar que futuros trabajos aborden la presencia de los “enconchados” en dichos inventarios, contribuyendo así a un conocimiento más preciso de la recepción peninsular de las obras.

⁷³ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 111-116.

novohispanos, queda lugar a la especulación sobre las características específicas de dichas obras. Es evidente que sobre el tema aún hay mucho que investigar y precisar. Por esa razón, el presente estudio se basa en el análisis de las obras conservadas, que ofrecen un riquísimo material para abordar los problemas formales de los marcos “enconchados”.

Como ya se señaló, la presente investigación se basa en el registro de 240 pinturas “enconchadas”, de las cuales al menos 62 presentan marcos exentos y al menos 98 poseen marcos pintados. En la historiografía de los “enconchados”, dichos “marcos pintados” han sido llamados “cenefas”,⁷⁵ “guardas”⁷⁶ y “enmarcamientos”.⁷⁷ En las pinturas embutidas de nácar, tanto los marcos independientes como los “marcos fingidos” poseen una ornamentación similar, lo que sugiere que los hicieron los mismos artistas.

Los marcos, sean exentos o “fingidos”, son una parte significativa de los “enconchados”, que no debe de soslayarse en los estudios sobre éstos. La presente investigación estudiará, de manera indistinta, ambos tipos de marcos, pues tanto unos como otros desempeñan una función ornamental similar y obedecen a la misma concepción, como se verá en las siguientes páginas.

Cabe destacar que se han conservado más pinturas con cenefas que con marcos exentos “enconchados”, lo que sugiere aquéllas fueron más frecuentes que éstos. Con seguridad, esto obedeció a razones económicas. Al alojar el repertorio ornamental en los “marcos fingidos”, se evitó el costo adicional, sin renunciar a la riqueza decorativa que en mucho contribuyó al éxito de las obras.

Es interesante advertir que las series de numerosas tablas suelen poseer cenefas y no marcos exentos. Incluso una serie de la *Conquista de México* que firmaron conjuntamente Miguel y Juan González, enviada a Carlos II (lám. 19), presenta cenefas pintadas en la parte superior. Desde luego, algunas series poseen marcos exentos, como una anónima *Vida de Cristo*, de 24 tablas (lám. 30) y una serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*, firmada por Miguel González (lám. 28). En ambos casos, los marcos son ricos. Las series con marcos tuvieron presupuestos altos. Al respecto, basta recordar

⁷⁵ Véase Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 42, así como José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁶ Véase Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, pp. 8-9, así como Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, pp. 11 y 108 y Estefanía Rivas, “El empleo de la concha nácar...”, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁷ Elisa Vargaslugo, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 121 y Pedro Ángeles, “Número 1. Serie de la conquista de México II”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 125.

que en el inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, de 1695, diez pinturas embutidas de nácar “con marcos de lo mismo”, que representaban escenas de la *Vida de la Virgen*, fueron valuadas en 500 pesos.⁷⁸

No es extraño que algunos de los marcos exentos más ricos que han llegado a nosotros correspondan, al parecer, a obras individuales. Tal es el caso del rico marco de una anónima *Alegoría de la Encarnación* (lám. 42), así como de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 41). En relación con este último, cabe destacar la alta posición social del comitente, la criolla Ana Rodríguez de Madrid,⁷⁹ cuyo interés por este tipo de obras hizo eco de un gusto generalizado en la época, como demuestra el inventario de bienes de la marquesa de San Jorge.

En las obras más destacadas, sobresalen los ricos diseños y la esmerada realización de los marcos. Cabe mencionar, por ejemplo, una serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25), de la colección Rodrigo Rivero Lake de la Ciudad de México, así como una *Defensa de Viena*, firmada por Juan González (lám. 26), que pertenece a una colección particular de las islas Canarias. Se trata de ejemplares muy logrados, en los que la creatividad del artista parece reservada, en particular, a la rica ornamentación de los marcos fingidos.

Dada la importancia del trabajo ornamental, cabe asegurar que tanto Miguel como Juan González se encargaron personalmente de la ornamentación de numerosos “enconchados”. En las *Alegorías del Credo*, de Miguel González (lám. 28), así como en la *Vida de San Ignacio de Loyola* y en el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González (lám. 41), los marcos muestran un trabajo especializado y concienzudo, que difícilmente se habría encargado a miembros menos expertos del taller, o a otros talleres.

Cabe recordar que el documento en el que Juan González se compromete a hacer unas tablas para cierto comitente, omite las referencias a los marcos y, en cambio, menciona “el embutido y flores” de las obras. El costo de las tablas se fijó en veinte pesos, un precio alto, pero no tanto como el que debieron alcanzar las series “enconchadas” con

⁷⁸ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁹ Doña Ana fue hermana del primer marqués de Villamediana e hija de Pascual Rodríguez de Mediavilla y Rodríguez del Corral, que había venido a Nueva España en 1673 con el virrey Pedro Niño Colón de Portugal, Duque de Veragua. Véase Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, p. 189, *apud*. José Ignacio Conde y Javier Sanchiz, “Títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España”, en preparación.

marcos exentos.⁷⁹ Esto permite suponer que el especialista hizo numerosas obras cuya ornamentación se reservó a las cenefas, pintadas en las superficies pictóricas.

Los estudios europeos señalan que en la elaboración de los marcos intervinieron numerosos artesanos, tales como carpinteros, doradores y ensambladores.⁸⁰ Como ya se señaló, ocasionalmente la ornamentación de las obras corrió por cuenta de los pintores. Timón menciona “varios ejemplos [...] donde el mismo pintor al que se le encarga la obra, confecciona el marco y realiza la decoración.”⁸¹ Si bien se ha admitido que los “enconchados” son obras pictóricas, hace falta seguir estudiando su relación con otras pinturas de su tiempo.⁸² Dicho estudio es muy importante pues permite, entre otras cosas, advertir que los autores de los marcos “enconchados” fueron pintores.

Tiene interés examinar la relación que existió entre los autores de las pinturas embutidas de nácar y el gremio de pintores de la Nueva España. Cabe recordar que las ordenanzas reales de dicho gremio se dictaron por primera vez en 1557, y nuevamente en 1686. Es decir, en la época en la que se hicieron las pinturas con embutidos de nácar. Según señala Rogelio Ruiz Gomar, el gremio novohispano de pintores

al empezar el último cuarto del siglo XVII [...] prácticamente no existía [...] carecía ya de fuerza y no contaba con los mecanismos legales para mantener fuera a los intrusos [...] [El] principal problema que aquejaba al gremio de pintores y doradores en estas fechas [era] la competencia desleal de los advenedizos [...] Por ello se insistirá tanto [...] en la formación dentro del gremio y en la necesidad de obtener el rango de

⁷⁹ Cabe recordar que entre los “enconchados” aquí registrados, los precios más altos corresponden a 10 tablas de la *Vida de la Virgen*, con marco, valuadas en total en 500 pesos, en 1695. Véase Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁰ María Paz Aguiló comenta que en España “Los arquitectos y escultores plasmaron repetidamente en sus dibujos diseños para marcos que no sabemos si llegaron a realizarse alguna vez, pero parece claro tanto de la actitud gremial de la ejecución, como la del propio diseñador [...] y sobre todo de la abundancia de noticias inventariales, que existió una gran preocupación artística por los marcos, que no se corresponde en absoluto con lo que ha llegado hasta nosotros”. Cfr. *El mueble en España: siglos XVI-XVII*, Madrid, Antiquaria, 1993, p. 152. Cabe añadir los comentarios de María Pía Timón: “intervienen en la realización de un marco [...] toda la parte relacionada con la extracción y proceso de preparación de la madera [...] [y] la confección propiamente dicha del marco donde intervienen, según las fuentes históricas, los entalladores, carpinteros, ensambladores, ebanistas, tallistas, etc. En tercer lugar, todos los oficios relacionados con la decoración, como batihojas, doradores, estofadores, pintores, etc.” Cfr. *El marco...*, *op. cit.*, p. 33. Las cursivas son mías.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Algunos estudios de María Concepción García Sáiz abordan este tema. Véase María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, así como María Concepción García Sáiz, “Significado y desarrollo...”, *op. cit.*

maestro [...] ⁸⁴

Las nuevas ordenanzas se gestaron a partir de 1681, si bien el cabildo no dispuso que se asentaran en el libro de ordenanzas del Ayuntamiento sino hasta abril de 1687. ⁸⁵ Cabe recordar que el “enconchado” más antiguo que se conoce es una *Adoración de los Pastores* firmada por Juan González en 1662, desprovista de marco, que conserva el *Smithsonian American Art Museum* (SAAM), en Washington, D.C. La obra ingresó a esa colección en 1929, nunca se ha exhibido y se encuentra en malas condiciones. ⁸⁶

Así pues, las pinturas embutidas de nácar –cuyas singularidades técnicas, desde luego, no son contempladas por las ordenanzas del gremio de pintores- se empezaron a desarrollar en un contexto en el que el oficio de pintor lo ejercían numerosos personajes que no habían sido rigurosamente formados en talleres acreditados, al lado de maestros examinados. Es decir, la híbrida técnica de las obras se vio favorecida por el hecho de que, en la práctica, la pintura novohispana del siglo XVII no siguió al pie de la letra lo dispuesto por sus ordenanzas.

Lo interesante es que, de acuerdo con la información documental, Tomás, Miguel y Juan González, especialistas en pinturas embutidas de nácar, lograron ser reconocidos como maestros u oficiales de pintor al poco tiempo de que se dictaran las nuevas ordenanzas gremiales. Un documento de 1689 involucra a “Tomás González, *Maestro de Pintor de Maque* y vecino de esta Ciudad [...] y Miguel González, *Oficial de dicho Arte de Pintor*, su hijo mayor.” ⁸⁷ Otro documento del mismo año, cita a “Tomás González, *Maestro de Pintor* y vecino de esta Ciudad.” ⁸⁸ Asimismo, un documento de 1699 menciona a “[Juan] González, *Maestro de Pintor*”, quien se obliga “a hacer y entregar [...] trece Láminas de Pintura y embutido” ⁸⁹ para cierto personaje.

⁸⁴ Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*, pp. 209-210.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Smithsonian American Art Museum*, correo electrónico, 27 de marzo de 2003.

⁸⁷ Archivo General de Notarías [en adelante AGNot], Notaría a/c de don Juan de Marchena, 1689, página 13v, México, citado por Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 101. Las cursivas son mías.

⁸⁸ AGNot, Notaría a/c de Francisco González de Peñafiel, 1688, página 53v, México, citado por Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 101. Las cursivas son mías.

⁸⁹ AGNot, Notaría a/c de Juan Clemente Guerrero, 1699, página s/n, México, citado por Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 102. Las cursivas son mías.

La expresión “pintor de maque” demuestra que el trabajo de los especialistas en “enconchados” se consideró distinto al de otros pintores. Cabe añadir que, a menudo, las pinturas embutidas de nácar se denominaron “láminas de concha y maque”. Ahora bien, se advierte que sólo uno de los tres documentos emplea la locución “pintor de maque”. En los otros, tanto Tomás como Juan González se denominan simplemente “maestro de pintor”. Así pues, pese al particular trabajo “de maque”, se reconoce la actividad pictórica de los artistas. El constante uso del término “maque” (es decir, laca) en relación con los “enconchados” es muy interesante, pues lo que distingue a las pinturas es el uso del nácar, no de la laca. Este tema merece ser discutido a fondo, de manera que una parte del siguiente capítulo se dedica a dicha discusión.

Cabe destacar que se conservan numerosos “enconchados” firmados, lo que remite a la problemática de la pintura novohispana. Desconocemos los nombres de los autores de las lacas, así como de los muebles embutidos novohispanos. En el ámbito local, esos trabajos se ligaron a ciertos talleres especializados pero, al parecer, el interés de los comitentes residió en que las obras fueran realizadas por talleres reconocidos, al margen de la autoría individual. El interés por dicha autoría se relacionó, en cambio, con el quehacer pictórico.

Es significativo que Miguel y Juan González, activos en la misma época, parientes y especialistas en “enconchados”, firmaran numerosas obras de manera individual. Si los “enconchados” se hubieran considerado lacas, difícilmente habrían llegado a nosotros las firmas de sus autores. El hecho de que los González firmaran sus obras individualmente, sugiere una valoración de la labor personal (algo que interesaba a los pintores de la época), y no del trabajo del taller. Esto también sugiere que los más reconocidos autores de “enconchados” participaron del interés de la época por reivindicar la nobleza del oficio de pintor.

Es posible que los González, a pesar de su heterodoxa técnica pictórica, se hayan examinado ante el gremio de pintores poco después de su reorganización. El origen de los González es un misterio pero, en caso de que hayan sido descendientes de japoneses, no debieron de tener problemas para incorporarse al gremio de pintores, pues “a diferencia de otros gremios, en que era indispensable ser español por los cuatro costados para

alcanzar el grado de maestro, en el de pintores no hubo esa limitación.”⁹⁰

Cabe recordar que el prestigioso pintor mulato Juan Correa obtuvo el grado de maestro de pintor en 1687.⁹¹ Así pues, es casi seguro que existiera una abierta relación entre los especialistas en “enconchados” y el gremio de pintores, una vez que se reformularon las ordenanzas que regían a dicho gremio. Tengamos en cuenta que uno de los testigos del documento de Juan González, de 1699, es Francisco Correa.⁹² El documento no ofrece ninguna información sobre este personaje, pero el nombre y la fecha sugieren la posibilidad de que se trate de un hijo de Juan Correa.⁹³ Ahora bien, en la época el apellido Correa fue usado por numerosos individuos, muchos de los cuales no tuvieron relación familiar con el pintor, por lo que no es posible afirmar que se trate del hijo de Juan Correa.⁹⁴

Conviene recordar que hay pinturas embutidas de nácar firmadas por Agustín del Pino, un enigmático Rudolfo, Nicolás Correa, Pedro López Calderón y, probablemente, Antonio de Santander.⁹⁵ Con la posible excepción de Rudolfo, de quien no se conocen datos, ninguno de esos artistas se especializó en “enconchados”, pues todos firmaron también pinturas que prescindieron del nácar. No hay indicios de que los artistas mencionados estuvieran emparentados con los González; es decir, éstos no monopolizaron la producción y los pintores del gremio incursionaron con frecuencia en este tipo de obras. Es muy interesante que Nicolás Correa, sobrino de Juan Correa, haya

⁹⁰ Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía...”, *op. cit.*, p. 215.

⁹¹ *Ibidem*, p. 214.

⁹² Guillermo Tovar, “Documentos sobre enconchados...”, *op. cit.*, p. 102.

⁹³ Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*, p. 351.

⁹⁴ Agradezco al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar sus comentarios sobre este tema.

⁹⁵ Véase, en este trabajo, Apéndice, p. 225. Sobre la posibilidad de que Santander incursionara en los “enconchados”, cabe mencionar que en 1959, Martín Soria afirmó: “[Antonio de] Santander’s *Virgen of Valvanera* (Mexico, Ramón Aranda), with mother-of-pearl embedded in ornamental borders of robe and crown, recalls the Cuzco school by the red birds nesting in the branches.” Véase “Part Three: Painting...”, *op. cit.*, p. 313. En 1990 Guillermo Tovar señaló que se desconocía el paradero de la obra y añadió que “De no ser porque Soria afirma haber visto un “enconchado” firmado por este artista, jamás hubiera imaginado que realizaba esta clase de trabajos. Es más, dudo que se trate de Antonio de Santander cuando se alude a la Virgen de Balvanera de la colección de Ramón Aranda [...] me parece francamente desconcertante [...] la noticia de Soria de haber visto un “enconchado” que lleva su firma. Ojalá aparezcan documentos y más obras que permitan precisar este aspecto de la obra del pintor poblano Antonio de Santander.” Cfr. “Los artistas y las pinturas con incrustaciones de concha nácar en la Nueva España”, en *La concha nácar...*, *op. cit.*, pp. 116, 120 y 121. Por su parte, Virginia Armella de Aspe afirmó que “La virgen de Balvanera de la colección Aranda [...] es una pintura sobre tabla magnífica pero no tiene concha, sino gemas pegadas a la orilla de la toca, en el vestido y en todo el ruedo del manto de la Virgen.” Cfr. “La influencia asiática”, *op. cit.*, p. 83.

firmado “enconchados” hacia 1690, cuando Miguel y Juan González realizaron algunas de sus obras más importantes.⁹⁶

Todo lo anterior sugiere que el trabajo de los especialistas en “enconchados” logró afianzarse en el contexto pictórico novohispano. Las obras de Nicolás Correa permiten suponer que los González tuvieron acceso a personajes relevantes del recién reorganizado gremio de pintores, que sin duda acreditó su técnica pictórica.

Si los especialistas en “enconchados” trabajaron con la anuencia de un gremio de pintores sujeto a ordenanzas que, en rigor, no contemplaron su técnica particular, cabe suponer que también pudieron incursionar en la ornamentación de los marcos, sobre la que nada establecen dichas ordenanzas. Los motivos pintados en los marcos “enconchados” (flores, animales, frutas y hojas) se cuentan entre los “países”, figuras que según las ordenanzas, los pintores debían realizar correctamente.⁹⁷ El trabajo de los marcos “enconchados”, tanto exentos como fingidos, es muy parecido al de las pinturas a las que se unen y, dada la falta de prohibiciones expresas a que los pintores decoraran los marcos, es posible que se involucraran con frecuencia en la profusa ornamentación de aquéllos.

Numerosos “enconchados” firmados por los González muestran un trabajo particularmente rico en los marcos. Las obras cuyo énfasis ornamental se presenta en esas partes de la obras son tan numerosas, que justifican su estudio específico. Al parecer, ni Miguel ni Juan González realizaron exclusivamente marcos, pese a la enorme importancia concedida a éstos.

Es posible que los comitentes mostraran predilección por el juego lumínico,

⁹⁶ Cabe añadir que los González hicieron trabajos destinados al virrey José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma, así como a Carlos II. En el Museo de América de Madrid se conserva una serie de 24 tablas de la *Conquista de México*, (lám. 19) firmada por Miguel y Juan González en 1698, que en 1700 se encontraba en posesión de Carlos II. Al respecto, véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111. Asimismo, los descendientes de los condes de Moctezuma conservaron hasta el siglo XX una serie de 24 tablas de la *Conquista de México* (lám. 22) sin firma, que hoy está en una colección particular de Madrid y es muy parecida a la serie anterior, así como a una que pertenece al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, firmada por Miguel González (lám. 21). Existe, asimismo, un biombo “enconchado” que muestra el escudo de armas de Sarmiento y Valladares. La obra, anónima, ha sido atribuida a los González. Véase Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 284.

⁹⁷ Dichas ordenanzas señalaban que los pintores “se han de examinar desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas, y en el dibujo [...] dando razón de la proporción y situación de cada figura con razón de sus coloridos, y luz haciendo Arquitectura, flores, Países, Animales, frutas, y Berduras”. Cfr. Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, 1920, pp. 22-23.

producto del empleo del nácar tanto en las pinturas como en los marcos, que articuló ambas partes de las obras, a pesar de que el esmerado trabajo de los marcos superara, a menudo, los logros de las pinturas. Cabe también la posibilidad de que los artistas protegieran su mercado negándose a realizar exclusivamente marcos.

Como se ha señalado, tanto Tomás como Miguel y Juan González parecen haber logrado el reconocimiento del gremio de pintores, que luchaba por reivindicar su oficio. Desde luego, en Nueva España, ni siquiera los pintores más destacados tuvieron tanto reconocimiento como el que ciertos artistas gozaron en las cortes europeas. Quizá esto dio libertad a la creatividad novohispana, favoreciendo el desarrollo de los “enconchados”.

García Sáiz y Serrera mencionaron la pobreza de una serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola*, que se divide en varias colecciones particulares y está firmada por Juan González en 1697.⁹⁸ En esa serie, la falta de logros de las pinturas contrasta con el rico trabajo de sus marcos. Esto sugiere que los marcos se valoraron más que las pinturas, lo que resulta especialmente significativo, al tratarse del trabajo de un especialista reconocido. Este ejemplo prueba que, en ocasiones, es en los marcos donde mejor se advierte la especialización del trabajo.

La recepción de las obras. Los marcos conservados

El interés por las pinturas embutidas de nácar tuvo características distintas en la Nueva España que produjo las obras y la España que recibió muchas de éstas. Las menciones documentales novohispanas demuestran que, en el ámbito local, los “enconchados” se tuvieron por obras similares a las pinturas sobre lienzo, tabla y cobre, pues los “enconchados” a menudo se mencionaron junto a esas obras y las descripciones no permiten suponer que las pinturas embutidas de concha se consideraran ajenas a la propia tradición pictórica.

Ahora bien, en las colecciones españolas, las obras nunca se consideraron pares de las pinturas europeas. García Sáiz ha señalado que

⁹⁸ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 78-80.

En la Península estas pinturas conservaron durante mucho tiempo el carácter exótico que le daba su técnica y como tal las piezas de gabinete fueron conservadas por algunos de sus propietarios particulares o exhibidas de forma oficial. En realidad todo lo que llegaba de América y no se ajustaba fielmente a los cánones europeos no conseguía entrar con facilidad en el mundo de las artes oficiales.⁹⁹

La autora también ha advertido, en relación con la serie de la *Conquista de México* enviada a Carlos II (lám. 19), que su presencia en la colección real “no respondía, como era bastante habitual con los objetos de procedencia americana, a una demanda específica realizada desde la península, sino a una remesa llevada a cabo desde el propio virreinato.”¹⁰⁰

El gusto europeo por las obras no sólo estuvo determinado por la riqueza de éstas, sino también por sus diferencias respecto al arte del viejo mundo. Tales diferencias fueron acentuadas por los marcos “enconchados”, ajenos a los también ricos marcos europeos de la época. Si las pinturas embutidas de nácar no se hubieran unido a ricos marcos pintados e igualmente embutidos de ese material, posiblemente habrían sido menos valoradas en la península ibérica. Se han publicado escasas menciones a las obras en los documentos peninsulares, que destacan por la falta de referencias a los marcos. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de los “enconchados” destinados a los grupos de poder de la Metrópoli posean ricos marcos, permite afirmar que dichos grupos les concedieron particular importancia.

La península ibérica juzgó a las obras como ajenas a su producción pictórica y, al parecer, enfatizó su relación con las lacas de origen asiático, pues se exhibieron junto a estas. Entre los objetos que componían la dote de doña Catalina de la Cueva, quien contrajo matrimonio en 1717, había un conjunto de “alaxas de charol”, que incluía, además de escritorios y bufetes, “dos laminas de vara de alto y tres cuartas de ancho, la una de de la Combercion de San Pablo y la otra del Martirio de San Pedro, embutidas en nacar y *relievados y perfilados de oro de la China*”¹⁰¹ que seguramente fueron

⁹⁹ María Concepción García Sáiz, “Significado y desarrollo...”, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁰ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 111. Las cursivas son mías.

“enconchados” mexicanos, como ha señalado García Sáiz.¹⁰²

La referencia a China, en relación con las obras novohispanas, es significativa, pues las pinturas embutidas de nácar difieren, tanto en la técnica como en el origen, de las lacas asiáticas. García Sáiz ha advertido que en España, en el siglo XVIII, la

predilección por las lacas, resultado ya del gusto más generalizado por las *chinoserias*, se mantuvo viva durante años [...] tras el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734 [...] Filippo Juvara, fue designado arquitecto mayor del nuevo palacio real. Y de nuevo sus proyectos para la decoración interior contaban con la presencia de lacas y charoles chinos [...] destinados al dormitorio real del palacio de La Granja de San Ildefonso. Y precisamente a este palacio de La Granja es a donde fueron a parar las 24 tablas “embutidas de nácar” remitidas desde México a Carlos II [...] En esta residencia real los “enconchados” mexicanos convivieron nuevamente con numerosas lacas de procedencia oriental. El mismo Yves Bottineau nos recuerda en repetidas ocasiones el interés de Isabel de Farnesio por estos objetos.¹⁰³

Desde luego, en el viejo continente se advirtieron las diferencias entre las obras asiáticas y las americanas, pero unas y otras se recibieron como productos “distintos”, ajenos. Así, en el inventario de bienes realizado a la muerte de Carlos II,

El experto marmolista distingue con claridad, aunque de forma implícita, las obras procedentes de Oriente – Japón, China, o la India – recurriendo al término “charol lexítimo” a la hora de tasar, de las que llegan desde la Nueva España, a las que califica como “de charol embutido de nácar”, a pesar de, como indicamos, no mencionar su lugar de origen [...]¹⁰⁴

La falta de precisión de las descripciones españolas de la época sigue dando lugar a confusiones entre las obras de origen asiático y las de procedencia americana. Por ejemplo, María Paz Aguiló señaló que

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem*, p. 112.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

en el [inventario de bienes] de Carlos II figuran 12 tablas de charol fino para biombo realzadas de figuras que podrían responder a uno europeo, pero sin duda son orientales uno grande tambien [sic] de 12 tablas de charol embutidas de nacar [sic] en que hay misterios de la vida de Ntra. Sra. y otro más pequeño compuesto de 24 tablas que pueden servir de respaldo o biombo bajo de estrado de charol embutido de nácares.¹⁰⁵

El hecho de que en la corte española los “enconchados” novohispanos y las lacas asiáticas se exhibieran de manera conjunta, pese a sus grandes diferencias, sugiere que el interés peninsular por ambas producciones obedeció a que ninguna se reconoció como propia y, a la vez, se advirtió un denominador común entre ellas. Esto nutre la hipótesis de que el gusto español por los “enconchados” novohispanos se ligó a la elaborada ornamentación de sus marcos, en los que se advirtieron ecos de las lacas asiáticas.

Ya se ha señalado que el tratado de pintura de Felipe de Guvera mencionó algunas obras novohispanas. Cabe añadir que los europeos contrahicieron las lacas asiáticas. Este trabajo europeo –pero no el asiático que le dio origen- es mencionado en la obra de Palomino. Según ha advertido García Sáiz,

A ello [las imitaciones europeas del charol asiático] se refería ya Palomino con la frase “Otro barniz se hace muy peregrino, para imitar el charol, que viene de la India” en el capítulo XV, del libro II (“De algunas curiosidades y secretos accesorios a la pintura y de importancia para el que la profesa”), especialmente dedicado a los barnices, de su obra: *El museo pictórico y escala óptica*.¹⁰⁶

Es decir, el gusto español por las lacas asiáticas se manifestó de varias maneras. Al parecer, la ornamentación de los marcos “enconchados” contribuyó a que se admitiera cierta relación entre las obras novohispanas y las lacas orientales. Con todo, ni la producción asiática ni la novohispana tuvieron cabida, de manera explícita, en las concepciones de pintura de las élites peninsulares.

Por otra parte, una razón para suponer que los marcos “enconchados” fueron muy

¹⁰⁵ María Paz Aguiló, “El coleccionismo...”, *op. cit.*, p. 132. Las dos últimas obras fueron, en realidad, series novohispanas de “enconchados”, como ha señalado García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 140, nota 10.

apreciados, es que numerosas obras conservadas en España los han perdido, alcanzando nuestra época desprovistas de ellos. Tal es el caso de doce tablas de la *Vida de la Virgen*, así como de dos representaciones de la *Virgen de Guadalupe*, una *Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís*, de un episodio de la *Vida de San Francisco Xavier* y de una *Virgen de la Redonda*. Todas las obras mencionadas son anónimas, de la colección del Museo de América de Madrid.¹⁰⁷

Dada la riqueza de los marcos “enconchados” que se conservan, la falta de marcos de las obras recién enumeradas sugiere que éstas tuvieron ricos (y codiciados) marcos “enconchados”, que posteriormente se removieron, para unirse a otras pinturas. La remoción y sustitución de marcos fue una práctica frecuente. Es imposible afirmar que todos los “enconchados” que han llegado a nuestros días sin marcos, originalmente los poseyeron, y que éstos fueran “enconchados”. Sin embargo, es significativo que numerosas pinturas “enconchadas” hayan sido despojadas de sus marcos, y no se hayan vuelto a enmarcar. Esto sugiere que en cierto momento los marcos originales se removieron, por haber sido más valorados que las pinturas “enconchadas” a las que se unían. Si la valoración de las pinturas se hubiera mantenido, posiblemente los marcos habrían sido reemplazados por otros, como señala Timón.¹⁰⁸

En numerosos “enconchados”, el hecho de que los marcos originales se removieran, sin sustituirlos por otros, sugiere que la razón para quitarlos no fue el deterioro. Según comenta Timón, “no son demasiadas las obras que cuentan con el marco original [...] en conventos, monasterios, iglesias y otros lugares de culto es donde hemos encontrado mayor número de obras que conserven el marco con el que fueron creadas.”¹⁰⁹

Cabe advertir que una serie de seis tablas de la *Vida de la Virgen* (lám. 29), así como una serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo* (lám. 30) y posiblemente una serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) se conservaron en conventos y han alcanzado

¹⁰⁷ Véase reproducciones de las obras en María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 57-59, 61-63, 65, 67, 71 y 83.

¹⁰⁸ María Pía Timón comenta “como hechos importantes relacionados con la pérdida de marcos originales de obras de prestigio, los incendios y las modas. Como ejemplo mencionaré por su importancia el incendio del Alcázar de Madrid en el año 1734. Muchos [marcos] se quemaron y otros, para salvar las pinturas, se separaron de los lienzos [...] los pocos que se salvaron fueron destinados a cuadros distintos. Hay noticias de que en 1781 se colocaron en diferentes pinturas del Buen Retiro, marcos dorados y de nogal que procedían del Palacio de Madrid por haberse hecho otros nuevos para éste.” Véase, de esta autora, *El marco en España...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 25.

nuestra época con sus marcos originales.¹¹⁰ Tal es el caso, asimismo, de otros “enconchados” que hasta la fecha permanecen en recintos religiosos, como una *Virgen de Guadalupe*, del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34), una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el Niño*, del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, así como una excepcional *Alegoría de la Encarnación*, que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (lám. 42). A las obras anteriores cabe añadir un *San Gregorio* (lám. 39), un *San Agustín* y una *Virgen niña con sus padres*, de la iglesia de San Bartolomé, en Sevilla.

El hecho de que numerosas obras hayan llegado a nosotros sin marcos es significativo, dado que los marcos “enconchados” que se conservan son ricos. A fines del siglo XVII, cuando la producción se encontraba en su apogeo, la valoración de las obras entre las élites, tanto peninsulares como novohispanas, estuvo estrechamente relacionada con la presencia de marcos ricos. Los grupos de poder valoraron, a ambos lados del Atlántico, la ornamentación de las obras, a la que mucho contribuyeron los marcos.

¹¹⁰ María Concepción García Sáiz, informa que la *Vida de la Virgen* (lám. 29) se conservó en el antiguo Museo de la Trinidad, donde se agruparon las obras reunidas por la desamortización, mientras que la *Vida de Cristo* se conservó en el convento de Aniago. Cfr. *La pintura ...*, op. cit., pp. 87 y 103. Respecto a la serie de las *Alegorías del Credo* (lám. 28), Manuel Romero de Terreros señaló que, según el profesor Antonio Cortés, procedía de la Iglesia de Santa Isabel Tola, cercana a la Villa de Guadalupe. Véase “Miguel González”, en *Contemporáneos*, México, Núm. 35, abril de 1931, pp. 83-84.

II. La técnica de las tablas y los marcos pintados y embutidos de nácar

Las pinturas y los marcos “enconchados”: una técnica común

La mayoría de los marcos novohispanos se trabajaron como objetos independientes de las pinturas a las que se unen, por lo que, en general, el estudio de las técnicas pictóricas aporta poco al conocimiento técnico de dichos marcos. Cabe recordar que el caso de los “enconchados” es especial, pues con frecuencia presentan el mismo trabajo tanto en las pinturas como en los marcos; es decir, ambas partes de las obras se hicieron en los mismos talleres. Tales marcos se hicieron *ex profeso* para ser unidos a determinadas pinturas “enconchadas” y formar una unidad en las obras terminadas. Por esa razón, el estudio técnico de los marcos “enconchados” puede basarse en los análisis realizados a las obras (no específicamente a los marcos), y es eso lo que se hará aquí.

La información de este capítulo se basa en diversos estudios técnicos realizados en el Centro de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante INAH) y en el Museo de América de Madrid, que han tomado en cuenta las cenefas o los marcos “enconchados”, siempre y cuando las obras los hayan conservado. De acuerdo con dichos estudios, los materiales presentes en las pinturas “enconchadas” (tabla, lienzo, base de preparación, pigmentos, aglutinantes, nácar, polvo de oro y barniz) se usaron de un modo muy similar en los marcos “enconchados”.¹

¿Pinturas embutidas de concha y maque? ¿Una técnica asiática?

Todos los autores que se han referido a los “enconchados” han mencionado la técnica de las obras, a menudo insistiendo en relacionarla con las lacas, ya sea asiáticas o novohispanas. Esto se explica al advertir que entre las menciones documentales a las obras se encuentran, por ejemplo, “láminas *de concha y maque*”, así como “una pileta de agua bendita *de maque*

¹ Este capítulo se nutre, además de las fuentes bibliográficas citadas más adelante, de la información obtenida en comunicación personal con Liliana Giorguli (marzo de 2002 y enero de 2003) y Rolando Araujo (abril de 2003), del Centro de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como con Andrés Escalera y Dolores Medina, del Museo de América de Madrid (mayo de 2003) y Ricardo Pérez, del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (noviembre de 2004 y mayo de 2005). Parte de la información proviene también de correspondencia con Estefanía Rivas (septiembre y octubre de 2004), del Museo de América. Mi más sincero agradecimiento a todos ellos.

embutida de concha con una imagen de Nuestra Señora de la Concepción”.² Asimismo, cabe recordar que en un documento de 1689, Tomás y Miguel González se declararon, respectivamente, maestro y oficial de *pintor de maque*.³

Recuérdese también que en el inventario de bienes que se realizó a la muerte de Carlos II, en 1700, el tasador real se refirió a las lacas asiáticas como “charol legítimo”, según señala María Concepción García Sáiz.⁴ La autora añade que “*Estas obras de charol – de laca diríamos ahora – [...] comenzaron a llegar [a la corte española] como presentes valiosos enviados por la corte japonesa.*”⁵ Como se ha visto, en el mismo inventario, los “enconchados” se designaron como “charol embutido de nácar.”⁶ Si bien el término “maque” (usado en los documentos novohispanos) se cambió por el de “charol” en el inventario real español, en ambos casos el sentido es el mismo. García Sáiz advierte que el *Diccionario de Autoridades*, de 1726, definió el término charol como

Barniz que de cierta goma de China y Japón hacían los Chinos, lustrossísimo, duro y vistoso. Resistente al agua, y á toda inclemencia, y solo se deshace al fuego, sin el qual es de largísima duracion. Son mui estimadas las piezas guarnecidas de este betun: y aunque los Ingleses y Holandeses han intentado contrahacerle con la misma goma, que han traído del Oriente, no han conseguido la perfección, ni en el lustre, ni en la duración [...] Otro barniz se hace mui peregrino, para imitar el charól que viene de la India.⁷

Se advierte que el charol se define a partir del barniz, lo que también ocurre en el caso del maque.⁸ García Sáiz señala que “La diferencia entre el uso del término “charol” y

² Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 8-9.

³ Guillermo Tovar, “Tres documentos...”, *op. cit.*, p. 98. Las cursivas son mías.

⁴ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

⁵ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. Facsímil, Madrid, 1990, t. I, p. 310, *apud* María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 140, nota 10.

⁸ Conviene destacar que, en el citado diccionario, la primera mención al “maque” es muy tardía, pues data de 1884. La edición de ese año lo define como un “Barniz durísimo é impermeable, compuesto de resinas y jugos de plantas asiáticas y de otros varios elementos. Zumaque de Japón.” La misma obra define “maquear” como “Adornar muebles, utensilios y otros varios objetos con pinturas ó dorados, usando para ello el maque. Es industria asiática, y las imitaciones se hacen en Europa con barniz copal blanco.” Cfr. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Duodécima edición, Madrid, Imprenta de Don Gregorio Hernando, 1884, p. 677, <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>. Fecha

el de “charol lexitimo” alude sin duda a las numerosas imitaciones de la técnica que se llevaron a cabo con más o menos fortuna en diferentes países europeos.”⁹ Cabe señalar que no hay noticias de que los novohispanos usaran el término charol al referirse a las pinturas embutidas de concha, si bien menudean las menciones documentales al maque, por lo que conviene examinar la relación entre ambos. La palabra charol proviene del portugués *charão*, y este del chino *chat liao*.¹⁰ Como se ha visto, en el siglo XVIII, el término “charol” se usaba en España para referirse al barniz asiático, o bien, a sus imitaciones europeas. En la época en la que se hicieron los “enconchados”, las menciones novohispanas a ambos tipos de obras usaron, con frecuencia, la palabra “maque”.

Cabe añadir que Xavier Moyssén halló un *Tratado de maques, charoles y barnices*,¹¹ que circuló en la Nueva España en el siglo XVIII. A pesar de su título, el texto sólo utiliza el término “barniz” y, en mucha menor medida, el de “laca”. Así, describe el procedimiento del “barnis [*sic*] de China”,¹² el “barnis [*sic*] turco”,¹³ el “barnis [*sic*] del Japón”,¹⁴ y el “barnis [*sic*] fuerte de laca”.¹⁵ Es decir, la obra caracteriza tanto a las lacas, como a los maques y charoles por el uso del barniz.

de consulta: 23 de agosto de 2005. Es interesante que, si bien las menciones a “enconchados” aquí registradas no usan la palabra “laca”, ésta aparece en el *Diccionario de Autoridades* de 1734: “Goma, que fegun unos la forman ó producen un género de hormigas grandes y aladas Indianas, al modo que las abejas la cera, y la pegan á las ramas de un árbol, y por ello algunos creen que es goma fuya; aunque los Indios las disponen, y untan unos palos para que las formen en ellos, de donde despues la recogen. Tambien hai otra, que arrojan ciertos arboles del pais del Siam y del Pegu. Mathiolo jusga que esta goma es la que los Latinos llaman Cáncamo, y es una goma roxa, que fe trahe de la Arabia, transparente, y que fe parece a la Myitha, y se recoge de un árbol, de quien no fe fabe el nombre. Hai otra mui preciosa, y de cólor muy roho, que fe trahe de la China, y de esta fe le dio el nombre a todas las demas, porque los chinos la llaman *Laac*, y firve ú es el principal material del Lacre, que los Extranjeros llaman cera de España.” Cfr. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, pp. 344-345. <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>. Fecha de consulta: 23 de agosto de 2005.

⁹ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 140, nota 10.

¹⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2005. En la actualidad, el charol se define como un “Barniz muy lustroso y permanente, que conserva su brillo sin agrietarse y se adhiere perfectamente a la superficie del cuerpo a que se aplica.” Cfr. *Ibidem*.

¹¹ Xavier Moyssén, pról., *Secretos de maques, y charoles, y colores*, México, Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural, INAH, SEP, 1980.

¹² *Ibidem*, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

Al parecer, en la época en la que se hicieron los “enconchados”, los novohispanos usaron el término maque con más frecuencia que el de charol. Esto permite suponer que los documentos novohispanos mencionan reiteradamente el *maque* -no el barniz, ni el charol- en relación con los “enconchados”, porque tal era la palabra habitualmente empleada para designar a las lacas, si bien se concedía cierta relación entre el maque, el charol y el barniz, como prueban los documentos mencionados. Cabe añadir que en su *Crónica del Japón*, Rodrigo de Vivero mencionó “El barniz de los escritorios y bufetes, que es como resina de un árbol, no se sabe otro que le iguale, y así tienen lindezas peregrinas de este género”.¹⁶

Así pues, en la época en la que se hicieron los “enconchados” se utilizó a ambos lados del Atlántico el término maque, o bien el de charol, con la significación actual de la palabra laca, en relación con las obras novohispanas. Se advierte que las menciones al maque, o bien al charol, son vagas, de manera que su uso no basta para afirmar que la técnica de los “enconchados” se relaciona con la de las lacas.

Téngase en cuenta que, a partir del siglo XVII, el término maque se empleó en Nueva España para referirse a diversos objetos de apariencia lustrosa, independientemente de su técnica. Tanto los trabajos novohispanos como los asiáticos, cuyas técnicas difieren significativamente entre sí, se llamaron maque. En Nueva España, las obras asiáticas fueron consideradas maque, o lacas, desde el siglo XVI, a diferencia de las novohispanas, que los cronistas españoles llamaron “jícara y bateas de Michoacán”.¹⁷

Con todo, en la historiografía de los “enconchados”, las referencias técnicas al maque, es decir, a la laca, son muy numerosas y empezaron tempranamente. Según Manuel Toussaint

La pintura que se usaba en estos cuadros embutidos de concha se llamaba “maque”, es decir, algo que imitaba la laca [...] el maque era en absoluto independiente de la concha y consistía en bruñir o “charolar” la pintura por diversos procedimientos,

¹⁶ Véase Manuel Romero de Terreros, “Relación del Japón (1609)”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Tomo I. Quinta época, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, p. 108.

¹⁷ Sonia Pérez Carrillo y Carmen Rodríguez de Tembleque señalan que “El oficio de ‘pintor de jícara’, antecedente prehispánico de la laca, logró sobrevivir y [...] el recubrimiento de jícara, que primero denominaron los españoles como barniz o pintura y, siglos más tarde, como laca o maque, por su semejanza con la técnica oriental, se generalizó en varios puntos de la geografía mexicana.” Véase “Influencias orientales y europeas”, en *Lacas mexicanas*, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1997, Colección Uso y Estilo, p. 31.

algunos de los cuales eran de procedencia indígena, para dar el aspecto esmaltado de las lacas.¹⁸

Posteriormente, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río comentaron que

El acabado de estas tablas [“enconchadas”] se llama de “maque”. Usando diversos procedimientos, en México algunos de origen indígena, se hacía el trabajo extendiendo sobre la tabla un lienzo (al estilo de la laca oriental) y aplicando sobre él una gruesa capa de pasta se trazaba el dibujo y en este maque se incrustaban los pequeños mosaicos de nácar [...] ¹⁹

Castelló retomó el tema en 1990, sugiriendo cierta relación técnica entre el arte asiático, el maque michoacano y los “enconchados”:

El uso de la concha nácar llegó a su apogeo con las creaciones de los hermanos Juan y Miguel González de Mier, artistas mexicanos quienes inspirados en las incrustaciones de concha del arte chino y del namban japonés, hicieron pinturas con embutidos de nácar, apoyándose en los conocimientos de su padre, Tomás González de Villaverde, maestro pintor de maque, nombre que se da a la laca en el estado de Michoacán.²⁰

La autora añadió que

En Uruapan el maque se hace con *teputzuta*, una tierra que los González pudieron haber sustituido por yeso, material despreciado por los auténticos artesanos del maque, cosa que debió saber de memoria su padre, pero cuya sustitución se debió quizás a la distancia, pues este mineral se encuentra en Michoacán en lugares muy distantes de la Ciudad de México, donde los González radicaban. *El conocimiento de la artesanía del maque les facilitó la tarea de incrustar, incluso marcos, decorándolos con cenefas policromas.*²¹

¹⁸ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁹ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 41.

²⁰ Teresa Castelló, “Los artesanos artistas”, en *La concha nácar en México*, *op. cit.*, pp. 140-142.

²¹ *Ibidem*, p. 145. Las cursivas son mías.

Castelló hizo numerosas referencias al arte asiático. Además de mencionar “las incrustaciones de concha del arte chino y del namban japonés”,²² la autora afirmó que

La influencia china y japonesa es evidente en la decoración y en el uso de la tela, de lino o seda, bajo la imprimatura de algunas obras [...] técnica que debieron seguramente adquirir los González de artesanos chinos y japoneses [...] Los González tuvieron el mérito de haber aprovechado el maque mexicano y la decoración asiática para crear su propia técnica y hacer unas láminas de pintura que [...] lograron un mestizaje en que la concha nácar luce engalanada con oro y color.²³

También se ha planteado la hipótesis de que la técnica de los “enconchados” se relaciona con las pinturas asiáticas. En opinión de Julieta Ávila,

La técnica pictórica con la que se hicieron los enconchados [...] es lo que [los] caracteriza [...] los une con el arte clásico oriental, y lo que realmente constituye una novedad y una aportación al arte occidental. Si no tuvieran concha, seguirían siendo igualmente importantes, debido precisamente a esta vinculación con el arte de Oriente. El rasgo más característico de los enconchados es ser pinturas a base de tinta china.²⁴

La tinta china se define como un “Líquido obtenido a base de negro de humo, gelatinas y ciertos odorizantes, como alcanfor o almizcle. Da un color muy uniforme.”²⁵ Ávila omite señalar que el negro de humo, materia básica de la tinta china, fue empleado en las pinturas novohispanas, como se verá más adelante. Una vez planteada la vinculación técnica de los “enconchados” con las pinturas asiáticas, la autora señaló que

²² *Ibidem*, p. 142. Cabe recordar que, según informó Castelló, Antonio Garabana trabajó en un estudio sobre la relación entre los “enconchados” y el arte *namban*, que al parecer nunca vio la luz. Cfr. *Ibidem*, p. 148.

²³ *Ibidem*. Cabe añadir que si bien en los fragmentos citados la autora mencionó tanto el arte chino como el japonés, Castelló posteriormente aclaró que “sólo nos referiremos a las lacas producidas en el Japón y en el estado de Michoacán por considerar que fueron las que influyeron en las pinturas de concha nácar en México.” Cfr. p. 168. La autora volvió a expresar el mismo punto de vista en 2002, al comentar una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino, perteneciente a la colección del Museo Franz Mayer: “Sus creadores [de los “enconchados”], los hermanos Miguel y Juan González, se inspiraron en la técnica del maque o laca de origen prehispánico, practicada por su padre, y la complementaron con decoración asiática.” Véase *The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer*, The Museum of Fine Arts, Houston, Museo Franz Mayer, Mexico, 2002, p. 90.

²⁴ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, p. 66.

²⁵ Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Editorial, S.A., 1993, p. 205.

es probable que pintores orientales hayan trabajado en los talleres de maestros españoles, pero también es posible que algunos abrieran sus propios talleres [...] Lo cierto es que un buen número de pinturas hechas a la manera oriental, como sucede con los enconchados, han llegado hasta nosotros.²⁶

Ávila no precisó cuáles son las pinturas orientales con las que los “enconchados” se vinculan. Cabe destacar que la idea de que los “enconchados” se relacionan con las técnicas pictóricas orientales es excepcional, pues la mayoría de los autores que asocian la técnica de los “enconchados” con obras asiáticas, se refieren a las lacas. Por ejemplo, Rodrigo Rivero Lake consideró que el origen de los “enconchados” se relaciona con Tomás, Miguel y Juan González, y afirmó lo siguiente:

Tomás González Villaverde [...] tuvo un hijo llamado Miguel González [...] de acuerdo con un contrato [...] mediante el cual son mandados a hacer unos enconchados o “tablas de maque”. Maque es un vocablo japonés Macui ‘E, que describe las técnicas chinas de manufactura de las lacas [...] [los] tres hijos [de Tomás González] se apellidan González de Mier. Ambos apellidos son característicos de la zona de Pátzcuaro, en donde se encontraba la aduana del Galeón [...] es un hecho muy singular y sorprendente la forma en que fueron construidos los “biombos mexicanos”. Están bordeados por un magnífico enconchado al igual que la mayoría de las piezas Nambanjin como las arquetas, los atriles y los oratorios de viaje [...] que son oratorios de colgar, tienen tapas y puede verse en ellos que los marcos y la forma de construcción de los paneles es exactamente la misma que, posteriormente, se utilizó en los enconchados novo-hispanos en México [...] Los paneles “biombos” están hechos de madera laqueada, incrustada de nácar y posteriormente retocada con oro [...]²⁷

Cabe destacar que hasta el momento, no se conocen documentos relativos al origen de los González. Rivero Lake no precisó si la técnica de las obras novohispanas corresponde fielmente a los trabajos japoneses de laca. Sin embargo, la mención a éstos y la

²⁶ *Ibidem*, p. 73.

²⁷ Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, pp. 246-248.

suposición de que los González fueron descendientes de japoneses, sugieren que el autor sí encontró una relación técnica entre ambas producciones.

Recientemente, María Pía Timón se refirió al origen técnico de los marcos “enconchados”, retomando ideas expresadas por los autores anteriores:

se consolida durante dos siglos y medio, ininterrumpidamente el comercio entre el puerto de Acapulco y Filipinas. Por ello a la región de Michoacán llegan técnicas orientales de chapeados e incrustaciones de nácares procedentes de Japón, las primeras manifestaciones del arte Namban [...] Estos trabajos fueron combinándose con la tradición española de la taracea, creándose focos artesanales importantes de enconchados de madreperlas [...] ²⁸

Se advierte que antes de Timón, ya Rivero Lake había relacionado la técnica de los “enconchados” con las lacas japonesas *namban*, hechas expresamente para la exportación, mientras que Castelló y Martínez del Río habían hecho lo propio con el maque michoacano. Sin embargo, es significativo que Timón relacionara la técnica de los marcos “enconchados” tanto con las obras japonesas como con las lacas michoacanas y la taracea de origen español. Ahora bien, la autora, al igual que Castelló, Martínez del Río y Rivero Lake, omitió datos precisos sobre la técnica de las obras y, en particular, sobre la relación entre éstas y las lacas, ya sea asiáticas o novohispanas.

Más aún, los análisis técnicos revelan que los “enconchados” son pinturas hechas de acuerdo con la tradición pictórica novohispana, de origen europeo, cuya única particularidad es el embutido del nácar. Ni la técnica ni los materiales empleados en las pinturas embutidas de nácar dejan cabida a la idea de que las obras son lacas. No hay evidencias de que las lacas *namban* hayan sido imitadas o “contrahechas” en las lacas novohispanas. En cualquier caso,

²⁸ María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 269. Cabe destacar que la cita anterior retomó comentarios que María Paz Aguiló hiciera años atrás, en relación con los muebles americanos exportados a Europa. Aguiló había señalado que “En la fabricación de mobiliario americano interviene decisivamente su situación puente en el tráfico marítimo entre Europa y las Indias Orientales a partir de 1565, con el establecimiento del Galeón de Manila. A la región de Michoacán, [sic] llegan las técnicas orientales, las lacas y las incrustaciones y chapeados japoneses de nácar sobre formas europeas, primeras manifestaciones del arte Namban, que por estas vías [sic] comerciales llegaron a España con inusitada rapidez. Fueron combinándose con la tradición española de la taracea, creándose focos artesanales importantes como en Puebla y un poco más tarde en el virreinato del Perú, donde toman carta de naturalización con enconchados de madreperla, técnica igualmente oriental aprendida y desarrollada en las misiones de Mojos y Chiquitos, produciendo muebles que hoy siguen apareciendo en los mercados de antigüedades [sic].” Véase “El coleccionismo de objetos...”, *op. cit.*, p. 130.

los “enconchados” surgieron y se desarrollaron en la capital, donde no se realizaron obras de maque. La producción de “enconchados” no empezó sino hasta el siglo XVII, y concluyó mucho antes que la de las lacas novohispanas, lo que sugiere que no hay relación entre ambos trabajos.

Cabe recordar que los González realizaron sus obras en talleres de pintura de la capital novohispana, y que se conocen los nombres de otros pintores que incursionaron en las obras. No existe, pues, ninguna relación técnica entre los “enconchados” y los trabajos de maque, ni asiáticos ni novohispanos. Técnicamente, las obras se relacionan con las pinturas, no con otro tipo de trabajos.

Las lacas asiáticas tienen un origen vegetal y resultan de la superposición de numerosas capas de resina de los árboles *rhus*, originarios de Asia.²⁹ El material resultante no sólo tiene una apariencia muy brillante, sino que además es extraordinariamente duro. La relación entre los “enconchados” y las lacas japonesas *namban* no existió en términos técnicos, sino formales. Las obras novohispanas seleccionaron y se apropiaron del repertorio *namban*, manteniendo el uso del nácar, si bien utilizaron una técnica pictórica de origen europeo. No hay ninguna relación entre las técnicas japonesas de laca e incrustación *urushi maki-e raden*, (*hiramaki-e* y *takamaki-e*)³⁰ utilizadas en la elaboración de las lacas *namban*,³¹ y las obras novohispanas.

Tampoco hay relación técnica entre las lacas novohispanas y las asiáticas. Al desarrollar su repertorio ornamental, el maque novohispano incorporó motivos presentes en ciertas lacas asiáticas. Ahora bien, la técnica de ambas es completamente distinta, pues en México

Se denomina maque [...] a una técnica artesanal que consiste en aplicar y bruñir capas de grasa, polvos calcáreos y colores sobre una superficie alisada, generalmente

²⁹ En relación con la técnica de las lacas asiáticas véase, por ejemplo, George Kuwayama, *Far Eastern Lacquer*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1982, así como *Lacquer: An International History and Illustrated Survey*, Rosemary Scott, Craig Clunas, Julia Hutt, *et al.*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1984.

³⁰ El término *hiramaki-e* se refiere a la técnica *maki-e* que carece de relieve, mientras que el *takamaki-e* designa al *maki-e* en el que las formas se presentan en bajorrelieve.

³¹ La técnica citada tiene numerosas variantes, a partir del tipo de material utilizado. Así, las lacas incrustadas con madreperla se denominan *raden*, las que poseen incrustaciones de concha perlífera reciben el nombre *chogai* y las que se incrustan con concha azulada e iridiscente, reciben el nombre *aogai*. Véase María Helena Mendes Pinto, *Lacas namban em Portugal*, Lisboa, Edicoes Inapa, 1990, p. 47.

de madera o de cucurbitáceas como jícaras o calabazas. Las grasas clásicas son el axe y el aceite de chía, ambos de origen prehispánico. El aje se extrae de un insecto (*Coccus axin*) anidado en ciertos árboles del trópico, mediante la ebullición, trituración, filtrado y desecado. La chía es una semilla (*Salvia chián*) que se tuesta y muele y a la que se agrega agua para formar una masa. Ésta se exprime a fin de separar el aceite que, a su vez, es cocido para su preservación.³²

La Nueva España del siglo XVII no utilizó el término “maque” de manera rigurosa, ni lo asoció a una técnica en particular. Dicho término se relacionó tanto con las lacas asiáticas y michoacanas, como con las pinturas embutidas de nácar, a pesar de que los materiales y procedimientos de los tres tipos de obras son ajenos entre sí. Los análisis técnicos demuestran que los “enconchados” son pinturas, lo que permite afirmar que las menciones al “maque” no se refieren a la técnica de las obras. Es casi seguro que el uso del término “maque” en relación con los “enconchados”, alude a la relación formal y el uso del nácar entre las lacas japonesas *namban* y los marcos de las obras novohispanas, que se comentará en el capítulo III.

El empleo novohispano de la palabra “maque”, en relación con los “enconchados”, ha dado lugar a numerosos problemas historiográficos. Además de los comentados en líneas anteriores, se ha afirmado que originalmente los “enconchados” tuvieron una gruesa capa de barniz, cuya intención habría sido dar a las obras un brillo parecido al de las lacas. Según Julieta Ávila,

hay en el Extremo Oriente otro género de laca, el de las “lacas pintadas”, que [...] es el más interesante para el análisis de los enconchados [...] en este género la laca coloreada es sólo un medio, por lo cual es posible que en algunos casos predomine el carácter de pintura sobre el de laca [...] En este género de lacas pintadas, es donde se menciona el *hoa-kin-tsi*, que es el “barniz dorado de los pintores orientales” [...] Este barniz dorado explica la abundancia de pinturas orientales amarillentas, y guarda enorme similitud con el barniz utilizado en *La Conquista de México*.³³

³² Ruth Lechuga, “Lugares y formas de la laca”, en *Lacas mexicanas, op. cit.*, p. 9.

³³ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, p. 51. Más adelante, la autora insistió en que la capa de barniz de esa serie de “enconchados” corresponde a las técnicas asiáticas de lacas pintadas: “La identificación del procedimiento y de los materiales empleados en los enconchados constituyó un logro importante para entenderlos mejor y durante su restauración se obtuvo la certeza de que la capa amarillenta que los cubre,

Años atrás, José de Santiago, a diferencia de Ávila, se había limitado a informar que la capa de barniz de la serie de la *Conquista de México* a la que se refiere Ávila (lám. 23) era muy gruesa.³⁴ Cabe señalar que la serie fue restaurada cuando la adquirió el INAH, en 1971,³⁵ y antes de que se exhibiera en Acapulco, en 1986.³⁶ Alejandro Huerta encontró una gruesa capa de barniz tanto en dicha serie de la *Conquista de México* como en la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28), y concluyó que

La capa de protección o barniz de estas pinturas ocupa un lugar muy importante porque contribuye en gran parte para dar el aspecto general de laqueado, que es típico de la pintura con incrustaciones de concha. Aquí hemos encontrado que para dar tal aspecto al barniz debe ser grueso, mayor que las capas de pintura (hasta cinco veces) [...] También hemos encontrado que el tono de barniz es en general amarillo con variaciones hacia el tono café, lo que nos indica un posible calentamiento o una mezcla con colorante amarillo para modificar el tono en zonas específicas de la pintura.³⁷

Conviene subrayar que el estudio de Huerta fue posterior a la exposición *Los Enconchados* (1986), donde participaron ambas series. Antes de esa exposición, las tablas fueron restauradas por un equipo que incluyó a Ávila, cuyo contacto con las obras derivó de dicho trabajo de restauración.³⁸ Es posible que la gruesa capa de barniz amarillento que Huerta halló en las obras haya sido producto de esa restauración, no del trabajo original.

Dado que las tablas han sido objeto de numerosas intervenciones, es difícil saber con certeza cuál fue el aspecto original del barniz. Cabe señalar, sin embargo, que la adición de una gruesa capa de barniz para dar a las obras un brillo parecido al de las lacas se antoja excepcional, pues los “enconchados” carecen, en su mayoría, de dicho brillo. Sin embargo, en la historiografía de las obras, las referencias a la gruesa capa de barniz y su supuesta relación con las lacas son frecuentes. Recientemente, Enriqueta M. Olguín señaló

debido a la aplicación de una resina, es propia de la técnica oriental con la que fueron hechos y era necesario respetarla para conservar su imagen original. Desconociendo esos antecedentes, se corría el riesgo de confundir dicha capa con un barniz oxidado y de pretender eliminarla.” Cfr. p. 84.

³⁴ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ *Ibidem*, p. 26.

³⁶ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, pp. 26, 34 y 36.

³⁷ *Ibidem*, p. 55.

³⁸ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

que “Una característica fundamental de los enconchados es su aspecto brillante o ‘laqueado’”³⁹ y añadió que

Las incógnitas en materia de las resinas y gomas utilizadas en la conformación y en el acabado de los enconchados aún esperan solución; sin embargo, la manera de trabajar el pigmento rojo y el polvo metálico remite a dos técnicas sobre el uso de lacas y gomas en el Japón: el *kamakura-bori* y el *togidashi maki-e*.⁴⁰

Ahora bien, sobre este tema hay otras opiniones. Según el investigador Andrés Escalera, del Museo de América, la gruesa capa de barniz que hoy recubre algunos “enconchados” de dicho museo parece resultado de intervenciones posteriores y no hay evidencias de que la concepción original de las obras contemplara que el barniz otorgara un brillo adicional al del nácar.⁴¹ Los comentarios de Escalera tienen particular interés, dado que el investigador es, junto con Estefanía Rivas, quien ha realizado estudios técnicos a un mayor número de “enconchados”.

En opinión de Escalera, no hay razón para suponer que la técnica de los “enconchados” se desarrolló al margen de la pintura novohispana, de herencia europea. El especialista considera que, salvo el uso del nácar, las técnicas empleadas en los “enconchados” fueron las mismas que se utilizaron en otras pinturas de la época, si bien sufrieron ligeras adaptaciones para destacar el efecto del nácar.

Escalera añade que no en todos los casos la capa de barniz de los “enconchados” es más gruesa que la de las pinturas sin embutidos de nácar. Entre las 84 tablas “enconchadas” que componen la colección del Museo de América, la capa de barniz es ligeramente más gruesa en la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 30), así como en una de las series de la *Vida de la Virgen*. Escalera considera que, en dichos casos, el grosor del barniz bien puede obedecer a la fragilidad del embutido del nácar en la superficie pictórica. Es decir, la razón de añadir una capa de barniz particularmente gruesa a las obras pudiera haber sido, simplemente, evitar o retardar el desprendimiento de la concha.

³⁹ Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁴¹ Andrés Escalera, comunicación personal, mayo de 2003. La información que se cita enseguida proviene de dicha comunicación personal. Agradezco al investigador todos sus comentarios.

Existe, además, un ejemplo que resta fuerza a la idea de que en los “enconchados” fueran fundamentales las gruesas capas de barniz. Se trata de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, con marco “enconchado”, firmado por Juan González en 1703 (lám. 41). Recientemente, la obra fue estudiada en los talleres de restauración del INAH. El equipo técnico que estudió y restauró la obra no halló vestigios de barniz, ni en la pintura ni en el marco.⁴² La obra ha sido objeto de varias intervenciones, por lo que no es posible afirmar que originalmente careciera de barniz. Ahora bien, si así fuera, la ausencia de barniz sería especialmente significativa, pues la pintura está firmada por un especialista en “enconchados”. Así pues, este ejemplo sugiere que ni siquiera las obras de los talleres más reconocidos pretendieron imitar la apariencia brillante de las lacas.

Por otra parte, María Dolores Medina comentó que durante la restauración de un anónimo *San Isidro Labrador y el milagro de la fuente* del Museo de América (lám. 40), halló una capa de barniz muy gruesa. La autora afirmó que dicha capa fue añadida posteriormente, pues al remover la parte de encima, salieron a la luz efectos pictóricos inesperados, que habían permanecido ocultos bajo el barniz.⁴³

Así pues, las evidencias sugieren que el uso novohispano del término “maque” en relación con las obras no se refiere ni a que éstas se hayan hecho con técnicas de laca, ni a que hayan tenido una apariencia brillante, a la manera de las lacas asiáticas y novohispanas. Los marcos, cuya enorme importancia en las obras “enconchadas” ya se ha discutido aquí, presentan un repertorio ornamental muy parecido al de las lacas japonesas *namban*. Por esa razón, cabe suponer que el término “maque” se utilizó en relación con los “enconchados” para aludir a la relación ornamental entre las obras novohispanas y las lacas de origen japonés.

Esto sugiere la extrema relevancia de los marcos “enconchados” en la concepción de las obras. El mero embutido de nácar en las pinturas novohispanas difícilmente podría ligarse a un tipo de objetos en particular. Ahora bien, el repertorio formal de los marcos

⁴² Liliana Giorguli, comunicación personal, enero de 2003. Por otra parte, Clara Bargellini comentó, en relación con esta obra, que “The panel lacks the overall yellowish sheen of other known *enconchados*, but because the painting has undergone considerable restoration it is possible that this tone was originally present and later removed” y añadió en una nota que la fuente de estas observaciones es el reporte de conservación inédito del equipo de restauradores encargados de la obra, cuyo trabajo no estaba concluido al redactar al texto. Véase “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, pp. 187 y 293. Agradezco a la doctora Bargellini la información adicional sobre el proceso de restauración de dicha obra.

⁴³ María Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, pp. 99-100.

pintados y embutidos de nácar se relaciona, específicamente, con las lacas japonesas *namban*. Dicha relación demuestra que las discusiones sobre la técnica de las obras no deberían de abordarse de manera aislada, pues se vinculan con otros problemas, como el de la terminología novohispana, cuya ambigüedad es fruto de criterios subjetivos, basados en una problemática ajena a nuestros días, que es preciso tratar de comprender.

¿Pinturas embutidas, sobrepuestas, o incrustadas?

Ya se ha señalado que, al referirse al uso del nácar, la historiografía de los “enconchados” ha utilizado casi exclusivamente el término “incrustado”, a pesar de que el mismo es ajeno a la época de la producción. Los documentos novohispanos mencionan pinturas embutidas, o bien sobrepuestas, pero nunca incrustadas de nácar.⁴⁴ Es decir, en los siglos XVII y XVIII “embutido” se entendió como sinónimo de “sobrepuesto”, pero no de “incrustado”, mientras que en el siglo XX, “incrustado” se utilizó como sinónimo de dichos términos. Así pues, conviene revisar el sentido que se dio a los tres términos en ambas épocas. El *Diccionario de Autoridades* de 1732 definió “Embutido” como

La obra que llaman de Taracéa, qua fe hace en cofas de madéra: como Mefas, efcritórios, bufétes, y También en las obras de mármoles, jaspes, etc. en que fe fuelen embutir piedras ricas y efcogidas, formando varias labóres y figúras entretexidas y enlazadas.⁴⁵

Se advierte que el texto ofrece ejemplos, pero no una definición precisa del término. Cabe añadir que la obra había definido en 1726 “Ataracea” también de manera poco precisa: “Adorno ú difpofición de una cofa de dos colóres echados como á manchas con proporción y hermofúra.”⁴⁶ La misma obra definió, en 1734, “sobreponer” como “Añadir una cofa, ó ponerla encima de otra.”⁴⁷ Cabe advertir que, al presente, el término “embutir”

⁴⁴ Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, así como a la Dra. Patricia Díaz Cayeros y al Dr. Gustavo Curiel sus comentarios sobre este tema.

⁴⁵ *Diccionario de la lengua castellana...*, *op. cit.*, pp. 396-397. <http://buscon.rae.es/>. Fecha de consulta: 16 de agosto de 2005.

⁴⁶ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, p. 460. <http://buscon.rae.es/>.*

⁴⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/>.

mantiene una acepción similar a la de 1732, pues se define como “Llenar, meter algo dentro de otra cosa y apretarlo”,⁴⁸ o bien como “ Incluir, colocar algo dentro de otra cosa. ”⁴⁹ Actualmente, “sobreponer” conserva la misma significación que en 1734.⁵⁰

Conviene tener en cuenta que los documentos novohispanos utilizaron, asimismo, los términos “embutido” y “sobrepuesto”, pero no “incrustación”, para referirse a muebles y objetos que presentan aplicaciones de nácar, hueso, marfil, etc., cuya técnica es distinta a la de las pinturas “enconchadas”. El ya citado inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge menciona “Un escritorio de carey, embutido con hueso, con trece gavetas; el pie medía dos varas de ancho por una de alto”,⁵¹ “Una caja de China, de cedro y madera de narra, sobrepuesta de hueso, que midió más de una vara de largo”,⁵² “una caja sobrepuesta de hueso, de más de una vara”⁵³ y “un baulito sobrepuesto de madera de tapincirán, carey y hueso, de una cuarta.”⁵⁴

Los documentos se refieren a los muebles y tableros de concha como “embutidos”, independientemente de que en los primeros, el nácar constituye una capa superficial y en los otros, intermedia pues, como enseguida se verá, en los “enconchados”, el nácar se cubre con otros materiales. Es decir, existen numerosas técnicas de embutido. Gabriella Gallo Colonni señala que

La taracea a partir del siglo XIV aparece en Europa conectada con la moda de dejar las superficies de los muebles al natural, sin cubrir de estuco o pinturas. Muy pronto los tareaceadores llegaron a ser habilísimos en cortar en láminas delgadas las maderas [...] Una maestría especial requería la llamada taracea *a secco*, que consistía en disponer las teselas en una superficie de madera, encerrada en un bastidor, formando dibujos geométricos, sin almáciga o cola, contando sólo con la perfecta correspondencia de los contornos y de los grosores de cada una de las piezas [...] hasta finales del Renacimiento, las teselas que formaban la taracea se incrustaban a una cierta profundidad dentro de la superficie a decorar, mientras que en los siglos posteriores,

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 84.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

sobre todo en el XVIII, la tarace se hace más superficial, dando lugar a la llamada *incrustación*, que hace imprescindible la almáciga.⁵⁵

Cabe afirmar que la variedad de técnicas de embutido, o incrustación, a las que se refiere Colonna, existió asimismo en Nueva España, donde las locuciones “embutido de concha” y “sobrepuesto de concha” se emplearon indistintamente para referirse a unas obras (los “enconchados”) compuestas por varias capas de materiales, en las que el nácar se adhería una superficie, quedando a la vez cubierto por otras sustancias, y para nombrar objetos en los que el nácar, u otros materiales, se sobrepusieron a ciertas superficies, haciendo las veces de capa exterior.

No sorprende que los documentos novohispanos no se refieran al trabajo de incrustación de las obras, pues la definición que el *Diccionario de Autoridades* ofreció de “Incrustar” en 1734, fue “Adornar un edificio de mármoles y otras piedras brillantes, aplicadas en las entalladuras de los muros o paredes.”⁵⁶ El término ha cambiado su definición de manera significativa, pues actualmente se refiere a “*Embutir* en una superficie lisa y dura piedras, metales, maderas, etc., formando dibujos,”⁵⁷ así como a “Hacer que un cuerpo penetre violentamente en otro o quede adherido a él,”⁵⁸ y “Cubrir una superficie con una costra dura.”⁵⁹

La definición de incrustar como embutir se incluyó por primera vez en la edición de 1884 del citado diccionario.⁶⁰ Eso explica que tanto Romero de Terreros, que se refirió a las obras en 1923, como todos los autores que las mencionaron en épocas posteriores, hayan utilizado la palabra “incrustar” y no “embutir”, o “sobreponer”, que habían caído en desuso, en relación con este tipo de objetos. No hay razón para suponer que los autores del siglo XX hayan usado el término “incrustar” entendiéndolo como “hacer que un cuerpo penetre

⁵⁵ Gabriella Gallo Colonna, “La incrustación. Embutido”, en Corrado Maltese, coord., *Las técnicas artísticas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, *Manuales Arte Cátedra*, pp. 335-342.

⁵⁶ *Diccionario de la lengua castellana...*, *op. cit.*, p. 247. <http://buscon.rae.es/>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2005.

⁵⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://www.rae.es/>. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2005.

Las cursivas son mías.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Diccionario de la lengua castellana...*, *op. cit.*, p. 591. <http://buscon.rae.es/>. Fecha de consulta: 23 de agosto de 2005.

violentemente en otro”, sino como embutir, que desde 1884, constituye su primera acepción, según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

El hecho de que los documentos novohispanos se refirieran indistintamente a las obras como “embutidas” o “sobrepuestas”, permite afirmar que no se advirtieron diferencias entre ambas acepciones. Tanto al usar el término “embutido” como al utilizar el de “sobrepuesto”, lo que se quiso decir es que las tablas pintadas estaban cubiertas de nácar, idea a la que los autores del siglo XX se refirieron con la palabra “incrustar”, usada como sinónimo de embutir, valiéndose del término más usual en su acepción vigente en esta época.

Las obras a la luz de los análisis técnicos

Los estudios técnicos consultados para la elaboración de este capítulo se refieren a la serie de la *Conquista de México* que se divide entre la colección del INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 23) (estudiada por José de Santiago, así como por Alejandro Huerta y por un grupo de investigadores coordinado por Agustín Espinosa), a la serie de las *Alegorías del Credo*, de Miguel González, que se divide entre la colección del INAH y el Fondo Cultural Banamex (lám. 28) (estudiada por Alejandro Huerta), así como al anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente*, de la colección del Museo de América (lám. 40) (estudiado por Dolores Medina), a una *Virgen de la Redonda*, también anónima, del mismo museo (estudiada por Andrés Escalera y Estefanía Rivas), a una serie de la *Vida de Cristo* (lám. 30) y dos series de la *Vida de la Virgen*, de la misma colección (lám. 29), estudiadas por Estefanía Rivas. La *Virgen de la Redonda* y una de las series de la *Vida de la Virgen* carecen de marco, a diferencia de todas las obras tablas, que poseen cenefas o bien, marcos exentos “enconchados”.

Todos los análisis técnicos coinciden en que los “enconchados” se trabajaron como pinturas. Cabe añadir que, sin excepción, todas las investigaciones de la segunda mitad del siglo XX parten de la idea de que las obras corresponden a la producción pictórica novohispana. Es decir, sin importar cuál sea el tema particular que se aborde, es indiscutible que los “enconchados” son pinturas novohispanas.

Los diversos estudios técnicos de los que disponemos actualmente, coinciden en la mayoría de los procedimientos y materiales que identifican. Enseguida veremos qué pasos se siguieron al elaborar las obras, así como la relación entre su técnica y la pintura novohispana.⁶¹

Según José de Santiago, en la serie anónima de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 23), se siguió el siguiente procedimiento:

1. Soporte de madera forrada de lino
2. Trazo sobre la tela, previo a la ejecución definitiva
3. Pegado de los fragmentos de concha
4. Imprimación
5. Dibujo calcado
6. Cama de coloración amarilla
7. Colores, aplicados por veladuras
8. Trazos finales de dibujo, a varias tintas
9. Barniz coloreado

Santiago comenta un análisis microscópico de la estratigrafía pictórica, que realizó Gloria Vera y permitió la identificación de varias sustancias. El aglutinante de la base de preparación, así como el adhesivo de los fragmentos de nácar, es una cola animal. La técnica pictórica es mixta, pues combina óleo y barniz. La capa de este último es gruesa. En cuanto a los colores, el amarillo se compone de una resina natural amarillo claro, en ocasiones mezclada con polvo de oro, mientras que el verde se logró con un pigmento índigo, colocado entre dos capas de resina amarilla y el rojo se hizo de óxidos de hierro y pequeñas cantidades de un pigmento orgánico tipo alizarina. El color café se compone de barniz y óxido de hierro en muy baja proporción, el negro se hizo con negro de humo, el azul claro con pigmento orgánico y blanco de plomo.⁶²

Santiago comenta que

⁶¹ A continuación se enumeran, de manera simplificada, los procesos y materiales comentados por los autores, cuyos textos ofrecen información más detallada que la que se cita en estas páginas. Dado que la finalidad de este estudio es comparar entre sí los resultados de los diversos análisis, me ha parecido conveniente extraer los datos más importantes y presentarlos a manera de lista, independientemente de los términos en los que los presenta cada autor.

⁶² Cfr. José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, pp. 24-28.

mientras en las escenas propiamente dichas no hay empastes en lo absoluto sino que todo está tratado por transparencias, en las cenefas que decoran algunos bordes de las tablas, se combinan partes pintadas con más materia; empastes cubrientes, y partes tratadas a veladuras. Tienen además, estas cenefas, un cromatismo más rico y mayores contrastes que funcionan magníficamente, enmarcando convenientemente el área que circundan.⁶³

Así pues, las cenefas presentan la misma técnica que las pinturas, si bien el procedimiento se adaptó de manera deliberada, para lograr un contraste con el tratamiento de las escenas. Por otra parte, Santiago no vaciló en ubicar la técnica en el contexto pictórico novohispano:

El procedimiento tiene [...] muchos elementos que nos hacen pensar en que este tipo de pinturas fueron ejecutadas por pintores formados a la manera europea. La técnica empleada en la aplicación del trazo y pigmentos es definitivamente occidental y en realidad el efecto logrado por la “pintura” propiamente dicha, no ofrece nada de particular [...]⁶⁴

El informe técnico del catálogo *Los enconchados*, de 1986, encontró, en la misma serie, los siguientes pasos de elaboración y materiales:

1. Soporte de madera (cedro rojo)
2. Bandas de seda y lino
3. Primera capa de imprimación (agua cola caliente y alumbre)
4. Dibujo preparatorio (tinta china)
5. Ubicación y colocación de la madreperla (adherida con cola)
6. Segunda capa de imprimación (agua cola y alumbre)
7. Dibujo y delineado de las formas (tinta china)
8. Paleta de color
9. Capa amarilla de acabado (base de preparación blanca, de concha molida y aglutinada con cola)

⁶³ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 28.

10. Pinceladas finales

11. Capa final de acabado⁶⁵

El texto no menciona ni los aglutinantes ni la capa de barniz. En la paleta se usó azul índigo, posiblemente extraído del añil; tierra de sombra natural, tierra de sombra tostada, sepia, rojo bermellón, extraído del cinabrio y posiblemente tierra verde y laca de cochinilla. También se menciona el uso de polvo de oro, tanto en las pinturas como en las cenefas.⁶⁶

Esta descripción técnica se distingue por su insistencia en relacionar las obras con diversos objetos del arte asiático. Por ejemplo, al mencionar el soporte, los autores comentaron que “la estructura [...] corresponde a los formatos de los biombos chinos”⁶⁷ pues, en su opinión,

Originalmente, esta obra [serie de seis tablas] en su conjunto formaba un biombo. Sin embargo, no sabemos en qué momento perdió este formato, pues las pinturas se encontraban aisladas y con unos travesaños en la parte posterior, perdiendo así su concepción original.⁶⁸

Sin embargo, conviene recordar que el único biombo “enconchado” original que se conoce es el que perteneció al conde de Moctezuma (lám. 48). Así pues, la afirmación de que la serie fue un biombo es errónea. Conviene advertir que a menudo se ha sugerido que ciertas series “enconchadas” fueron biombos, sin que existan razones para apoyar esa hipótesis. Por otra parte, al referirse a la capa de imprimación, los autores afirmaron que “los materiales y la técnica usados en estas obras coinciden con lo realizado en la seda y el papel respecto a la pintura tradicional oriental”.⁶⁹ En relación con el dibujo preparatorio, señalaron que “las formas y las figuras trazadas directamente sobre el soporte y las bandas de seda y lino [...] recuerdan la elaboración de obras sobre papel y seda en las escuelas de

⁶⁵ Cfr. Agustín Espinosa, coord., *Los enconchados...*, *op. cit.*, pp. 14-18. Según informan los autores del estudio, la descripción técnica se realizó a partir de un proceso de restauración y conservación que incluyó análisis con luz rasante, luz ultravioleta, fotografía infrarroja, fotografía con luz de sodio y radiografía. Cfr. p. 23.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 14-18.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 14.

arte oriental”.⁷⁰ Cuando mencionaron la capa amarilla de acabado, afirmaron que “en el empleo de esta capa apreciamos la misma apariencia que dan los manuscritos con ilustraciones budistas.”⁷¹

Los comentarios anteriores de ninguna manera demuestran la existencia de una vinculación técnica entre los “enconchados” y ciertas obras asiáticas, en particular. Las referencias a obras tan diversas como los biombos chinos, la pintura tradicional oriental, las escuelas de arte oriental y los manuscritos de arte budista son extremadamente vagas y nada aportan al conocimiento técnico de los “enconchados”. Cabe añadir que, a excepción de los biombos chinos, no hay evidencia de que las obras mencionadas circularan ampliamente en la Nueva España. Así pues, la idea de que los “enconchados” incorporaron sus técnicas carece de sustento.

El estudio que nos ocupa es el único que menciona una capa de acabado que incluya la concha molida, así como el uso de la seda, material frecuente en el arte asiático, pero ajeno a la tradición pictórica novohispana.⁷² Ahora bien, las referencias a ambos materiales (ausentes tanto del análisis de Santiago, como del de Huerta), así como a las obras asiáticas mencionadas antes, permiten afirmar que ese estudio posee una acentuada voluntad de acercar las obras al arte asiático, pero carece de pruebas del uso de dichos materiales en las obras.⁷³

Años después, Alejandro Huerta estudió muestras estratigráficas de la tabla *El gran Moctezuma recibe a Cortés*, de la misma serie de la *Conquista de México*, así como de la tabla *San Felipe*, de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28).⁷⁴ Cabe recordar que esta última serie posee marcos “enconchados”. Según las muestras analizadas por el

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁷¹ *Ibidem*, p. 18.

⁷² Según informa Rosa Díez, “En España, durante la dominación árabe, se empezó la industria de la seda, por lo que esta tela también fue usada como soporte de la pintura, pero la acción del aceite la destruye, por lo que dejó de usarse y se prefirieron las telas de lino y cáñamo.” Véase “Las técnicas y materiales del pintor novohispano”, en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, INAH, 1994, p. 86.

⁷³ Cabe destacar que Julieta Ávila, una de las autoras del estudio, publicó años después *El influjo de la pintura china en los “enconchados” de Nueva España*, *op. cit.*, donde, como se ha visto, relacionó las obras novohispanas tanto con diversas pinturas chinas como con lacas asiáticas.

⁷⁴ El estudio de Huerta también se refiere a la tabla *Sale Cortés huyendo*, de la serie de la *Conquista de México* (lám. 23), así como a las tablas *San Andrés* y *Santo Tomás*, de la serie de las *Alegorías del Credo* (lám. 28). El autor señala que tanto las muestras estratigráficas de *Sale Cortés huyendo* como de *San Andrés* proceden de áreas no “enconchadas”. Cfr. p. 30 y p. 43, respectivamente. Las muestras de la tabla de *Santo Tomás* proceden de la tela de refuerzo, así como de una zona con faltante de concha. Cfr. p. 43.

autor, el procedimiento y materiales empleados en las zonas de pintura y embutido de nácar de la tabla *San Felipe*, son los siguientes:

1. Soporte (cedro blanco)⁷⁵
2. Tela de refuerzo (lino)
3. Base porosa de preparación (yeso aglutinado con cola animal)
4. Sinopia negra y roja
5. Imprimatura
6. Conchas⁷⁶
7. Impermeabilización (cola animal)
8. Capa pictórica
9. Polvo de oro
10. Delineamientos
11. Barniz

El autor encontró el uso de temple, excepto en las carnaciones, trabajadas al óleo. Los pigmentos que identificó son blanco de plomo, blanco de España, negro de humo, cinabrio, azul de prusia, laca de granza, minio, ocre amarillo, sombra natural, sombra tostada, siena natural y siena tostada.⁷⁷ Conviene advertir que el azul de Prusia se desarrolló en Berlín en 1704, por lo que cabe descartar su uso en estas obras.

Santiago había comentado que las cenefas de la *Conquista de México* (lám. 23) presentan los mismos materiales y técnica que las superficies pictóricas. Huerta, por su parte, analizó muestras de un marco “enconchado” de las *Alegorías del Credo* (lám. 28). El autor encontró en una zona con figuras y embutido de nácar del marco de la tabla *San Felipe*, el siguiente procedimiento:

1. Soporte (cedro blanco)
2. Sinopia
3. Base porosa de preparación
4. Concha

⁷⁵ Huerta informa que el soporte de *El gran Moctezuma recibe a Cortés* (serie de la *Conquista de México*, lám. 23) es de cedro rojo, y el de *San Andrés* (serie de las *Alegorías del Credo*, lám. 28) de pino. Cfr. *Ibidem*, pp. 76-77.

⁷⁶ El autor señala que posiblemente, el adhesivo de las conchas en la tabla de *Santo Tomás* sea la goma laca. Cfr. *Ibidem*, p. 51.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 48-50.

5. Impermeabilización
6. Capa pictórica
7. Polvo de oro
8. Delineamiento
9. Barniz

Se advierte que las diferencias entre el trabajo de la pintura y del marco son mínimas. A lo largo del estudio, el autor comentó en numerosas ocasiones la técnica de los marcos. Por ejemplo, al referirse a la tabla *San Felipe*, señaló que “En el marco también fue utilizada la concha, especialmente en los motivos florales, en los medallones de las esquinas y pájaros; no se utilizó en las hojas, en la mayoría de los frutos pequeños redondeados ni en el fondo oscuro.”⁷⁸ Huerta añadió que en dicho marco,

el color negro del fondo se observa aparentemente reseco con pequeñas craqueladuras, formado por una capa de pintura aplicada directamente sobre la base de preparación, respetando gran parte de los elementos decorativos del marco (flores y aves, principalmente) en donde se encuentran las incrustaciones de concha [...] Los frutos redondeados de color naranja, del marco, están pintados sobre el fondo negro del marco delineado con color dorado.⁷⁹

Huerta también se refirió a las cenefas de *El gran Moctezuma recibe a Cortés*:

el color del fondo es negro intenso, de capa muy fina [...] y [...] se aplicó respetando todas las incrustaciones de concha, dejando huecos para dar forma a los diferentes frutos grandes [...] estos frutos están delimitados, posteriormente, con rayas negras y después con rayas doradas (oro en polvo). Algunas hojas también están elaboradas aprovechando la zona de las placas de concha, y están delimitadas por el negro de la cenefa; además, están delineadas, posteriormente, por líneas doradas [...] Algunos frutos son blancos, aprovechando el color blanco de la base de preparación. En otros casos una parte del fruto es blanca y la otra es del color de la concha, lográndose un efecto de luminosidad especial, delineados con rayas doradas.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 22.

Así pues, los marcos de las *Alegorías del Credo*, al igual que las cenefas de la *Conquista de México*, siguieron los mismos procedimientos que las pinturas “enconchadas”. Se advierte que el trabajo de tales marcos fue minucioso. Especial mención merecen los delineamientos dorados, que se trazaron después de embutir los fragmentos de nácar y aplicar los colores. Dichos delineamientos contribuyen en gran medida al efecto ornamental que caracteriza a los marcos.

En los marcos “enconchados”, el énfasis en la línea produce una solución ajena a las pinturas sin embutidos de nácar. Ahora bien, el uso del dibujo emana de la tradición pictórica novohispana. La descripción de Huerta revela que, a diferencia de las pinturas sin embutidos de nácar (en las que el dibujo preparatorio queda oculto bajo la capa pictórica), en las pinturas y, especialmente, en los marcos embutidos de nácar, el efecto ornamental deriva tanto de la utilización del nácar como del destacado uso de la línea. Los trazos, lejos de quedar ocultos, se muestran al espectador, enfatizando los contornos de las figuras sobre la capa pictórica.

Como se ha señalado, Dolores Medina abordó la técnica de los “enconchados” al comentar la restauración de un *San Isidro y el milagro de la fuente*, del Museo de América (lám. 40). La autora señaló que sus hallazgos coincidieron con los de estudios previos,⁸¹ y comentó que en la obra se utilizó:

1. Soporte de madera (reforzada con bandas de lino)
2. Base de preparación (de yeso y cola, varias capas)
3. Diseño de figuras y paisajes (con tinta sepia y negra, a plumilla y pincel)
4. Capa pictórica
5. Conchas
6. Barniz

Medina afirmó que la pintura fue “Aplicada en capas poco cubrientes, a veces sólo como veladuras con pigmento y barniz, o pigmento y laca de gran brillo y vistosidad. También aparece el oro en polvo y aplicado a pincel en finísimos trazos.”⁸² Por otro lado, el marco de la obra está pintado y embutido de nácar, y la autora mencionó que “Tan sólo en

⁸¹ Las referencias bibliográficas citadas por Medina son Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, Alejandro Espinosa (coord), *Conservación...*, *op. cit.* y *La concha nácar en México*, *op. cit.*

⁸² Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, p. 98.

los marcos la concha si [sic] está directamente adherida sobre el soporte.”⁸³ Esa es la única parte del texto donde se hace referencia a los marcos. Sin embargo, los términos en que se plantea dicha referencia sugieren que Medina, como los autores anteriores, encontró en esa parte de la obra el mismo procedimiento que en la superficie pictórica.⁸⁴

Por su parte, Andrés Escalera y Estefanía Rivas estudiaron la técnica de una *Virgen de la Redonda* anónima, carente de marco.⁸⁵ Los investigadores realizaron un estudio radiográfico, que completaron con muestras estratigráficas. El procedimiento y materiales que hallaron son los siguientes:

1. Soporte de madera preparada (conífera)
2. Capa de lienzo (lino) que cubre toda la superficie
3. Dibujo preparatorio
4. Fragmentos irregulares de nácar, pegados con cola animal
5. Dibujos detallados, hechos con tinta china en varias saturaciones
6. Color, aplicado en capas de transparencias (lacas)
7. Barniz amarillento

Los autores subrayaron el uso de la tinta china, así como de una paleta de color poco contrastada, predominante en tonos cálidos. También señalaron que la capa de barniz presta uniformidad al color y que la pintura es plana, sin perspectiva. El texto enfatiza la existencia de un dibujo preparatorio, realizado con un lápiz metálico, posiblemente de plomo. Escalera y Rivas destacaron que el uso de dibujos previos a la ejecución de la pintura se inserta en la tradición pictórica de origen europeo. Es decir, los autores de los “enconchados” trabajaron del modo habitual entre el gremio novohispano de pintores.⁸⁶

Cabe añadir que, al momento de publicar su texto, Escalera y Rivas habían practicado estudios radiográficos (que permiten detectar la existencia de trazos de lápiz metálico) a 69 de los 84 “enconchados” pertenecientes al Museo de América, y sólo habían encontrado evidencias de su empleo en la *Virgen de la Redonda*. Sin embargo, en muchas ocasiones, los pintores usaron lápiz de grafito, que no deja rastros visibles a partir de

⁸³ *Ibidem*, p. 99.

⁸⁴ La autora confirmó el uso de la misma técnica en éste y otros marcos “enconchados” de la colección del Museo de América en comunicación personal, mayo de 2003.

⁸⁵ La obra se reproduce en el texto de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 71, así como en el artículo de Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “La Virgen de la Redonda...”, *op. cit.*, p. 291.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 299.

estudios radiográficos. A pesar del excepcional uso de un lápiz de plomo en la *Virgen de la Redonda*, Escalera no encontró diferencias significativas entre la técnica de esta obra y la de los otros “enconchados” estudiados por él y Rivas.⁸⁷ La *Virgen de la Redonda* carece de marco, de manera que este estudio no ofrece ninguna información sobre la técnica de esa parte de las obras.

Por su parte, Estefanía Rivas se refirió a la técnica de numerosas tablas “enconchadas” de la colección del Museo de América. Según la autora, el procedimiento de las obras es el siguiente:

1. Colocación sobre el soporte de madera de una capa o bandas de lienzo (en ocasiones se aplica la pintura directamente sobre la tabla)
2. Base de preparado (yeso aglutinado con aguacola)
3. Dibujo preparatorio (guía para aplicar conchas y lacas de pintura)⁸⁸
4. Trazos en tinta china de varias saturaciones (dibujo que da forma a figuras y objetos. Se ve claramente a través de las lacas)
5. Aplicación del color a la imagen, con varios tonos de lacas)
6. Capa de barniz (con el tiempo, adquiere un tono amarillento, que caracteriza a las obras)

La autora hizo algunas referencias a los marcos. Por ejemplo, en relación con la serie de seis tablas de la *Conquista de México* (lám. 24), comentó que “Estos marcos son independientes de la tabla y unidos después, aunque su decoración atienda directamente a la misma técnica de incrustación de concha.”⁸⁹ Rivas también señaló que los estudios radiográficos muestran “la utilización del blanco de plomo como base del pigmento empleado para las carnaciones de las figuras y elementos decorativos [...] al igual que las decoraciones vegetales de las guardas o los marcos de madera.”⁹⁰

Las citas anteriores revelan que el procedimiento utilizado en los “enconchados” presenta ciertas variaciones. Cabe insistir en que las pinturas y los marcos son resultado de una técnica común, usada de modos distintos. En conjunto, los resultados demuestran que

⁸⁷ Andrés Escalera, comunicación personal, mayo de 2003.

⁸⁸ La autora precisó que “las conchas eran pegadas una a una utilizando cola animal, y que su colocación dependía de la forma de la figura.” Cfr. Estefanía Rivas, “El empleo de la concha nácar...”, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 152-153. Cabe señalar que la serie está enmarcada por cenefas, no por marcos exentos.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 154.

los “enconchados” se limitaron a incorporar el embutido de nácar a las técnicas pictóricas novohispanas y a adaptar éstas, para procurar el óptimo lucimiento del material.

Cabe destacar que el soporte utilizado es indefectiblemente la tabla, sobre la que se pegan trozos de lienzo. El uso de la tabla se debe al peso del material, que sería imposible de sostener por un lienzo, sin importar lo efectiva que fuera la sustancia empleada como adhesivo. Recuérdese que la tabla fue uno de los soportes empleados en las pinturas novohispanas.⁹¹

Es interesante comentar el uso de la tinta china, mencionada por el grupo coordinado por Espinosa, Escalera y Rivas, y no así por Santiago, Medina y Huerta. Al referirse a los materiales utilizados en la pintura novohispana de fines del siglo XVII, Rosa Díez omitió comentar la tinta china. Sin embargo, la autora mencionó el negro de humo, material básico de ésta.⁹² Cabe añadir que Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete comentaron el uso de negro de humo en numerosas obras de José Juárez.⁹³ Es decir, el componente esencial de la tinta china fue habitual en la pintura novohispana. Esto permite afirmar que el énfasis a la línea, característico de los “enconchados”, se resolvió mediante el uso de un material frecuente en la pintura novohispana.

Conviene precisar en qué consiste el uso de las lacas (mencionadas por Escalera y Rivas) en los “enconchados”. En pintura, el término “laca” posee una significación distinta a la que se discutió en la revisión historiográfica. Las lacas de las pinturas embutidas de concha son capas traslúcidas de color, cuyo objeto es colorear con diversos tonos la irisación de la concha situada debajo a modo de veladuras. Se trata de la técnica europea de la pintura al óleo, a base de finas capas de color.⁹⁴

⁹¹ García Sáiz ha señalado que “Aunque el empleo de la madera como soporte es algo ya bastante olvidado por la mayoría de los pintores, que se dedican a trabajar comúnmente sobre lienzo y sobre cobre, está en este caso totalmente justificado por la necesidad de contar con un elemento rígido sobre el que pegar el nácar que de otra manera se desprendería con gran facilidad. Por ello, cuando el pintor desea realizar su trabajo sobre lienzo, inevitablemente ha de recurrir a pegar éste sobre una tabla consiguiendo así el apoyo necesario.” Véase “Significado y desarrollo...”, *op. cit.*, p. 79.

⁹² Rosa Díez, “Las técnicas...”, *op. cit.*, p. 82.

⁹³ Los autores identificaron la paleta de Juárez y señalaron que el color negro se realizó con negro de humo. Falcón y Vázquez Negrete analizaron seis lienzos de Juárez y comentaron el uso de negro de humo, en particular, en los *Santos Justo y Pastor*, así como en el *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín*. Véase Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez: la técnica del pintor”, en Nelly Sigaut, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 293, 296 y 308.

⁹⁴ Agradezco a Estefanía Rivas sus comentarios sobre el tema, en los que se basan las líneas precedentes.

Correo electrónico del 26 de septiembre de 2004.

El uso de lacas se relaciona con el problema de los aglutinantes. Alejandro Huerta halló en las obras tanto temple como óleo, si bien el primero se usó en mayor proporción. Santiago sólo mencionó el óleo. El grupo coordinado por Espinosa, así como Medina, Escalera y Rivas omitieron las referencias al aglutinante. Ávila afirmó que la técnica empleada era un temple a la cola.⁹⁵ El éxito del óleo se debe a que permite “jugar con la viscosidad de la pintura para generar transparencias, empastes o superposiciones. Ello posibilita la obtención de diferentes texturas, saturaciones de color y efectos lumínicos.”⁹⁶

Ahora bien, tanto en Europa como en América se realizaron pinturas con técnicas mixtas, que combinaron el óleo y el temple.⁹⁷ Es decir, el uso conjunto de ambas, señalado por Huerta, no resulta contrario al quehacer pictórico de la época. De cualquier modo, sería interesante que futuros estudios se refirieran a los aglutinantes de los “enconchados”, pues numerosas obras carecen de las transparencias que caracterizan al óleo. Acaso esto se deba a la utilización prioritaria del temple, que comenta Huerta. Sí efectivamente en las obras prevaleció el temple, la falta de efectos compositivos podría explicarse, en parte, por el aglutinante.

No está claro cuál pudo ser la razón para preferir el temple al óleo. Ahora bien, entre las adaptaciones técnicas de los “enconchados”, una de las más destacadas es la extrema delgadez de la capa pictórica. Las obras novohispanas suelen presentar una capa pictórica más delgada que las europeas.⁹⁸ Sin embargo, la capa pictórica de los “enconchados” resulta especialmente ligera, respecto a la de otras pinturas novohispanas.

⁹⁵ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁶ Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez...”, *op. cit.*, p. 283. Los autores añadieron que “el aceite [...] tiene como características principales dar flexibilidad, pues permite lograr efectos pictóricos tales como transparencias, luminosidades, efectos mate, superposición de pinceladas, así como corregir errores e incluso realizar empastes.” Cfr. p. 284.

⁹⁷ En relación con el caso europeo, el catálogo *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, señala que “a possible clue as to the evolution of Netherlandish oil painting lies in the altarpiece for the Charterhouse at Champmol [...] As well as painting the shutters, Broederlam contracted to gild and paint the wooden figures carved for the central part of the altar by the sculptor Jacques de Baerze. Scientific tests have shown that some of this polychromy, which includes glazing over gold leaf, has been executed in oil. Although the shutters are essentially tempera paintings, a small amount of oil may sometimes have been added to the egg, and in places oil has been used to glaze over the tempera [...] From this partial glazing it is not such a great step to the full exploitation of the transparency of certain pigments in an oil medium [...] This achievement seems to have been to see the optical possibilities of extending glazes over most of the painted surface, exchanging the systematic premixed colour modeling of tempera painting for an equally disciplined system in which forms are modelled and colour effects obtained by applying transparent glazes of varying thickness over opaque and semi-opaque underlayers.” Véase *Giotto to Dürer...*, *op. cit.*, pp. 193-194.

⁹⁸ Juana Gutiérrez, *et al.*, *Cristóbal...*, *op. cit.*, p. 64, nota 25.

Acaso la delgadez de la capa pictórica de los “enconchados” se relacione con el uso del temple. Es posible que el delicado efecto del nácar se anulara con una capa pictórica gruesa, que en los óleos permitió transparencias y novedosos efectos compositivos. Para poder hacer afirmaciones al respecto, hace falta que se siga analizando la técnica de los “enconchados”. Sin duda, la incorporación del nácar a las técnicas pictóricas conllevó ciertos problemas que los artistas nunca lograron resolver del todo.

También tiene interés comentar el uso de polvo de oro. Los marcos “enconchados” suelen mostrar trazos dorados, perfilando numerosas figuras. Cabe recordar que tanto José de Santiago, como el grupo encabezado por Agustín Espinosa y Alejandro Huerta hallaron polvo de oro en la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 23), así como en las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28). Dolores Medina se refirió al uso de dicho material en el *San Isidro labrador y el milagro de la fuente* (lám. 40). Según Huerta, las partículas de polvo de oro se encuentran “mezcladas con el barniz o depositadas sobre las capas de pintura, para dar mayor luminosidad a los colores”.⁹⁹ El uso de dicho metal emana de la tradición pictórica europea y estuvo presente en el quehacer pictórico que heredó la Nueva España.¹⁰⁰ Su utilización en los “enconchados” resulta muy interesante, pues se combina con el nácar para dar brillo a las obras.

Sería conveniente que futuros estudios investigaran si hay variaciones técnicas significativas entre las distintas pinturas embutidas de nácar que han llegado a nosotros. Los análisis podrían comparar, en particular, la técnica de los González con la de los otros artistas. Los resultados de los que actualmente disponemos se basan en un número muy limitado de estudios. Sin embargo, cabe destacar que éstos han revelado que algunas obras presentan ciertas características que las individualizan.

Es muy interesante que Andrés Escalera y Estefanía Rivas hayan encontrado el uso de lápiz de plomo en sólo una de las 69 pinturas embutidas de nácar que analizaron (una *Virgen de la Redonda*), y que el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 41) carezca de barniz, a pesar de estar firmado por Juan González, autor de numerosas tablas

⁹⁹ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰ Abelardo Carrillo y Gariel comentó el uso de las aplicaciones de oro, si bien señaló que son relativamente escasas en los óleos novohispanos. Véase *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, (Primera edición, 1946), pp. 81-82.

que sí presentan barniz. Ambas variaciones, aunque significativas, son menores. A pesar de sus particularidades, todas las obras analizadas se realizaron siguiendo las técnicas pictóricas novohispanas. Esto ocurrió tanto en las pinturas como en los marcos.

Así pues, la comparación de los análisis publicados permite concluir que la técnica de los marcos “enconchados” estuvo fuertemente impregnada de conocimientos pictóricos de origen europeo, transmitidos de una generación a la siguiente, en el gremio de pintores. Una vez hecha esta precisión, tiene interés estudiar, de manera particular, el trabajo de embutido de nácar de las obras, así como el gusto por los efectos lumínicos que se halla detrás de la selección de ese material.

Por qué el nácar. La luz

Evidentemente, lo que distingue a las obras aquí estudiadas es el uso de la concha nácar. Tiene interés enfatizar que la cualidad que distingue a ese material, la razón que sin duda determinó su utilización en los “enconchados”, es la iridiscencia, la capacidad de reflejar la luz, otorgando ricos y siempre cambiantes matices lumínicos a las obras. Así, el interés novohispano por los “enconchados” es una manifestación del gusto por la luz, que subyace en diversas producciones artísticas, como los mosaicos y vitrales europeos y las láminas de pluma novohispanas.

En la época en la que se hicieron las pinturas embutidas de nácar, la Nueva España conoció y produjo numerosos objetos embutidos de distintos materiales, tales como maderas, hueso, carey, marfil y nácar. Lo que distingue a este último material de todos los otros, es su iridiscencia. Ninguno de los otros materiales mencionados es capaz de iluminar por sí mismo las obras. Esto permite afirmar que fue por sus cualidades lumínicas que los artistas novohispanos seleccionaron la concha nácar para embutirla en las pinturas. Ni el hueso, ni el carey, ni el marfil habrían permitido los ricos efectos lumínicos que caracterizan a los mejores “enconchados”. Es decir, la selección del material obedece a un interés bien definido por explorar, desde los terrenos del arte, las posibilidades lumínicas del nácar.

Dicho interés está presente en numerosas producciones artísticas que hacen uso del nácar. Esa es la razón por la que diversos pueblos mesoamericanos usaron la concha nácar. Sus producciones comparten con los “enconchados” el gusto por la natural iridiscencia de

ese material, si bien no hay relación entre ambas. Los objetos mesoamericanos de concha, al igual que los “enconchados” novohispanos, derivan del gusto por la luminosidad del nácar, pero las obras siguieron caminos ajenos entre sí.

Por otro lado, la importancia de la luz en el quehacer pictórico es bien conocida. Numerosos estudios sobre la pintura se han referido al uso de la luz, cuyos matices distinguen los trabajos de muchos artistas. Las obras de las que se ocupa esta investigación resultan de un excepcional uso de la luz, ajeno a la restante producción pictórica de la época, que sin duda despertaron vivamente el interés de los novohispanos.

En los “enconchados” mejor logrados, la iridiscencia del nácar produce singulares efectos lumínicos, cuya mejor apreciación exige que el espectador se involucre con la obra, moviéndose alrededor de ella. A diferencia de lo que ocurre en las pinturas que prescindieron de la concha nácar, la refracción de la luz en las teselas de ese material produce un efecto que varía hasta con el más mínimo movimiento. Éste es uno de los mayores atractivos de las obras, lo que las distingue y explica el éxito que alcanzaron en los cerca de cien años que se prolongó su producción.

A la vez, la extrema dificultad de alcanzar el éxito al enfrentar el reto técnico de mantener el efecto iridiscente bajo la capa pictórica, acaso sea una de las razones por las que los “enconchados” fueron un fenómeno pasajero. Como se verá más adelante, no son muchas las obras conservadas en las que el nácar conserva sus cualidades lumínicas. La producción da cuenta de una búsqueda constante de la belleza de la luz, reflejada en las tonalidades permanentemente cambiantes del nácar, así como de numerosos casos en los que los artistas tuvieron problemas para lograr plena armonía entre la técnica pictórica y la iridiscencia natural del nácar.

El uso de la concha nácar. Las lacas *namban*

La utilización de nácar en las pinturas, así como en los marcos “enconchados”, es un tema aparte de la técnica pictórica, pues representó un reto cuya solución rebasó el mero conocimiento de dicha técnica, exigiendo habilidades especiales que revelan el grado de especialización del autor de cada “enconchado”.

Algunos textos se han referido a los trabajos de concha de origen mesoamericano, sugiriendo que su técnica se relaciona, en parte, con las pinturas embutidas de nácar. Cabe recordar que según Miguel Solá, “La pintura con incrustaciones de nácar creó en México un procedimiento original [...] Sus antecedentes se hallan sin duda en los mosaicos y en las máscaras con incrustaciones que encontramos en el arte azteca.”¹⁰¹

José de Santiago mostró más reservas, pues comentó que

es bien conocido el valor simbólico y plástico en que el mundo prehispánico tenía a las conchas [...] Seguramente este tipo de objetos de arte incrustados de concha [...] pasaron a ser parte de las sugerencias estéticas que más de alguna vez [los novohispanos] asimilaron del mundo autóctono americano. Pero no fue sino hasta que el contacto con Oriente ratificó el gusto por las incrustaciones de concha, que los artistas occidentales comenzaron a utilizarlas en gran escala [...]¹⁰²

No hay indicios de que los “enconchados” de la segunda mitad del siglo XVII se relacionen con los trabajos prehispánicos de concha, pues el empleo del material orgánico es muy diferente en ambas producciones.¹⁰³ Cabe añadir que no se conocen obras del siglo XVI que unan el nácar a la pintura, a la manera de los “enconchados” de la segunda mitad del siglo XVII. Debido a la falta de ejemplares “enconchados” del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, se ha señalado que la técnica de las pinturas embutidas de concha parece haber surgido “de golpe, madura y exitosa desde el primer momento.”¹⁰⁴

Es una mera coincidencia que ciertos objetos mesoamericanos hayan utilizado la concha nácar, al igual que los “enconchados”. No hay razón para suponer que al embutir el

¹⁰¹ Miguel Solá, *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰² José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰³ Además de los ejemplos mencionados por ambos autores, hay otras obras mesoamericanas que utilizaron el nácar. Adrián Velázquez Castro documenta numerosos objetos mesoamericanos de nácar, entre los que destacan unos pendientes en forma de serpiente con decoración esgrafiada, de origen maya, así como un disco de madreperla esgrafiado, ofrendado en la cámara II del Templo Mayor de Tenochtitlán, de la cultura mexica y unas orejeras “epcololli” de concha nácar, ornamento característico del dios Quetzalcóatl, de la ofrenda XIII, también del Templo Mayor de Tenochtitlán. Véase “La concha nácar en la época prehispánica”, en *La concha nácar...*, *op. cit.*, pp. 15, 18 y 22. Véase también Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles y crónicas. El material conquiológico en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII en la cultura mexica*, México, INAH, 2004, Serie Arqueología, Colección Científica.

¹⁰⁴ Elisa Vargaslugo, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 121. Por su parte, Marta Dujovne comentó que las obras “en determinado momento se generalizaron a partir de una técnica importada, que no sufrió más alteraciones”. Cfr. *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 246.

nácar en las pinturas y los marcos, los artistas de fines del siglo XVII se valieron de conocimientos transmitidos por grupos indígenas. En ambas producciones, la manera de trabajar el material está adaptada a usos completamente distintos. Es decir, el conocimiento técnico de las obras mesoamericanas de poco habría servido a los artífices novohispanos.

La hipótesis de que el embutido de nácar de los “enconchados” se nutrió tanto de técnicas mesoamericanas como asiáticas parece cobrar sentido al advertir que en la época existieron numerosos trabajos de embutido de nácar, hueso, marfil, o madera, tanto en Asia, como en Europa y en la propia Nueva España. Sin embargo, los objetos mencionados prescinden de la técnica pictórica. Esto permite descartar que las pinturas embutidas de nácar se hayan realizado en los talleres que hicieron los muebles y objetos embutidos. Técnicamente, la relación entre los “enconchados” y tales obras se limita al mero uso del nácar.

Tampoco hay ningún indicio de que los marcos se hayan realizado en talleres distintos a los que hicieron las pinturas. En los marcos “enconchados”, los fragmentos de nácar casi siempre se cubren con la capa pictórica. Dichos marcos no omiten el uso de la pintura sino por excepción. Tal es el caso de los marcos de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el Niño* anónimos, que se conservan en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, así como de una *Virgen de Guadalupe* anónima, del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 46).

La utilización de la concha en las pinturas novohispanas se ha relacionado principalmente con las lacas asiáticas, muchas de las cuales presentan incrustaciones de nácar. El uso de ese material es más frecuente en las lacas japonesas *namban*, realizadas para el consumo europeo, que en las otras lacas asiáticas que circularon en Nueva España. Téngase en cuenta, además, que en dichas lacas el nácar se une a un repertorio y unas soluciones formales parecidas a las de los marcos “enconchados”.

Así pues, el uso del nácar de los “enconchados” se relaciona, en concreto, con las lacas japonesas *namban*. Cabe señalar que el término *namban* quiere decir “bárbaros del sur”, y los japoneses lo utilizaron para referirse a los europeos durante la época en que los portugueses entraron en contacto con Japón, a mediados del siglo XVI. A partir de 1571, el puerto de Nagasaki se abrió de manera regular al comercio con Macao, desde donde se redistribuían los productos asiáticos.

Las lacas ocuparon un lugar muy importante entre las mercancías destinadas al mercado exterior (*namban*), pues se encontraban en un momento de máxima importancia en el arte japonés. Pronto se empezaron a hacer lacas destinadas a los portugueses, siguiendo las tipologías de los muebles europeos. Además, se produjeron numerosos objetos de laca dedicados al culto católico, pues tras la llegada de Francisco Xavier a Japón, en 1549, los jesuitas emprendieron una intensa labor evangelizadora en la nación asiática (a la que posteriormente se unieron franciscanos, agustinos y dominicos), que en sus primeros tiempos se vio favorecida por la fragmentación política de la misma.

Hasta 1585, cuando se dictó el primer edicto de expulsión de los religiosos católicos, la Compañía de Jesús gozó de mucha influencia en ciertas zonas del territorio japonés.¹⁰⁵ En consecuencia, se hicieron numerosos hostiarios, atriles y trípticos de laca, que suelen presentar el emblema de la orden. Las lacas *namban* se distinguen por sus incrustaciones de nácar, poco frecuentes en las lacas destinadas al mercado japonés en esa época.

Los artistas japoneses estaban familiarizados con el uso del nácar, pues tanto en la época Nara (645-794) como en la Muromachi (1392 - 1568), ciertas lacas japonesas se habían incrustado con ese material. El arte *namban* se produjo en el periodo Momoyama (1568-1615). En esa época, numerosas lacas se trabajaron con la técnica *urushi makie*, que se distingue por sus fondos negros y figuras hechas con polvo de oro y de plata. El *urushi* consiste en la superposición de numerosas capas de resina del árbol *rhus vernicifera*, nativo de Japón. La sustancia es sumamente tóxica y causa alergia a la mayoría de la gente, por lo que los artistas trabajaron en grupos aislados, en talleres especializados.¹⁰⁶ La única diferencia técnica entre las lacas *urushi makie*, destinadas al mercado japonés y las lacas *urushi makie raden*, realizadas mayormente para el mercado exterior, es la incrustación de nácar de estas últimas. Ambas se hicieron en los mismos talleres.¹⁰⁷

Al parecer, la habitual incrustación de nácar en las lacas *namban* corresponde a una petición expresa de los europeos, a quienes atrajo el efecto iridiscente que el nácar producía

¹⁰⁵ La bibliografía sobre este tema es amplia. Véase, por ejemplo, Michael Cooper, ed. *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, London, The Hakluyt Society, 2001, así como Michael Cooper, *Rodrigues the Interpreter: An Early Jesuit in Japan and China*, Weatherhill, 1974 y Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542 - 1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 73 y 75.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 73.

en las obras.¹⁰⁸ Dado que los artistas japonesas poseían un destacado conocimiento técnico del nácar, lo trabajaron con extrema precisión, incrustándolo en fragmentos que correspondían a la perfección con las formas de las flores u hojas que poblaban las lacas.

Tiene interés señalar que los artículos *namban* no sólo están adaptados a distintos usos, sino también, poseen medidas muy distintas.¹⁰⁹ El arte *namban* se produjo en grandes cantidades y se han conservado obras de diversos tamaños. Entre las obras de pequeñas dimensiones destacan los hostiarios, que rondan los 10 cm de altura y de diámetro (lám. 2). Los trípticos conservados miden alrededor de 30 cm de largo y 20 cm de altura. Las cajas, por su parte, muestran significativas variaciones de tamaño, pues las hay muy pequeñas, de unos 15 cm de altura y 20 cm de largo,¹¹⁰ pero también de gran tamaño: casi 60 cm.¹¹¹ Los atriles, así como muebles, suelen tener grandes dimensiones: desde 50 cm de largo por 30 de alto, hasta casi 90 cm de largo (lám. 3).¹¹²

Es esencial referirnos a la circulación de las lacas japonesas *namban* en el territorio novohispano, que resulta difícil de advertir, pues las obras casi se han perdido. El único objeto de laca *namban* proveniente de una colección novohispana que aquí se registra, es un pequeño baúl de tapa plana, que se exhibe en el ex convento de Santa Mónica, en Puebla. Dicho recinto carece de información sobre la pieza. Ahora bien, dadas las características de su colección, es seguro que la obra llegó al convento en tiempos

¹⁰⁸ María Helena Mendes Pinto comenta que “No decorrer do periodo Muromachi, quando os Portugueses aportaram ao Japao dando inicio ao chamado século Kirishtan (século cristão) todas as inovacoes técnicas que iriam desabrochar no período Momoyama eram já aplicadas, incluindo as incrustacoes de madreperola (*raden*), usadas desde o período Nara embora depois caídas em desuso.” Cfr. *Lacas namban...*, *op. cit.*, p. 46. La autora añade, al describir las técnicas utilizadas en las lacas destinadas al mercado exterior, que “Além das técnicas apontadas voltaram a usar-se quase obrigatoriamente nas lacas do final do século XVI incrustacoes de madreperola” Cfr. p. 47. Yayoi Kawamura advierte que “La incorporación de la incrustación de nácar, muy desarrollada en Corea, pero poco frecuente en la laca japonesa, debió ser requerida directamente por los portugueses. Su predilección por ese material, muy usado en el arte de Gujarat, en la India, y la semejanza con el trabajo de taracea de tradición islámica, muy estimado en aquella época, generarían dicha demanda.” Cfr. “La vía portuguesa en las colecciones reales españolas (1580-1640)”, en *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, p. 112. Por su parte, Gauvin Alexander Bailey comenta que “Although in technique and colour [...] *namban* lacquers resemble mainstream Japanese lacquerware [...] they differ from them greatly in style [...] The designs on Momoyama lacquers [...] tend not to use mother-of-pearl.” Véase *Art on the Jesuit...*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁹ Cfr. María Helena Mendes Pinto, *Lacas namban...*, *op. cit.*; así como los catálogos *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*; *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*; *Japanese Works of Art, Screens and Paintings*, Sotheby's, Londres, junio de 1999; *Japanese Works of Art*, Christie's, Londres, junio de 1993 y *Japanese Works of Art*, Christie's, junio de 1988.

¹¹⁰ Véase *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹¹ *Japanese Works of Art, Screens and Paintings*, *op. cit.*, p. 67.

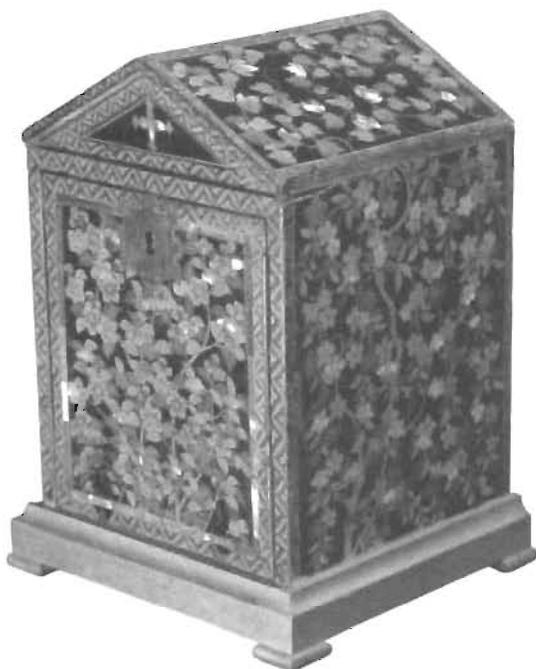
¹¹² Cfr. María Helena Mendes Pinto, *Lacas namban...*, *op. cit.*



Lám. 2 Hostiario *namban*. Colección José Lico, Lisboa.



Lám. 3 Atril *namban*. Tomado de *Important Japanese Works of Art*, Christie's, Londres, 1989, p. 147.



Lám. 4 Sagrario *namban*. Museo de Arte Sacro Santiago de los Caballeros de Gáldar, Gran Canaria.

novohispanos. Cabe suponer que otros conventos importantes recibieron también piezas *namban*, que no se han conservado.

El hecho de que las lacas japonesas impulsaran el desarrollo de las pinturas incrustadas de nácar, demuestra no sólo que se conocieron localmente, sino que incluso existió cierta familiarización con ellas, a pesar de que hoy la pérdida de la producción es casi total. En contraste, en Portugal y, en menor medida, en España, se conservan numerosas obras. Con todo, las lacas *namban* no dieron lugar a ninguna producción artística europea.

Cabe advertir que las lacas japonesas del periodo Edo (1615 -1868) fueron modelo de varios objetos europeos, sobre todo en Inglaterra, donde dichos objetos recibieron el nombre de *japanning*.¹¹³ Se ha señalado que en el siglo XVIII, la Nueva España recibió la influencia oriental a través de un filtro de imitaciones hechas en Inglaterra y otros países europeos.¹¹⁴ Sin embargo, la problemática de los “enconchados” deriva de un fenómeno distinto, pues los objetos japoneses de laca *namban* corresponden a la producción anterior a 1639, dominada por los portugueses.

En la época Edo, el comercio entre Japón y Europa estuvo controlado por los holandeses. Las obras que se hicieron para los holandeses fueron exclusivamente de uso civil y, a menudo, prescindieron del nácar. Mantuvieron, en cambio, el uso de fondos negros y figuras doradas, si bien dejaron de lado tanto el *horror vacui* como la preferencia por las flores de otoño, que caracterizan a las lacas de la época Momoyama.¹¹⁵ Al parecer, en los inventarios de bienes novohispanos, las menciones a las lacas *namban* no son muy numerosas, lo que agrega misterio a su conocimiento y circulación en el ámbito local.

¹¹³ Gustavo Curiel informa que “En el periodo Reina Ana (1702-1714) las “chinerías” inglesas en laca y charol, así como el llamado *japanning* inglés decoraron multitud de muebles. Numerosos ejemplos de estos trabajos, sobre todo los de laca y charol, llegaron a la Nueva España, pero también arribaron charoles españoles que seguían de cerca de los modelos ingleses.” Véase “Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

¹¹⁴ Gustavo Curiel, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España”, en *España y Nueva España. Sus acciones transmarítimas*, México, Comisión Puebla, INAH, Embajada de México en España, Transportación marítima mexicana, CNCA, UIA, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 1991, p. 155.

¹¹⁵ Las lacas japonesas hechas para los holandeses están documentadas y reproducidas en numerosas publicaciones. Véase, por ejemplo, Martha Boyer, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, The National Museum Copenhagen, 1959, así como J.A. Jorg, *Japanese lacquer for the Dutch models and decorations in Western styles. In Glorious Past of the Netherlands and Japan*, eds. Kobe City Museum & Tobacco and Salt Museum, Kobe & Tokyo, Kobe City Museum & Tobacco and Salt Museum, 1993 y J.A. Jorg, *Japanese export lacquer: interactions between the Japanese and the Dutch in the 17th century. In Nihon Bijutsu no Nakano Seiyō Ten (Western Influence on Japanese Art Exhibitions)*, ed. Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Fukuoka Art Museum, 1995.

Ahora bien, existen muchas referencias documentales al “maque chino”.¹¹⁶ Al respecto conviene tener en cuenta que, según advierte Gustavo Curiel,

Todo —o casi todo— lo que se transportaba a la Nueva España por la ruta interoceánica que el virreinato novohispano mantuvo con el puerto de Cavite, fue etiquetado como procedente de China; era irrelevante que los bienes hubieran sido manufacturados por chinos de las localidades de Jingdezhen, Dehua, Xiamen, o Cantón (Guangzhou) en la China continental, por chinos o japoneses cristianizados [...] las nuevas producciones artísticas, sus mezclas y puestas al día de los repertorios ornamentales que iban y venían con el trasiego de los objetos en los mercados y las tiendas, sus destrezas e impericias en los intentos, fueron considerados en Nueva España como procedentes de La Gran China.¹¹⁷

No es fácil explicar por qué los marcos “enconchados” novohispanos se apropiaron del uso del nácar, así como del repertorio de las lacas *namban*. La información de la que disponemos es escasa, pero permite plantear ciertas hipótesis. Como se sabe, el enclave español más importante en Asia fue Manila, capital de Filipinas. La comunicación, así como el comercio entre España y ese continente se relacionaron directamente con la Nueva España, cuya situación geográfica la convirtió en el enlace entre tales ámbitos.

Cabe recordar que, en la segunda mitad del siglo XVI, el reino lusitano tuvo una presencia muy poderosa en Japón, que conllevó una importante producción artística hecha *ex profeso* para la exportación, dominada por los portugueses. La Nueva España recibió, sin duda, cierta cantidad de mercancías japonesas a la llegada de dos embajadas niponas, en 1610 y 1614, que se comentarán más adelante. Ahora bien, el comercio entre Japón y Filipinas no existió de manera directa, pues las mercancías del archipiélago se enviaban a Goa o Macao, enclaves portugueses en India y China, respectivamente. Los productos redistribuidos desde ahí alcanzaron, en ocasiones, el puerto de Manila.¹¹⁸ La unión de los

¹¹⁶ De particular interés resulta una mención zacatecana de 1690 a “Un escritorrillo, de doce gavetas, de maque negro, laboreado de oro, de China, embutido en concha nácar, coral y hueso, hechura exquisita, con cantoneras y cerradura de plata. 600 pesos.” Cfr. Eugenio del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas...*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁷ Gustavo Curiel, “‘Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

¹¹⁸ Al respecto, Yayoi Kawamura comenta que “Hasta la década de 1630, los protagonistas del comercio con Japón eran los barcos portugueses, pero una vez llegados al puerto de Macao las mercancías bien seguían el

reinos de España y Portugal, en 1580, facilitó la circulación de objetos japoneses en los territorios que se encontraban bajo el dominio español.¹¹⁹

Tanto en las colecciones reales españolas como en ciertos recintos religiosos de fundación monárquica, se han conservado objetos japoneses de laca *namban*. Tal es el caso, por ejemplo, del monasterio de las Descalzas Reales, así como del monasterio de la Encarnación, de Madrid.¹²⁰ También se conservan ejemplares de dichas lacas en la iglesia de Santiago el Real, del antiguo convento de San Pedro y San Pablo de jesuitas. La presencia de obras *namban* en dicha iglesia se explica por la relación que los miembros de la Compañía de Jesús mantuvieron entre sí, en los distintos ámbitos geográficos en los que estuvieron activos.

Se advierte el alto rango social de las instituciones españolas que resguardan los objetos japoneses. En los casos citados, las obras se recibieron como presentes de otras casas reales, o bien, de los jesuitas vinculados con las misiones asiáticas, o acaso de las embajadas japonesas en Europa.¹²¹ No hay duda de que las élites novohispanas recibieron regalos similares en 1610 y 1614, a la llegada de las embajadas japonesas. Sin embargo, también otros grupos sociales novohispanos tuvieron acceso al arte *namban*.¹²² Ana García Sanz comenta que

En este mismo intercambio [de obras asiáticas en las cortes europeas] participaron los objetos japoneses. Su venida a Europa seguía dos rutas. Una con escala en China e

rumbo a Lisboa, bien se comercializaban allí, pudiendo llegar a distintos países asiáticos, o bien se dirigían a los virreinos españoles de América, a través de Manila, con la posibilidad de arribar [sic] finalmente al puerto de Sevilla. Pero la vía principal que unía a Europa y Japón era la portuguesa.” Véase “La vía portuguesa...”, *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁹ Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw señalan que “a partir de 1580, la unión de las dos Coronas de España y Portugal propició la colaboración de ambos reinos en la defensa de sus territorios extremoorientales frente a los ataques de los holandeses, al mismo tiempo que posibilitaba la presencia de objetos indoportugueses (muebles, relicarios, tejidos, marfiles) y de artículos japoneses (lacados, abanicos) en los cargamentos del Galeón de Manila.” Cfr. “El galeón de Manila...”, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁰ Véase Ana García Sanz y Annemarie Jordan Gschwend, “*Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales*”, en *Reales Sitios*, Núm. 138, 1998, pp. 25-39.

¹²¹ Al respecto, Ana García Sanz comenta que “Es de suponerse que en ambas visitas se produjera un intercambio de regalos y obsequios entre los que, sin duda, se encontrarían obras de laca *namban*, algunas de las cuales tal vez sean las conservadas actualmente en las colecciones del Patrimonio Nacional, extremo del que hasta el momento no existe documentación.” Cfr. “Relicarios...”, *op. cit.*, p. 130.

¹²² Está claro que la producción de lacas *namban* fue enorme, pues aún se conservan numerosísimas obras. Sin embargo, tiene interés el siguiente comentario de Rodrigo de Vivero, quien en su *Relación del Japón*, pese a señalar la conveniencia de procurar relaciones comerciales con Japón, advierte “que el Japón no tiene retorno de géneros útiles a la Nueva España, porque pinturas, escritorios, biombos y lo que otra vez se trajo, no es mercadería para ordinarios.” Cfr. Manuel Romero de Terreros, “Relación...”, *op. cit.*, p. 99.

India, controlada por los portugueses, cuyo destino era el puerto de Lisboa. Otra a través del archipiélago filipino pasando por México, en naves españolas que recalaban en el puerto de Sevilla.¹²³

La cita sugiere que ciertos grupos peninsulares accedieron a las obras japonesas a partir del mercado novohispano. Al respecto, tiene interés señalar que en el Museo de Arte Sacro Santiago de los Caballeros de Gáldar, en Gran Canaria, se conserva una pieza de laca *namban* (lám. 4).¹²⁴ La obra se reproduce en el catálogo *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales*, que no menciona el origen japonés de la pieza, pues se limita a señalar que ésta llegó a Canarias como producto de un envío mexicano.¹²⁵ Es decir, da por hecho que la obra fue hecha en Nueva España.¹²⁶ Sin embargo, tanto sus características como su fecha de llegada a España (1628) evidencian la factura japonesa.¹²⁷

Por otro lado, la unidad nacional se fortaleció en Japón a finales del siglo XVI, lo que acrecentó el rechazo de las autoridades locales hacia los portugueses. Con todo, aún a principios del siglo XVII los portugueses tuvieron una participación importante en el mercado exterior de Japón. Desconocemos el número preciso de piezas japonesas que en esa época accedieron al mercado español y, más específicamente, al novohispano.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Dicha obra se ha descrito como un “Sagrario de perfiles cuadrados coronado por un clasicista frontón que presenta una cruz de nácar en el tímpano. Se yergue sobre cuatro pequeños soportes unidos a tres listeles moldurados por tres de sus lados. Sobre un fondo negro se dibujan cenefas geométricas y lineales que recorren y delimitan toda la pieza, incluida la puerta en sus dos caras. El interior está profusamente decorado con flores y hojas de estilizados y ondulantes tallos a base de carey e incrustaciones de nácar.” Cfr. *Arte hispanoamericano en las Canarias...*, *op. cit.*, p. 184.

¹²⁵ Según dicho catálogo, el museo parroquial exhibía la pieza con una cartela que rezaba: “Sagrario 1628. Carey, enviado de Indias por Ma de Quintana lo mismo que la lámpara de plata. Visita del Canónigo [sic] Murga. Cuentas 22 de septiembre de 1628.” El texto añade que “En ese caso, esta obra debió de venir de México, dos años después que la mencionada lámpara.” La lámpara a la que se refiere dicho texto se conserva en la Capilla de la Purísima Concepción de la Iglesia de Santiago de los Caballeros y, según el mismo catálogo, posee en el borde de la boya la siguiente inscripción: “ESTA LAMPARA DA DOÑA MARYA DE QVINTANA A LA YGLESIA DE LA PARROQVYA DE SANTYAGO DE LA VYLLA DE GVALDAR AÑO DE MYLL Y 626”. Véase *Ibidem*, p. 264.

¹²⁶ La ficha sobre la obra menciona, explícitamente, la procedencia mexicana de ésta. Cfr. *Ibidem*, p. 184.

¹²⁷ Es interesante citar a María Paz Aguiló, quien al referirse al coleccionismo español de los objetos procedentes de ultramar, señala que “a principios del siglo XVII los objetos mas [sic] [...] preciados no eran americanos sino chinos y tendrá que desarrollarse mucho la producción artesanal americana para poder incluir a finales de la centuria a las manufacturas procedentes de aquellas tierras en los inventarios españoles.” Cfr. “El coleccionismo de objetos...”, *op. cit.*, p. 122.

La producción de arte *namban* terminó de manera definitiva con el cierre de las fronteras japonesas, en 1639.¹²⁸ A partir de 1600 hubo cada vez más medidas restrictivas para los europeos, especialmente los católicos y los portugueses.¹²⁹ Los japoneses abrieron las puertas al mercado holandés en 1605, y al inglés en 1613. Hasta que los portugueses fueron expulsados definitivamente de Japón, en 1638, se mantuvo la producción artística *namban*; sin embargo, entre 1600 y 1638, la fabricación de lacas *namban* sufrió una merma considerable. Las lacas japonesas del periodo Edo (1615 -1868) fueron bien conocidas en Europa, así como en la Nueva España, pero como se ha señalado, la problemática de los “enconchados” se relaciona con un fenómeno distinto, pues las lacas *namban*, corresponden a la producción anterior a 1639, dominada por los portugueses.

Es evidente no sólo que las lacas *namban* se conocieron localmente, sino también que despertaron un interés difícil de sospechar, ante la escasez de obras conservadas, así como de menciones documentales explícitas. Cabe enfatizar que, si bien estas últimas son poco frecuentes, existen. Ciertos inventarios de fines del siglo XVII mencionan, por ejemplo, “un escritorio del Japón con su escribanía y bufetillo de maque y concha nácar”, “un bufetillo de estrado del Japón de concha nácar y maque” y “otros dos dichos [baúles] [...] de maque y nácar del Japón”¹³⁰ y “Un escritorio de maque del Japón, embutido de concha de una vara de largo y otro más, de media vara, de lo mismo, con cerradura y llaves, con su pie de madera ordinaria, con su cubierta de Damasco, viejo”.¹³¹ Es decir, los

¹²⁸ Kawamura señala que “A partir de 1639 los barcos holandeses monopolizaron la adquisición de objetos lacados en Japón y contribuyeron a aumentar ese interés en Europa, siendo su época dorada entre 1640 y 1690. La laca de esa época ya no pertenece al estilo *namban*; se incorporan escenas en perspectiva, desapareciendo el carácter decorativo plano, a la vez que la producción se centra en objetos de uso civil.” Cfr. “La vía portuguesa...”, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁹ El arte *namban* también produjo otros objetos, entre los que destacan los biombos pintados, de los que aún se conservan varios ejemplares, sobre todo en Portugal. Véase, por ejemplo, Yoshitomo Okamoto, *The Namban Art of Japan*, Nueva York y Tokio, Weatherhill, Heibonsha, 1972, así como Miyeko Murase, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collection*, Nueva York, Braziller, 1990 y Maria Helena Mendes Pinto, *Biombos namban. Namban Screens*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antica, Instituto Português de Museus, 1993.

¹³⁰ Estas referencias me fueron proporcionadas por el doctor Gustavo Curiel, quien me indica que las menciones proceden de inventarios de bienes de 1677 y 1689, localizados en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Los datos fueron previamente citados en mi ponencia “Los marcos ‘enconchados’ y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal”, en *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro. Memoria del XXVII coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa. Agradezco al doctor Curiel la información.

¹³¹ AGNM, *Tierras*: Vol. 3335, Exp. 1, f. 95r, 1680. Concurso a bienes del Alférez Antonio de Robles. Inventarios de los bienes que quedaron por fin y muerte del Alférez Antonio de Robles, mayordomo que fue de la santa iglesia catedral y de las cofradías de nuestra señora del Rosario y san Antonio de Padua. Además de estas menciones, cabe tener en cuenta una mención zacatecana de 1659, “En la capilla de la hacienda de

ajuares novohispanos conservaban las obras *namban* en la época en la que se hicieron las pinturas embutidas de nácar.

Los marcos “enconchados” demuestran que es mucho lo que ignoramos sobre la circulación de los objetos asiáticos en Nueva España y su impacto en la producción artística local.¹³² Conviene destacar que, a principios del siglo XVII, los gobernantes japoneses intentaron comerciar directamente con Manila y mostraron gran interés por establecer contactos comerciales con la Nueva España, en particular.¹³³ En 1602, el shogún (máxima autoridad política) Ieyasu envió un embajador a Manila, que llevaba una carta dirigida al gobernador de Luzón. La misión diplomática no logró el acercamiento comercial que buscaba.¹³⁴

El grupo de japoneses llegado en 1610 vino acompañando a Rodrigo de Vivero, ex gobernador interino, presidente de la Audiencia y capitán general de las Filipinas y sobrino político de Luis de Velasco, entonces virrey de la Nueva España.¹³⁵ Dado que las lacas *namban* se contaron entre los artículos japoneses más apreciados en el exterior, y que la nación asiática las produjo en una cantidad muy elevada, cabe afirmar que los acompañantes asiáticos de Vivero trajeron consigo buen número de dichos productos,

minas, que llaman de Xil: un hostiario del Japón.” Cfr. Eugenio del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas...*, *op. cit.*, p. 118.

¹³² Véase Gustavo Curiel, “‘Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

¹³³ En dicha carta, Ieyasu declaraba que “Nada satisfaría tanto mis deseos como ver bajeles mercantiles poniendo en frecuente comunicación mi país con la Nueva España. Y al sentir así no me mueve únicamente el interés del Japón, sino que de igual manera me incita vuestro provecho. Muchos de los vuestros me han afirmado que para ellos sería una considerable ventaja contar con un puerto en el Kwanto [provincias contiguas a Edo] que diera abrigo a sus naves en las borrascas, e igualmente me han manifestado el gusto con que verían a las embarcaciones japonesas hacer el viaje entre el Kwanto y la Nueva España. Con grande anhelo quedo esperando vuestra respuesta.” Cfr. Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas entre la Nueva España y Japón*, México, Jus, 1964, p. 15. Cabe enfatizar que en el propio año de 1608, tras el naufragio de la nao *San Francisco*, en que navegaba rumbo a la Nueva España, Vivero tuvo ocasión de entrevistarse tanto con Ieyasu como con su hijo Hidetada. Vivero narró los encuentros con ambos en su *Relación del Japón*. Véase Manuel Romero de Terreros, *Relación...*, *op. cit.*, pp. 85-87 y 104-106.

¹³⁴ La petición generó desconfianza entre los españoles, que tenían presente el incidente del galeón *San Felipe*, cuyo asalto en 1596 dio lugar a la muerte de 26 cristianos. Cabe señalar que, más allá del célebre incidente de los “mártires de Nagasaki”, el acceso de la familia Tokugawa al gobierno nipón (1603) se caracterizó por el fortalecimiento de la unidad nacional a costa del aislamiento del mundo exterior, que en la época inmediatamente anterior había penetrado con sorprendente rapidez la vida cotidiana del archipiélago asiático, ejerciendo gran influencia sobre la misma. Los Tokugawa consolidaron la férrea prohibición del cristianismo, cuya acelerada propagación a fines del siglo XVI había supuesto una gran preocupación para las autoridades japonesas. Véase María Helena Mendes Pinto, *Lacas namban...*, *op. cit.*, pp. 26-37, así como Gauvin A. Bailey, *Art on the Jesuit...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

¹³⁵ Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas...*, *op. cit.*, p. 13. La actividad política de Vivero se comenta ampliamente en Manuel Romero de Terreros, “Relación...”, *op. cit.*, pp. 67-72.

especialmente por su interés comercial en la Nueva España.¹³⁶ Acaso las circunstancias del viaje de regreso de Vivero propiciaron que en el ámbito local se conociera, de golpe, gran cantidad de lacas *namban*. El hecho de que llegara a existir una producción artística novohispana que retomara la ornamentación de dichas obras sugiere no sólo el conocimiento, sino la familiarización con las lacas japonesas.

En Manila se encontraban numerosos comerciantes japoneses, que en 1608, a la llegada de Rodrigo de Vivero como gobernador interino, solicitaron a éste la apertura oficial del comercio entre Filipinas y Japón. Vivero escribió a Ieyasu que “Este año, como los pasados, irá un bajel a Japón [...] Unida a esta carta va una lista de los presentes que oso enviaros en señal de mi mucha amistad.”¹³⁷ Vivero escribió, asimismo, a Minamoto Hidetada, hijo de Ieyasu, a quien éste había cedido el puesto de shogún.¹³⁸ Ambos personajes respondieron al gobernador de Filipinas, expresando su deseo de mantener relaciones comerciales.¹³⁹

En 1609, Vivero, en viaje de regreso a la Nueva España tras haber concluido su periodo como gobernador interino de las Filipinas, naufragó frente a las costas de Japón. El

¹³⁶ Gustavo Curiel señala que “es lógico suponer que el funcionario real volvió a la Nueva España con biombos y muchos otros objetos suntuarios orientales (dado el alto precio [más de cien mil ducados] en que tasó su rico equipaje y el privilegiado cargo de gobernador saliente que tenía).” Véase “Los biombos...”, *op. cit.*, p. 14. Curiel añade que “Como muestra de buena voluntad, amistad y comercio por parte de Ieyasu, la referida embajada de nipones traía, como era de esperarse, obsequios para el virrey Luis de Velasco. Es lógico suponer que entre los exóticos presentes había biombos. Si éste no fue el caso, es muy posible que el propio Vivero los haya traído consigo, ya para su uso personal, ya como regalos para el virrey Velasco. Eran piezas sumamente codiciadas entre la élite del momento.” *Ibidem*, p. 15. Como se ha visto, el éxito de los biombos, señalado por el autor, también tuvo lugar en relación con las lacas, de manera que cabe suponer que Vivero trajo, asimismo, obras de este tipo.

¹³⁷ Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas...*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁸ En dicha carta, Vivero escribió que “Como no quiero perdonar ocasión ni excusar diligencia para meter en obra cuanto pueda acrecentar este antiguo y firme trato [amistoso], envío al Kwanto un Galeón, cuyo capitán lleva por encargo representarme ante vuestra Señoría. Espero que él y su gente serán bien acogidos. Por vuestra parte me obligaréis haciendo que vuestros bajeles mercantes frecuenten las Filipinas, sin pasar de cuatro cada un año [...] Remito adjunta una lista de los presentes que me he tomado la licencia de ofreceros en prueba de amistad.” Cfr. *Ibidem*, p. 20.

¹³⁹ La respuesta de Hidetada a Vivero expresaba lo siguiente “He venido en conocimiento del regreso, sin contratiempo, y por ello os congratulo, de la nave que hace un año estuvo en el Japón. Es de desear que nuestras comunicaciones se multipliquen. Uno a otro, mi país y el vuestro se aprovecharán de los viajes asiduamente emprendidos por bajeles mercantes. Gracias os doy por vuestros presentes, y en agradecimiento a las mercedes recibidas, os envío algunos objetos del Japón.” Cfr. *Ibidem*, p. 22. Por su parte, Ieyasu escribió a Vivero que “Tengo por dicha vuestra llegada a Luzón, de cuyo gobierno os habéis encargado con gran voluntad de todos, y mucho me place vuestro propósito de continuar, como hasta aquí, enviando galones al Kwanto. Ellos traerán, de vos y de vuestro país, nuevas y circunstancias noticias.” Cfr. *Ibidem*, p. 23.

shogún le proporcionó un navío, dinero y acompañantes para llevar a término su travesía.¹⁴⁰ Al saber lo ocurrido, el virrey Luis de Velasco nombró a Sebastián Vizcaíno embajador ante Japón. Vizcaíno partió en 1611 a la nación asiática, con la misión de expresar a las autoridades niponas su agradecimiento por las cortesías prodigadas a Vivero y saldar las deudas contraídas por aquél.¹⁴¹ En 1612, tras recibir a Vizcaíno, Ieyasu escribió al virrey de la Nueva España, expresando su deseo de que “multipliquen sus viajes los bajeles de comercio, aumentando con ellos las relaciones e intereses. Vuestras naves pueden entrar desembarazadamente en todos los puertos, sin excepción. A este fin he dado órdenes estrictas.”¹⁴²

El acercamiento que sugiere la cordial redacción de dicha carta se vio frustrado, pues la política japonesa se hizo cada vez más hostil hacia los europeos católicos, que insistían en su labor evangelizadora. Los españoles fueron expulsados del archipiélago asiático en 1624. Como se ha señalado, las fronteras japonesas se cerraron tajantemente en 1638. La idea de abrir el puerto de Manila al comercio con Japón nunca se concretó. Sin embargo, la correspondencia entre los gobernantes japoneses y las autoridades filipinas y novohispanas demuestra que hubo cierto intercambio comercial entre el archipiélago japonés y la Nueva España.¹⁴³ Dado su enorme éxito en el mercado exterior, cabe afirmar que las lacas japonesas ocuparon un lugar importante en dicho intercambio.

Es posible que los novohispanos conocieran gran número de lacas *namban*, en particular, a la llegada de las dos embajadas japonesas que visitaron el virreinato, en 1610 y

¹⁴⁰ Vivero narró su estancia en Japón, de manera pormenorizada, en su *Relación del Japón*. Véase Manuel Romero de Terreros, “Relación...”, *op. cit.*

¹⁴¹ Gustavo Curiel. “Los biombos...”, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴² Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas...*, *op. cit.*, p. 31. Por su parte, Minamoto Hidetada escribió al virrey que “Lleno de júbilo y gratitud he recibido la carta que me habéis escrito y vuestros magníficos regalos. La inclinación y el trato, burlando la distancia, nos han aproximado hasta hacernos vecinos. Cada año espero impacientemente la nave mercante que viene de la Nueva España, trayendo noticias vuestras y de vuestra nación. Acompaño esta carta de un presente de tres corazas y algunas otras armas japonesas, que os ruego aceptéis en prenda de mi devoción, sin atender a su escaso mérito.” Cfr. *Ibidem*. Cabe añadir que “El maque se apreciaba tanto que algunos particulares novohispanos habían encargado trocar ropas pertenecientes a hidalgos por objetos maqueados a ciertos miembros de la embajada enviada por don Luis de Velasco a Japón, en 1611.” Ibáñez, Brega y Villalobos, en Ángel Núñez Ortega, *Noticia histórica de las relaciones políticas y comerciales entre México y el Japón durante el siglo XVII*, México, Porrúa, 1971, pp. 81-82, *apud* Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴³ Sobre el interés japonés por establecer relaciones comerciales con la Nueva España, y los regalos de las embajadas japonesas, derivados de dicho interés, véase Gustavo Curiel, “Los biombos novohispanos...”, *op. cit.*, pp. 13-18.

1614.¹⁴⁴ Como se ha señalado, se desconoce el número de lacas japonesas que llegaron a Nueva España a través de Manila. Ahora bien, es seguro que dichas obras ya se conocían antes de la visita de las embajadas japonesas, que debieron de traer consigo numerosas lacas.

La embajada de 1614, por su parte, tocó la Nueva España rumbo a Europa, su destino final. Dicha embajada fue enviada por Date Matsamune (un daimyo, personaje con un cargo político de cierta importancia, convertido al cristianismo) y tenía la misión de entrevistarse con el Papa, así como con el monarca español.¹⁴⁵ Por esa razón, la comitiva fue muy numerosa. Algunos japoneses se quedaron en territorio novohispano, mientras que el resto del grupo continuó el viaje rumbo a Europa.¹⁴⁶

Dado que ya entonces la política oficial del archipiélago japonés era muy adversa al cristianismo, se antoja difícil que hayan llegado a la Nueva España numerosas lacas *namban* de uso religioso después de esa fecha. Fue precisamente en 1614 que se promulgó un edicto que prohibía el cristianismo en Japón, de manera que la producción de objetos de uso católico se interrumpió de manera definitiva en ese mismo año.¹⁴⁷ Cabe añadir que, dada la misión religiosa del grupo, es seguro que éste trajo consigo numerosas lacas de uso católico que debieron de despertar el interés novohispano.

Acaso la imposibilidad de tener acceso a un tipo de obras extranjeras especialmente apreciadas, suscitó en Nueva España un rápido interés por reproducir las características más valoradas de esos trabajos. Así, las experimentaciones artísticas que a la vuelta de algunas décadas dieron lugar a los “enconchados”, se habrían visto impulsadas por el hecho de que la llegada de un número importante de estos codiciados objetos coincidió con la súbita falta de acceso a más obras de este tipo.

Es imposible saber si la producción novohispana de “enconchados” habría tenido los alcances que conocemos si la población hubiera tenido acceso a tantas lacas *namban* como habría deseado. Cabe suponer, sin embargo, que las experimentaciones técnicas

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ Véase Álvaro Soler del Campo, “Embajadas japonesas en la real armería”, en *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*, pp. 59-64.

¹⁴⁶ Cfr. Miguel León Portilla, “La embajada de los japoneses...”, *op. cit.*, p. 240. Cabe mencionar que dicho grupo fue encabezado por el polémico padre Sotelo, nacido en Sevilla y miembro de la orden franciscana, quien se había granjeado la confianza de Matsamune.

¹⁴⁷ Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit...*, *op. cit.*, p. 81.

iniciales se vieron favorecidas por la falta de objetos *namban* que satisficieran la avidez novohispana.

Se advierte que los novohispanos no se interesaron por reproducir ni las técnicas ni la tipología de los objetos de laca *namban*. Sin duda, fue en la capital donde las lacas japonesas se conocieron en mayor número. Al parecer, el gusto novohispano por dichas obras se ligó, sobre todo, a la ornamentación de éstas. Así, se utilizó la técnica pictórica y se retomaron los fondos negros, el uso del nácar, el énfasis a la línea y el tipo de figuras. Es muy interesante que la ornamentación se destinara exclusivamente a los marcos, asociados a pinturas también embutidas de nácar. Esto sugiere que las experimentaciones fueron realizadas, desde el principio, por pintores.

De acuerdo con la cronología del arte *namban*, las embajadas japonesas llegaron a la Nueva España en fechas tardías. Es decir, a pesar del gran éxito que las lacas japonesas debieron de tener en el ámbito local (que sin duda se vio impulsado por la llegada de las embajadas japonesas), fue imposible aumentar la circulación de las obras. Quizá por esa razón, la población novohispana debió conformarse con las apropiaciones que las obras de la tierra hicieron del repertorio *namban*.

En relación con la visita de la embajada de 1614, existe una mención en lengua náhuatl del cronista Chimalpahin, traducida por Miguel León Portilla. Dicha mención señala que “por segunda vez, allá en Acapulco, en la orilla del agua vinieron a salir, de la embarcación de los japoneses, objetos de metal, que habían traído, *y escritorios*, y algunas *tilmas (capas) que aquí habrían de vender.*”¹⁴⁸ Se advierte que el cronista se limita a enumerar los objetos, sin describirlos, de manera que desconocemos si los escritorios mencionados estuvieron hechos de laca e incrustados de nácar. Ahora bien, dado el éxito de las lacas japonesas, es posible que dichos escritorios hayan sido de laca *namban*.

Cabe insistir en que la llegada de esta embajada, así como la del grupo de 1610, estuvo precedido por un gran interés en ese tipo de trabajos. Las obras llegadas en 1610 y 1614 habrían tenido un éxito inmediato, dada la enorme valoración concedida a ese tipo de objetos desde tiempo atrás. Carecemos de información precisa sobre el gusto novohispano por las lacas *namban*. A pesar de eso, cabe afirmar la existencia de dicho gusto, pues se conoce el gran aprecio que Europa tuvo por esos objetos.

¹⁴⁸ Miguel León Portilla, “La embajada de los japoneses...”, *op. cit.*, pp. 236-237. Las cursivas son mías.

Es decir, la apropiación novohispana del repertorio *namban* tuvo lugar en un contexto occidental donde existía enorme interés por las obras japonesas. Posiblemente, la visita de las embajadas japonesas al territorio novohispano permitió la llegada de mayor número de obras que en épocas previas, así como de individuos familiarizados con dichas obras. El ya mencionado sagrario de laca *namban* enviado a Canarias desde la Nueva España (lám. 4) ofrece testimonio de la circulación de las piezas *namban* en el ámbito local, a principios del siglo XVII. Se ignora el número de envíos de este tipo que se realizó desde la Nueva España a la península ibérica, pero el ejemplo sugiere que la circulación de las lacas japonesas en territorio novohispano llegó a ser lo suficientemente amplia como para permitir el reenvío de dichas piezas.¹⁴⁹ Es evidente que, hacia la época en la que la obra fue enviada a España, el arte *namban* fue sumamente apreciado en el virreinato americano. El envío también sugiere que, a principios del siglo XVII, hubo cierta familiarización novohispana con este tipo de obras.

El uso del nácar en los “enconchados”

Si bien los “enconchados” retomaron el uso del nácar de las lacas japonesas *namban*, entre ambas producciones existe un desfase de varias décadas. Es decir, no hay una relación directa entre las técnicas de talla y embutido de nácar de las obras novohispanas y las asiáticas. El conocimiento de las lacas *namban* fue determinante en el origen de los “enconchados” novohispanos, pero el trabajo de embutido de nácar de éstos se desligó de los procedimientos japoneses.

Si los “enconchados” se hubieran desarrollado al margen de la pintura de su tiempo y los hubieran hecho artistas poco familiarizados con las técnicas pictóricas de raíz europea, posiblemente presentarían variaciones significativas respecto a las pinturas de la época. Si el nácar no se hubiera seleccionado para aludir a un tipo particular de objetos, cabría suponer que las obras habrían experimentado con el uso de otros materiales. Sin embargo, en su singularidad, los “enconchados” parecen sujetos a ciertas normas bien definidas, pues la innovación técnica se limita al embutido de la concha nácar en la pintura.

¹⁴⁹ Ana García Sanz, “Relicarios...”, *op. cit.*, p. 130.

De otra manera, habría sido difícil que pintores como Nicolás Correa, Agustín del Pino o Pedro López Calderón incursionaran en este tipo de trabajos. El único motivo que sugiere una relación entre los “enconchados” y las lacas es el uso del término “maque”. Como se ha señalado aquí, posiblemente dicho término se usó en las pinturas embutidas de nácar para aludir a la ornamentación de las lacas japonesas *namban*, y no a su técnica.

La falta de interés por las experimentaciones técnicas también se manifiesta en el hecho de que el nácar se reserva siempre a los mismos elementos compositivos. Cabe concluir que, en los “enconchados”, el uso del nácar se ciñó a ciertas reglas bien establecidas, pues ni siquiera los ejemplos más destacados muestran interés por utilizar el material de una manera distinta.

Este estudio no se plantea hacer atribuciones. Sin embargo, el trabajo de los marcos de varias series anónimas sugiere que éstas se hicieron en los talleres de Miguel y Juan González, como han propuesto diversos autores.¹⁵⁰ Ahora bien, la información documental demuestra que la producción se prolongó por aproximadamente un siglo. Es decir, varias generaciones de artistas se involucraron en el trabajo de los “enconchados”. Cabe recordar que se conocen algunas firmas, ajenas a los González, y que las obras anónimas muestran distintas características.

El trabajo del nácar de las pinturas “enconchadas” sólo alcanzó la destacada calidad de las lacas asiáticas de manera excepcional. Esto permite suponer que los pintores novohispanos que desarrollaron la técnica de los “enconchados” lo hicieron a partir de experimentaciones locales. Salvo excepciones, el trabajo de la concha nácar carece de virtuosismo en los “enconchados”, lo que sugiere poca familiaridad con el uso del material. El uso del nácar muestra diferencias en las distintas obras conservadas. Estefanía Rivas informa que

¹⁵⁰ Cabe señalar que se ha atribuido a los González, sobre todo a Miguel, la autoría de las obras de ciertos alcances estéticos. Véase Virginia Armella de Aspe, “La influencia...”, *op. cit.*, pp. 82-83, así como Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 254. En relación con este tema, María Concepción García Sáiz es la única autora que ha dado sólido fundamento a sus planteamientos, en particular al referirse a las series de la *Conquista de México*. Véase María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, así como “La conquista militar...”, *op. cit.*

- a) las conchas suelen tener un corte más o menos irregular, de aproximadamente 3-3,5 cm de diámetro [...] resultado de tallar irregularmente los bordes de la concha aprovechando toda la parte central de la misma.
- b) Con el mismo tratamiento, encontramos [...] conchas cortadas [...] con una forma [...] cuadrada [...], o piezas cuyos cortes son perfectamente rectos, aunque no guarden una forma determinada.
- c) Por último, debemos destacar el empleo de trocitos muy pequeños de concha [...] podría tratarse del empleo de lascas sobrantes de los cortes señalados anteriormente [...] Su aspecto, a través de la aplicación de las lacas, le otorga una irisación dinámica a la imagen, frente a las pátinas lisas que observamos sobre las conchas más grandes.¹⁵¹

Cabe advertir que la autora se refiere al uso del nácar en las pinturas, no en los marcos. Dado que los motivos que pueblan dichos marcos son pequeños, los fragmentos de nácar ahí embutidos son de reducido tamaño. Ahora bien, proporcionalmente, los fragmentos de nácar de los marcos parecen mayores, debido al tamaño de las figuras. El estado de conservación de los marcos es muy variable. En algunos, la capa pictórica que cubría los trozos de nácar se ha desprendido, dejando al descubierto el color natural del material orgánico, lo que sugiere un trabajo poco cuidadoso.

Dada la dificultad de tallar el material, la regularidad de las teselas de nácar es indicio de virtuosismo técnico. Así pues, los pocos “enconchados” que presentan embutidos de nácar de formas regulares hacen gala de un conocimiento técnico muy especializado. Los ejemplos más destacados, en este sentido, son una *Virgen de Guadalupe* que se conserva en la parroquia de San José en Tlaxcala, así como otra representación guadalupana, muy similar, que pertenece al monasterio de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, en Valencia (lám. 34).

La última obra presenta un marco “enconchado”, cuyo trabajo de la concha nácar es especializado. En ambas pinturas, tanto la túnica como el manto de la virgen están hechos de teselas de nácar, muy regulares, cubiertas con una fina capa pictórica bajo cuyas transparencias se advierte la iridiscencia del nácar. El marco de la obra de Valencia presenta en ambas molduras rombos de nácar muy regulares, que muestran una excepcional familiarización con el uso del material.

¹⁵¹ Estefanía Rivas, “El empleo de la concha...”, *op. cit.*, pp. 154-155.

Desconocemos si la *Virgen de Guadalupe* que se conserva en Tlaxcala tuvo originalmente un marco parecido al de la tabla anterior. En las dos pinturas tanto la técnica pictórica como el trabajo del nácar son muy semejantes. Esto sugiere que se realizaron en el mismo taller, acaso de manera simultánea. No hay duda de que los dos trabajos tuvieron altos presupuestos monetarios, lo que permite suponer que ambos tuvieron marcos “enconchados”, el complemento necesario para el máximo lucimiento de las obras.

Otro ejemplo que revela una capacidad técnica superior al incorporar el nácar a la técnica pictórica es una anónima *Alegoría de la Encarnación* que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, de Sevilla (lám. 42). La obra no presenta fragmentos regulares de nácar. Sin embargo, el empleo del material es virtuoso, pues ilumina con su iridiscencia, de manera excepcional, las ropas de los numerosos personajes representados. La capa de pintura es poco cubriente, si bien posee transparencias que realzan la luminosidad del nácar.

Ciertos detalles, como las columnas y el órgano que toca un ángel músico en la parte superior, muestran pequeñísimos fragmentos de nácar, que realzan las figuras. No hay duda de que el nácar se embutió en trozos de distinto tamaño de manera intencional y el resultado es un rico juego visual de gran luminosidad. En las pinturas “enconchadas”, el uso del nácar es habitual tanto en la vestimenta como en los elementos arquitectónicos. Ahora bien, los resultados en esta *Alegoría de la Encarnación* son excepcionales y la obra es uno de los ejemplos más destacados de una exitosa incorporación del nácar al trabajo pictórico.

En el marco, el uso de la concha hace gala de la misma destreza técnica. El repertorio ornamental se compone de numerosas figuras (un pozo, una fuente, flores, entre otros), cuyo simbolismo se estudiará más adelante.¹⁵² La mayoría de las figuras están formadas por grandes trozos individuales de nácar, sobre los que las formas están minuciosamente trazadas. El marco, al igual que la escena, muestra no sólo un notable conocimiento de las técnicas de talla y embutido de nácar, sino también del trabajo pictórico, adaptado de tal manera que potencia la iridiscencia de la concha.

¹⁵² Véase III. Contenido iconográfico, pp. 196-200.

También tiene interés mencionar una anónima *Virgen de Guadalupe*, subastada en Sotheby's en 1993, cuyo alto grado de especialización técnica es evidente.¹⁵³ La obra no tiene marco "enconchado". La túnica y el manto de la virgen están hechos de teselas de concha rectangulares y triangulares, de destacada regularidad, pues sus bordes casan a la perfección entre sí. Asimismo, sobresale la iridiscencia del nácar bajo la capa pictórica, lo que otorga a la pintura una especial luminosidad, al igual que en los casos anteriores. La obra fue restaurada en años recientes,¹⁵⁴ pero no hay duda de la calidad del trabajo original. En el área de la túnica, las capas de pintura aplicadas sobre el nácar muestran la delicadeza técnica, pues se forman brocateados que se combinan con el nácar para iluminar la obra con el brillo particular de los "enconchados".

Todos los ejemplos anteriores resultan muy destacados. Ahora bien, la mayoría de los "enconchados" muestran un uso menos logrado del nácar, debido a la pérdida del brillo natural. Los fragmentos suelen ser irregulares y de unos 3 ó 3.5 cm, como señaló Rivas. Tal es el caso de varias de las obras más conocidas. Por ejemplo, el *San Isidro y el milagro de la fuente* del Museo de América, unido a un marco "enconchado" (lám. 40), así como la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino, del Museo Franz Mayer, que posee marco "enconchado" (lám. 31) y las dos series de la *Conquista de México* del Museo de América, que tienen cenefas (láms. 19 y 24).

También cabe mencionar la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, igualmente enmarcada por cenefas (lám. 25), de la colección Rivero Lake; la serie de seis tablas de la *Vida de la Virgen*, del Museo de América (lám. 29); la serie de la *Vida de Cristo*, de la misma colección (lám. 30), y la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28), que se divide entre el Fondo Cultural del Banco Nacional de México y el INAH. Las tres últimas tienen marcos "enconchados". En todas las obras mencionadas, el trabajo de la concha nácar es muy similar en las pinturas y en los marcos. El material se embute en trozos irregulares, ya sea en las vestiduras de los personajes, o en todas las figuras de los marcos, a excepción de los botones de rosa.

Cabe destacar que, salvo la *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34), no han llegado a nosotros marcos que

¹⁵³ La obra perteneció a Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, de la Ciudad de México. Véase una reproducción en Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, op. cit., p. 173.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 172.

presenten el nácar embutido en fragmentos regulares. No hay razón para ello, pues las formas de las figuras, una vez pintadas, cubrirían la regularidad de las teselas, cuya obtención representa un enorme esfuerzo.

Por ejemplo, una *Virgen de Guadalupe* anónima del Museo Franz Mayer, de la Ciudad de México (lám. 46), posee fragmentos de nácar muy regulares en la superficie pictórica y, en contraste, las figuras del marco están simplemente sugeridas con pequeños embutidos de nácar, de formas poco precisas. Enriqueta M. Olguín ha señalado que

La cenefa está compuesta por conjuntos de pedazos de concha de silueta muy angulosa. Los conjuntos fueron formados de modo que diesen la apariencia de racimos de uvas, cada uno de ellos de forma irregular [...] Tal vez existen pedazos de concha que [...] sugieran al espectador la presencia de algún motivo ornitomorfo en reposo, pero esto resulta poco evidente.¹⁵⁵

Técnicamente, el trabajo del nácar en este marco representa una dificultad menor, que contraste con el preciso conocimiento técnico del material que requirió la pintura. El ejemplo resulta excepcional, pues la mayoría de las pinturas “enconchadas” cuyo trabajo del nácar es especializado, se unen a marcos en los que el uso de ese material resulta igualmente destacado.

Como se ha señalado, la naturaleza química del nácar es distinta a la de los otros materiales empleados en los “enconchados”. Esto conlleva la necesidad de restaurar constantemente las obras, pues el material orgánico tiende a desprenderse de la superficie. Muchos fragmentos originales se han reemplazado o bien, una vez desprendidos se han adherido, pintado y barnizado nuevamente. Al respecto, coinciden tanto Dolores Medina¹⁵⁶ y Estefanía Rivas,¹⁵⁷ del Museo de América, Liliana Giorguli¹⁵⁸ y Rolando Araujo,¹⁵⁹ del

¹⁵⁵ Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁶ Dolores Medina, comunicación personal, mayo de 2003.

¹⁵⁷ Estefanía Rivas comenta que “las radiografías muestran [...] el desprendimiento de algunas conchas” y añade que “a algunas [obras] se les han reintegrado varias piezas de nácar”. Cfr. “El empleo de la concha nácar...”, *op. cit.*, pp. 153-154.

¹⁵⁸ Liliana Giorguli, comunicación personal, febrero de 2003.

¹⁵⁹ Rolando Araujo, comunicación personal, abril de 2003.

centro de restauración del INAH, como Ricardo Pérez, del Museo Franz Mayer¹⁶⁰ y Rodrigo Rivero Lake, propietario de varias obras.¹⁶¹

Especial mención merecen los “enconchados” del Museo de América. Al perder fragmentos de nácar, las obras han sido restauradas con la técnica de *rigattino*, para dejar testimonio de la intervención. La mayor parte de los “enconchados” de dicho museo evidencia el uso del *rigattino*, que consiste en aplicar la pintura (en este caso, sobre los trozos de nácar) con pinceladas verticales, formando pequeñas rayas, fácilmente visibles a corta distancia. Desde luego, el brillo del nácar resulta invisible bajo dicha restauración.

El hecho de que el nácar se desprenda con cierta facilidad de las obras demuestra que el trabajo de embutido resulta poco logrado. Si se toma en cuenta la dificultad técnica de lograr cortes perfectos en el nácar, así como la falta de familiarización de los artistas novohispanos con ese tipo de trabajo, lo sorprendente es, antes bien, que hayan llegado a nosotros numerosas obras resultantes de la incorporación a la pintura de un material tan novedoso como difícil de trabajar.

Alejandro Huerta señaló que la madera se alabea, pero las placas de concha no, razón por la que éstas se despegan en los extremos.¹⁶² Andrés Escalera coincidió con el autor, y agregó que la naturaleza diversa de los materiales usados condenó a las obras a presentar mayores dificultades de conservación que las pinturas que prescindieron del nácar y a ser, por esa razón, una moda pasajera.¹⁶³

Según Escalera, fue la inmutable dureza del nácar la que dio lugar a la extrema fragilidad de las obras, al integrarse con dificultad a las materias de la capa pictórica. El investigador señaló que, con el paso del tiempo, las características de los materiales cambian, al reaccionar químicamente. En contraste, el nácar mantiene invariable su composición química. De ahí que, a la larga, tienda a ser rechazado por la masa que componen los otros materiales.

La idea de que los autores de los “enconchados” estuvieron poco familiarizados con el trabajo del nácar cobra fuerza al advertir que los trozos del material poseen formas poco precisas, así como tamaños y calidades muy variables. En ocasiones, el nácar embutido

¹⁶⁰ Ricardo Pérez, comunicación personal, noviembre de 2004.

¹⁶¹ Rodrigo Rivero Lake, comunicación personal, febrero de 2004.

¹⁶² Alejandro Huerta, *Análisis de la técnica...*, op. cit., p. 75.

¹⁶³ Andrés Escalera, comunicación personal, mayo de 2003.

llega a producir un efecto de manchas, pues los fragmentos del material pierden por completo su iridiscencia, bajo la capa pictórica.

Este es el caso, por ejemplo, de los marcos de tres obras anónimas conservadas en la Iglesia de San Bartolomé, de Sevilla, que representan una *Virgen niña con sus padres*, un *San Agustín* y un *San Gregorio* (lám. 39), de las que María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera han comentado el pésimo estado de conservación.¹⁶⁴ Cabe señalar que los tres marcos son en extremo sencillos. El uso del nácar es casi imperceptible, pues carece por completo de brillo. En las superficies pictóricas, el embutido de concha resulta igualmente pobre y sugiere un trabajo poco especializado.

La técnica de algunos marcos “enconchados” posee cierto carácter experimental. Destacan los marcos de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el niño*, obras anónimas que se conservan en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. El trabajo de ambos es igual. La entrecalle presenta lajas de concha nácar aserradas,¹⁶⁵ y superpuestas, formándose diseños tridimensionales de flores y hojas. Las obras carecen de trabajo pictórico,¹⁶⁶ a pesar de mostrar el repertorio acostumbrado. Se advierte la especialización del trabajo, pues las figuras están bien logradas, sus formas son muy definidas y regulares.

El uso del nácar es distinto en los marcos y en las pinturas, pues en estas últimas el material está cortado en trozos rectangulares, embutido y conserva su brillo natural. La indudable destreza técnica del uso del nácar sugiere que ambas partes de las obras se realizaron en el mismo taller, especializado en “enconchados”. En estos marcos, pese al uso del nácar, el conocimiento técnico es distinto al de los otros marcos, pues se dejó de lado el embutido que distingue a todas las obras antes comentadas. Se desconoce si en los talleres hubo artistas encargados únicamente de trabajar el nácar. Ahora bien, queda claro que las distintas obras siguieron fórmulas similares, cuyos resultados variaron significativamente y permiten obtener una idea precisa del grado de especialización de los talleres donde se hicieron.

¹⁶⁴ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁵ Nuria Salazar, “San José con el Niño”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁶ Al referirse al marco del *San José con el Niño*, la autora señaló que “se conservan todavía restos de la aplicación de la coloración original.” Cfr. *Ibidem*.

Téngase en cuenta que ningún estudio técnico ha hallado evidencias de que los “enconchados” emplearan técnicas de laca, ya sea novohispanas o asiáticas. Cabe recordar, asimismo, que no es el mero uso del nácar lo que distingue a las obras, sino la utilización conjunta de dicho material embutido y la técnica pictórica, tanto en las pinturas como en los marcos. Estos datos deben encauzar las discusiones sobre la técnica de las obras, pues la afirmación de que los “enconchados” utilizaron procedimientos de laca carece de sustento, a la luz de los análisis técnicos.

Dichos análisis permiten desechar, en definitiva, la posibilidad de que la técnica de embutido de nácar en la pintura llegara ya desarrollada a la Nueva España. Tampoco tiene cabida la idea de que dicha técnica permaneció inmutable a lo largo de su desarrollo.¹⁶⁷ La *Adoración de los Pastores* de Juan González, de 1662, así como los documentos relacionados con Tomás González, demuestran que por lo menos desde 1660 se realizaron pinturas “enconchadas”. Tales obras fueron, necesariamente, producto de experimentaciones técnicas anteriores. Es decir, la técnica de las pinturas embutidas de nácar no surgió de golpe. Esto es muy significativo pues, sin importar cuál sea el aspecto particular de las obras que se aborde, lo que distingue a estos trabajos es su singularidad técnica, que ningún estudio debería de soslayar.

Los “enconchados” mejor logrados se interesan por potenciar la iridiscencia del nácar, lo que conlleva la imposibilidad técnica de producir los mismos efectos de las pinturas que prescindan de dicho material. Las obras más destacadas muestran un conocimiento de las técnicas pictóricas lo suficientemente amplio como para permitir su adaptación a las necesidades ornamentales de los marcos. Los artistas deliberadamente obtuvieron efectos distintos en las superficies pictóricas y los marcos, a pesar de que usaron los mismos materiales y técnicas en ambas partes de las obras.

En las superficies pictóricas, el nácar se destinó a la ropa de los personajes o bien, a elementos arquitectónicos y, en los marcos, a las figuras de mayor tamaño. En las pinturas, el nácar no se empleó en los fondos ni en las encarnaciones, y en los marcos, se dejó de lado tanto en los fondos como en los botones de rosa. Si la concha se hubiera utilizado en esas partes de la composición, se habría perdido la iridiscencia que otorga a las obras su característica luminosidad, y distingue a los mejores trabajos.

¹⁶⁷ Cfr. Elisa Vargaslugo “La pintura...”, *op. cit.*, p. 121 y Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 246.

Producciones paralelas

Conviene tener en cuenta que, además de las pinturas, se conservan otros objetos novohispanos pintados e incrustados de nácar. Se trata de un manifestador¹⁶⁸ y una representación de *Atlas y Vulcano*, que fue parte de un mueble.¹⁶⁹ Esas obras poseen un trabajo de pintura y embutido de nácar muy parecido al de los “enconchados”, que sugiere que acaso se hayan hecho en los mismos talleres que éstos. Cabe destacar que cada obra posee una ornamentación que se desliga de las soluciones habituales en los “enconchados” y, a la vez, muestran grandes diferencias entre sí.

Ahora bien, hasta donde sabemos, los pintores novohispanos no trabajaron en muebles. A excepción de los biombos, los muebles pintados se hicieron en otros talleres. Sería interesante que futuras investigaciones, apoyadas en análisis técnicos, estudiaran la posibilidad de que los pintores que se especializaron en “enconchados” trabajaran también en muebles que, al igual que las obras que aquí nos ocupan, unieran el trabajo pictórico al embutido de nácar.

El caso del manifestador es interesante, pues según el libro *Arte hispanoamericano en Navarra*, la obra se menciona en un inventario parroquial de 1718.¹⁷⁰ Es decir, llegó a España hacia los años en que se hicieron las pinturas “enconchadas”, lo que mueve a preguntar si hubo relación entre éstas y los muebles pintados y embutidos de concha, que citan los documentos novohispanos de la época. Cabe recordar que Manuel Toussaint registró una mención a “Una pileta de agua bendita de maque embutida de concha con una imagen de Nuestra Señora de la Concepción.”¹⁷¹ El ya citado inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge menciona, asimismo, una “mesa pintada, con embutidos de concha.”¹⁷² Gustavo Curiel comenta que

¹⁶⁸ La obra se conserva en la parroquia de Allo, en Navarra, España. Fue comentada por Elisa Vargaslugo y reproducida en *México en el mundo...*, *op. cit.*, pp. 154-155. También se reproduce en María del Carmen Heredia Moreno, *et al.*, *Arte hispanoamericano en Navarra: Plata, pintura y escultura*, Navarra, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992, p. 236.

¹⁶⁹ La obra pertenece al Museo de América de Madrid y se reproduce en María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 172, así como en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 183. En esta última publicación, la tabla es comentada por Gustavo Curiel, pp. 182-183.

¹⁷⁰ *Arte hispanoamericano en Navarra*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁷¹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷² Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 78.

De este mueble se informó que tenía varias figuras, que medía dos varas de largo y que en la parte baja había travesaños de fierro. Fue apreciado en veinticinco pesos. Es de hacer notar la presencia de “enconchados” en muebles de carácter civil. No sólo se hicieron láminas, biombos, u objetos litúrgicos, sino también cubiertas de mesas, como en este caso.¹⁷³

Ya sea que los talleres especializados en “enconchados” hayan tenido una producción de muebles y objetos pintados y embutidos de nácar, de la que quedan pocos vestigios, o que éstos se hicieran en otros talleres, es indudable que en la Nueva España hubo talleres de pintura cuya actividad se dedicó, en su mayor parte, a la elaboración de pinturas embutidas de nácar, a las que se otorgaron ciertas particularidades ornamentales, ausentes de los escasos muebles pintados y embutidos de concha que se conservan. La relación de dichos talleres con esos muebles no está clara.

Tampoco sabemos qué relación pudo existir entre los “enconchados” y los objetos de madera de olivo, policromada e incrustada de nácar que se hicieron en los talleres de artes mecánicas de Belén a principios del siglo XVII.¹⁷⁴ No hay duda de que dichos objetos se conocieron en la Nueva España, pues se sabe de una sub comisaría de los Santos Lugares, así como de un documento que ordena la excomunión de los falsificadores y traficantes de dichos objetos. Se desconoce si los autores de los “enconchados” pudieron tener relación con las falsificaciones a las que se refiere dicho documento, pero es seguro que los novohispanos gustaron de numerosos objetos pintados e incrustados de nácar, de manera que las obras aquí estudiadas pudieron tener relación no sólo con objetos del Extremo Oriente, sino también del Cercano Oriente, tema que convendría abordar en futuros trabajos.

Cabe recordar el marco incrustado de pequeñas piezas de nácar, que se une a una *Virgen con el Niño*, del Museo de América,¹⁷⁵ y la mención a un “rico marco fingido decorado con flores, a imitación del maque de China.”¹⁷⁶ No sabemos si los talleres especializados en “enconchados” tuvieron relación con los que elaboraron dichos marcos. Tales producciones, coetáneas a los “enconchados”, surgieron del mismo gusto ornamental que dio lugar a éstos, pero es difícil precisar en qué términos se relacionaron con las obras.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Agradezco esta referencia a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero.

¹⁷⁵ Véase una reproducción de la obra en María Pía Timón, *El marco en España...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁶ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 79.

Futuros estudios deberán tener en cuenta, asimismo, dos obras registradas por Marta Dujovne, que representan, respectivamente, la *Conversión de San Pablo* y a *San Ignacio de Loyola*, firmadas por J. Gonzales, que se conservan en dos colecciones particulares de Buenos Aires.¹⁷⁷ La autora señaló que la técnica usada es el óleo, y que las obras “se caracterizan por la aplicación de cuero repujado, semillas de plantas, relieves de preparación recubiertos de oro, y una marcada influencia oriental en los paisajes.”¹⁷⁸

Por otro lado, los “enconchados” no fueron la única producción novohispana que se nutrió de las lacas asiáticas embutidas de concha, pues abundan las menciones documentales a muebles de concha y maque. Entre los bienes de la marquesa de San Jorge se mencionan “bufetillos de estrado [...] de maque y concha”,¹⁷⁹ “Dos escritorios de maque y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego”¹⁸⁰ y “Dos escritorios de maque fingido, por acabar,”¹⁸¹ de los que Gustavo Curiel señala que “puede pensarse que llevarían pedazos de concha nácar embutida, pues más adelante se registraron *huacales* llenos de concha nácar para incrustar.”¹⁸² El inventario menciona, asimismo, “veintiún marcos de concha sin embutir”,¹⁸³ que permiten suponer que el nácar contenido en dichos huacales también pudo estar destinado a los marcos.

También el testamento de Magdalena de Ávila, de 1692, menciona “Un bufetito de estrado pequeño embutido de concha apreciado en cinco pesos.”¹⁸⁴ Cabe citar, igualmente, el inventario de los bienes de Elena Zenteno de Silva, que menciona “Un escritorio de maque embutido de concha a una vara con su escribanía en cuatro pesos.”¹⁸⁵

Si bien desconocemos en qué términos se produjo la relación entre los “enconchados” y las lacas novohispanas de concha y maque, no hay duda de que unas y

¹⁷⁷ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, op. cit., p. 219. El dato fue recogido por Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, op. cit., p. 189.

¹⁷⁸ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, op. cit., p. 219.

¹⁷⁹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, op. cit., p. 84.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 85.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁸² *Ibidem*, p. 97.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸⁴ AGNM: *Bienes Nacionales*, Vol. 1219, Exp. 12, f. 9v, 1720. Testamento de doña Magdalena de Ávila e inventario y aprecio de sus bienes. México.

¹⁸⁵ AGNM: *Vínculos y Mayorazgos*, Vol. 77, Exp. 1, 1798. Testamento, inventario y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de la señora doña Elena Centeno Maldonado de Carabeo y legítima viuda del señor don Pedro Velázquez de la Cadena, Caballero que fue de la Orden de Santiago Oidor de Su Majestad, de pedimento del final. México. Agradezco a Denise Fallena haberme proporcionado la información de este documento.

otras dan cuenta del enorme éxito que las lacas embutidas asiáticas alcanzaron en el ámbito local. Dicho éxito también tuvo lugar en otras latitudes, en las que se manifestó de manera distinta. Al respecto, conviene señalar que el museo *Victoria and Albert*, de Londres, conserva una mesa hecha en Inglaterra hacia 1680 (lám. 5).¹⁸⁶ Dicha mesa presenta áreas de laca inglesa negra (*japanning*), así como otras que exhiben la característica ornamentación *namban*. Según la información que ofrece el museo, posiblemente el mueble reutilizó partes de un escritorio japonés *namban*, de laca con incrustaciones de nácar, hecho hacia 1620-1640.¹⁸⁷ Es decir, la Nueva España de ninguna manera fue el único lugar donde se conocieron las lacas *namban*, pero sí el único donde esas obras sirvieron de punto de partida a una producción local de características propias, bien diferenciadas de los objetos japoneses que inicialmente le dieron impulso.

¹⁸⁶ Toda la información que se cita a continuación proviene del sitio <http://images.vam.ac.uk/>. Fecha de consulta: 30 de junio de 2005.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

web de dicho museo:



Lám. 5

Mesa inglesa, ca. 1680. Pino y piezas de laca japonesa *namban*. Museo *Victoria and Albert*, Londres. Se cree que la obra japonesa es de ca. 1620-1640.

Tomado de *Victoria and Albert Images*:

<http://images.vam.ac.uk/>

III. Contenido iconográfico

La ornamentación de los marcos y cenefas “enconchados”: revisión historiográfica

Uno de los aspectos de las pinturas embutidas de concha nácar que más ha llamado la atención de los investigadores es el particular efecto ornamental que el nácar proporciona a las obras. La ornamentación es sin duda prioritaria en los “enconchados” más destacados, si bien el efecto ornamental no se consigue únicamente con las cualidades lumínicas de los embutidos de nácar. A la iridiscencia de ese material se suma el esmerado trabajo de los marcos, las partes de las obras donde, en la mayoría de los casos, se aloja el repertorio ornamental.

A pesar de que dicho repertorio es una de las características que distingue a las pinturas embutidas de nácar, las referencias al tema no se presentaron sino tardíamente, pues Manuel Romero de Terreros, así como Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Manuel Toussaint y Miguel Solá dejaron de lado el problema de la ornamentación de las obras. Cabe destacar, no obstante, que las ilustraciones que acompañan los textos de Estrada y Toussaint reproducen unas tablas de la *Vida de la Virgen* con sus marcos “enconchados” (lám. 29). Ninguno de los autores mencionó dichos marcos.¹

La primera mención al repertorio ornamental de los “enconchados” la hizo Antonio Bonet, quien se refirió largamente al tema, en su texto sobre el biombo embutido de nácar que perteneció al virrey José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma (lám. 48). Según Bonet, dicho biombo

está [...] orlado en la parte baja por una cenefa de tulipanes, racimos y hojas y en la parte alta por arquillos con la misma decoración de los que penden sargas florales. [La] cenefa [es] renacentista y recuerdan las franjas con que se acababan los tapices de Bruselas de los siglos XVI y XVII y que como motivos decorativos fueron divulgados por grabadores flamencos y alemanes [...] estas decoraciones de tulipanes son un ejemplo de cómo el barroco mexicano, lo mismo que el

¹ Se trata de una serie anónima de seis tablas, que entonces se conservaba en el Museo Arqueológico de Madrid y actualmente se encuentra en el Museo de América de Madrid. Véase lám. 29.

español, todavía a fines del siglo XVII seguía inspirándose en los motivos manieristas flamencos.²

Bonet acertó tanto en la descripción, como en señalar que el repertorio ornamental de la obra procede del ámbito europeo. Ahora bien, la ornamentación de esta obra se distingue, en parte, de la de los marcos “enconchados”, que desarrollaron variaciones de su propio repertorio. Los marcos embutidos de nácar presentan distintos diseños, a partir de un número limitado de motivos (flores, hojas, racimos de uvas, aves). En las obras se repiten constantemente el color negro del fondo, el énfasis a la línea y al color dorado, así como el uso del nácar.

La certera descripción del autor tiene validez en relación con el biombo del que se ocupa, si bien su ornamentación se aleja, hasta cierto punto, de las soluciones formales de los marcos “enconchados”. Cabe destacar que al estudiar dicho biombo, Bonet omitió referirse a las pinturas embutidas de nácar y, en cambio, mencionó otros biombos novohispanos, carentes de nácar.³ Tiene interés recordar que ese mueble es el único biombo “enconchado” original que ha llegado a nosotros;⁴ es decir, se concibió de manera distinta a las tablas “enconchadas”. Acaso por esa razón dejó de lado la ornamentación habitual en ese tipo de pinturas.

Se ha sugerido que algunas series fueron hechas para ser exhibidas como biombos.⁵ En años recientes, se han unido, formando biombos, las tablas de dos series “enconchadas”. La primera es una serie anónima de la *Conquista de México*, de seis tablas (lám. 23). Dos de éstas se conservan, como pinturas individuales, en el Museo

² Antonio Bonet Correa, “Un biombo...”, *op. cit.*, p. 36.

³ El autor señaló que la familia del conde de Moctezuma poseyó “otro biombo de la misma época, hoy en el Museo de Chapultepec, que, en sus 12 hojas, representa la conquista de México por Hernán Cortés” y asimismo citó “el [biombo] que representa el palacio de los Virreyes antes de 1692.” *Ibidem*, p. 33.

⁴ María Concepción García Saíz y Gustavo Curiel han señalado que sin duda hubo otros biombos “enconchados”, hoy perdidos. Véase María Concepción García Saíz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 140, nota 17, así como Gustavo Curiel, “Los biombos...”, *op. cit.*, p. 22. Cabe añadir que el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, realizado en 1745, sugiere que Mariana de Neoburgo, la última esposa de Carlos II, poseyó dos biombos “enconchados”. Teresa Lavalle-Cobo informa que, en dicho inventario se aprecia “el aumento de la colección con los bienes heredados de su tía Mariana de Neoburgo, de quien entre cuadros y numerosos objetos y joyas, heredó dos biombos de charol y nácar con pintura fina.” Cfr., de esta autora, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, en *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, p. 212.

⁵ Véase *Los enconchados...*, *op. cit.*, p. 10.

Franz Mayer de la Ciudad de México. Las cuatro restantes pertenecen al INAH. De éstas, cada tabla se cortó en dos, a lo ancho, y se unió con las otras, de tal manera que forman un biombo de ocho hojas, de un haz.⁶ María Concepción García Sáiz ha demostrado que la concepción de esta serie es muy distinta a la del biombo citado por Bonet.⁷

El mismo procedimiento se siguió con la serie anónima de 6 tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, que se conserva en Rodrigo Rivero Lake Antigüedades de la Ciudad de México (lám. 25).⁸ La particular concepción del único biombo original se advierte en la manera de componer las escenas. A diferencia de las dos series recién mencionadas, la composición del biombo tiene continuidad a lo largo de toda la obra, pues las escenas representadas en cada hoja tienen desarrollo en las hojas vecinas.

En 1970, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río se refirieron a la ornamentación de las series “enconchadas” que representan la conquista de México. Las autoras mencionaron las cenefas decorativas de dichas series e identificaron las figuras que las pueblan. Respecto a las tablas que pertenecen al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (lám. 21), las autoras comentaron que están “Terminadas con doble cenefa de flores y frutas una sobre fondo negro y otra con guías sobre fondo rojo. [Hay] Medallones con volutas enmarcando las leyendas explicativas.”⁹

Se advierte que Castelló y Martínez del Río se limitaron a mencionar la presencia de flores, pájaros, frutas y granadas en las cenefas, sin relacionar las

⁶ Estas tablas se reproducen en *La concha nácar en México*, *op. cit.*, pp. 74-76 y 78-80. Véase una reproducción de las tablas antes de que se unieran como biombo en José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, pp. 6, 10-11.

⁷ La autora señala, acertadamente, que la afirmación de Antonio Ponz de que se trataba de cuadros medianos demuestra que las tablas mantuvieron su carácter independiente. Véase María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, p. 107, nota 4.

⁸ Véase la reproducción en Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 255. Cabe añadir que se conservan reproducciones de las tablas antes de que se unieran en forma de biombo. Véase Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones...*, *op. cit.*, pp. 11-116.

⁹ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 42. Cabe añadir que, en relación con la serie firmada por Miguel y Juan González, que se conserva en el Museo de América (lám. 19), Castelló y Martínez del Río señalaron que las tablas están “Terminadas por cenefas de flores y pájaros formando arcos. [Hay] medallones de flores con leyendas explicativas de las escenas que representan.” *Ibidem*, p. 43. De la serie anónima de seis tablas del mismo tema que conserva dicho museo, las autoras mencionaron la “Cenefa policromada con granadas, [que] luce las mismas incrustaciones [que las pinturas].” Véase p. 44. Al citar la serie del mismo tema de la colección Franz Mayer (lám. 23), comentaron que las tablas están “Enmarcadas con cenefa de flores.” Cfr. pp. 45-46.

soluciones ornamentales con las de otro tipo de obras. Por otra parte, las autoras se detuvieron en la ornamentación del biombo “enconchado” (lám. 48), retomando algunos comentarios de Bonet:

En ambos aces [*sic*] encontramos detalles con influencia flamenca. Por ejemplo, en las flores que forman las cenefas resalta el tulipán holandés. Estos y las guirnalda atadas con lazos atados en la parte superior del biombo recuerdan las franjas con que están orlados los tapices flamencos [...] este biombo por sus escenas y decoración es netamente europeo.¹⁰

Castelló y Martínez del Río también señalaron que el haz que muestra el sitio de Viena por los turcos está “Terminado con orla ornamental con flores policromadas”¹¹ y añadieron que el otro haz presenta una “Guirnalda ornamental de flores atadas con lazos colorados en la parte superior.”¹² El texto muestra un interés muy incipiente por la ornamentación de las obras, pues se limita a identificar los motivos que componen su repertorio. Cabe destacar el contraste entre las descripciones del biombo embutido de nácar y las cenefas de las distintas series “enconchadas”. Castelló y Martínez del Río retomaron los comentarios de Bonet sobre las deudas del repertorio ornamental de dicho biombo con el arte flamenco, pero no señalaron ningún parecido entre la ornamentación de las tablas “enconchadas” y la de ese biombo.

Marta Dujovne también mencionó las cenefas de numerosos “enconchados”. Las descripciones de la autora apenas se distinguen de las de Castelló y Martínez del Río. Al referirse a la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* del Museo de América, de Madrid (lám. 19), Dujovne afirmó que

La guarda presenta algunas diferencias con la de la serie anterior [anónima, del mismo tema y número de tablas, que perteneció al Conde de Moctezuma]. Es de forma más simple y tiene un solo color de fondo. En la primera tabla se continúa a lo largo del margen izquierdo y en la última a lo largo del derecho, de manera

¹⁰ *Ibidem*, p. 49.

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

¹² *Ibidem*.

que colocadas las pinturas en forma contigua, el panel total queda cerrado en sus extremos. La ornamentación de la cartela es también diferente, con motivos de flores enconchadas y hojas.¹³

En relación con otra serie del mismo tema, anónima, de seis tablas, que entonces se dividía entre la colección Mayer y el Colegio jesuita de Chanmartín de la Rosa (lám. 23),¹⁴ la autora comentó que

Lo mismo que en la segunda serie del Museo de América, la guarda de estas obras es recta, pero no rodea enteramente cada pintura sino sólo los márgenes superior e inferior. En la primera tabla bordea también el margen izquierdo, y en la última el derecho, de modo que al colocarse juntas las pinturas cierra un rectángulo completo. La guarda está decorada con frutas y verduras y muy especialmente con algunas flores.¹⁵

Así pues, Dujovne añadió las hojas al estudio del repertorio ornamental de las cenefas “enconchadas”. Es evidente que las referencias a las frutas y verduras son imprecisas. Dicha imprecisión se advierte también en la obra de Castelló y Martínez del Río quienes, al igual que Dujovne, se limitaron a identificar los motivos que pueblan las cenefas de las tablas.

Al referirse a cuatro tablas de la *Conquista de México* adquiridas por el Museo Nacional de Historia (lám. 23), José de Santiago comentó que “De nuestras cuatro pinturas, dos de ellas tienen cenefas decoradas con frutos y guirnalda en tres de sus lados, cosa que nos hace pensar que se trata de la primera y la última pieza de un

¹³ Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Cabe recordar que las tablas de Chanmartín de la Rosa fueron adquiridas en 1971 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cfr. José de Santiago, “Algunas consideraciones...”, p. 11.

¹⁵ Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, p. 9. Cabe añadir que, respecto a una serie anónima de 6 tablas de la *Conquista de México*, también conservada en el Museo de América (lám. 24), Dujovne señaló que “Cada pintura está enteramente rodeada por una guarda recta, que en el borde superior es el doble de gruesa que en los márgenes laterales, y en el borde inferior es aún más ancha. Está decorada con frutos y hojas.” Véase p. 9. Dujovne también mencionó las cenefas de una serie de la *Conquista de México* firmada por Miguel González, que conserva el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (lám. 21), señalando que “El margen superior y parte de los márgenes laterales de cada tabla están bordeados por una tabla en semicírculo, de fondo negro y rojo, decorada con pájaros y flores.” Véase p. 10.

conjunto bastante mayor.”¹⁶ Se advierte el escaso interés del autor por identificar los motivos que pueblan las cenefas, si bien advierte su importancia.

En su estudio sobre los “enconchados” del Museo de América, María Concepción García Sáiz incluyó numerosas referencias a la ornamentación de las obras, en las que retomó las opiniones vertidas por los autores anteriores.¹⁷ Al comentar la serie anónima de 6 tablas sobre la *Vida de la Virgen* (lám. 29), García Sáiz señaló que

Los cuadros conservan los marcos de época y desde el primer momento se encuentran formando unidad [...] Como soporte llevan lienzo pegado a la tabla, aunque no sucede lo mismo con los marcos, decorados con motivos de flores y de aves y en los que también se utiliza el enconchado.¹⁸

Así pues, la aportación de la autora al tema consiste en advertir que los marcos forman unidad con las pinturas, y que son las partes de las obras que presentan la decoración de flores y aves. Es decir, los marcos se relacionan estrechamente con las pinturas, al igual que las cenefas de las series antes comentadas.

Al referirse por segunda vez a los “enconchados”, en 1984, Dujovne hizo breves menciones a los marcos, enumerando los motivos que los pueblan. Así, al citar una anónima *Virgen de Guadalupe* del Museo de América (lám. 35), comentó que “El marco es también enconchado y con adornos de pájaros y flores.”¹⁹ Dujovne también se refirió a la ornamentación de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25):

¹⁶ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Al comentar el texto de Antonio Bonet, la autora señaló que “Otro punto enunciado por este historiador del arte nos interesa resaltar y es la posible relación de estas obras con los tapices, en cuyo apoyo vienen a sumarse los amplios desarrollos de las bandas decorativas.” Véase María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ *Ibidem*, p. 87. Al mencionar la serie anónima de 24 tablas sobre la *Vida de Cristo* (lám. 30), García Sáiz comentó que “Los marcos que acompañan a los cuadros son de época y están realizados con la misma técnica del enconchado, empleando motivos florales y de aves.” Véase p. 104.

¹⁹ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 54. Cabe añadir que al describir una *Sagrada Familia* de Nicolás Correa, la autora informó que “El marco es muy trabajado, también con incrustaciones, pero muy diferente de las habituales guardas de pájaros y flores.” Véase p. 68. Dujovne asimismo señaló, en relación con una obra anónima que representa a *Santa Ana y la Virgen* (lám. 50), que “El marco también es enconchado, y decorado con flores y pájaros.” Véase p. 81. Al mencionar un *Apóstol* (lám.

Los márgenes superior e inferior están bordeados por una guarda decorada con uvas, flores y pájaros. La guarda superior forma un arco en cada tabla, la inferior es recta. Una de las tablas tiene también una guarda en su margen izquierdo y otra en el derecho, de modo que colocadas todas juntas la guarda encierra el panel completo.²⁰

La autora acertó en mencionar los racimos de uvas de dicha serie, motivo al que antes no se había referido ningún estudio.²¹ Por otro lado, Dujovne sugirió que la ornamentación de las cenefas se relaciona con el arte asiático, pues comentó que “La influencia oriental es notable en [...] [las] guardas de fondo negro o rojo decoradas con pájaros y flores.”²² Se advierte la falta de claridad respecto a las obras orientales que influyeron en la ornamentación de las obras. Ahora bien, es muy interesante que Dujovne sugiriera la relación entre el repertorio ornamental de las cenefas y el arte oriental. Cabe destacar que la técnica de las obras novohispanas se había relacionado anteriormente con ciertos trabajos asiáticos, pero nunca se había señalado que la ornamentación de los “enconchados” pudiera tener relación con el arte asiático, sino con el europeo.

María Concepción García Sáiz se refirió brevemente al tema en 1986:

Identificado también el gusto por lo exótico con la procedencia oriental de los objetos [...] estos cuadros eran una clara evidencia de cómo las técnicas de decoración orientales, especialmente las japonesas, se habían introducido, directa o indirectamente, en el mundo occidental, siendo aceptadas y modificadas según los intereses de la tradición cultural europea [...] los “enconchados” resumen un

51), comentó que “Esta obra conserva su marco original, decorado con flores y pájaros que han perdido sus aplicaciones de nácar.” Véase p. 87.

²⁰ *Ibidem*, p. 108.

²¹ Entre las obras antes documentadas, dicho motivo está presente en los marcos de la serie anónima de 6 tablas de la *Vida de la Virgen*, del Museo de América (lám. 29), así como en el marco de una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31), que Dujovne mencionó en el mismo estudio y reprodujo sin marco. Cfr. p. 59.

²² *Ibidem*, p.11.

conjunto de influencias muy dispares dando lugar a algo completamente diferenciado.²³

El citado texto abordó los temas, los autores y la relación de los “enconchados” con otras pinturas de su tiempo, de manera que la referencia a la decoración es breve. Ahora bien, es significativo que la autora precisara el origen japonés de las obras cuya ornamentación retomaron los “enconchados”, pues efectivamente el repertorio de las obras se apropió de la ornamentación de ciertos trabajos japoneses.

También Virginia Armella de Aspe se refirió a la ornamentación de las obras. En relación con una *Virgen de Guadalupe* anónima que se conserva en la Parroquia de San José, en Tlaxcala, que carece de marco, la autora afirmó que “La orla es muy semejante a la de las tablas de la Conquista [de México] del Museo Franz Mayer, muy fina, con guía de flores diversas y pájaros en distintas posiciones.”²⁴ La autora también describió la ornamentación del biombo “enconchado”:

El borde inferior de las hojas está cortado formando mediopunto [*sic*] y va pintado de negro con ramazón dorada completamente china. Más arriba tiene una cenefa decorada con tema floral, en el que sobresalen las peonías y cerezos [...] en la parte superior remata otra cenefa con el tema floral descrito.²⁵

Es interesante que la autora identificara las flores representadas como peonías y cerezos, y que omitiera referirse a los tulipanes. Las formas de numerosas flores que pueblan la obra son poco precisas, lo que hace problemática su identificación. Ahora bien, los motivos están pintados a la manera occidental, como señaló Bonet. Así pues, el comentario de Aspe sugiere, más que una atenta observación del repertorio ornamental, la reiterada voluntad de relacionar los “enconchados” con el arte chino.

²³ María Concepción García Sáiz, “Bedeutung und entwick-lung...”, *op. cit.*, 1986, p. 169. Cabe recordar que el texto fue traducido al español en 1992. Cfr. “Significado y desarrollo...”, *op. cit.* La cita está tomada de la versión en español, p. 77.

²⁴ Virginia Armella de Aspe, “La influencia...”, *op. cit.*, p. 83. Respecto a una representación de la *Virgen de Balvanera* (lám. 45), firmada por Juan González, asimismo desprovista de marco “enconchado”, Aspe se limitó a comentar que “El profuso empleo de caligrafía en los adornos vegetales que rodean la escena principal coincide con el de otros enconchados anónimos.” Véase p. 86.

²⁵ *Ibidem*, p. 89.

El texto se refiere a dicha relación en numerosas ocasiones, si bien no cita ninguna obra de origen chino, en particular.

Elisa Vargaslugo no se pronunció sobre el origen de los motivos que adornan las pinturas embutidas de nácar, aunque sí mencionó la ornamentación:

En general todos los enmarcamientos son muy hermosos. En ellos se combinan flores, frutos, aves y los trozos de nácar entrelazados. Sin embargo estos ricos y coloridos enmarcamientos no opacan las escenas que rodean sino que hacen los conjuntos más atractivos.²⁶

El comentario recoge las apreciaciones de los autores anteriores. Cabe recordar que *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, la publicación donde se presenta el texto, dedicó numerosas fichas a los “enconchados”, cuyos autores mencionaron en repetidas ocasiones los marcos. Pedro Ángeles, por ejemplo, comentó la serie anónima de 6 tablas de la *Conquista de México* que conserva el Museo de América (lám. 24), señalando que

Destaca también el enmarcamiento de la pintura, que en los bordes inferior y superior es el doble de ancho que en los márgenes laterales y se conforma por una guía de abundantes flores y frutos que sobresalen sobre un fondo oscuro.²⁷

Cabe advertir que Ángeles estudió series bien documentadas, a cuyas cenefas ya se habían referido otros autores. Lo mismo ocurrió con la serie de la *Conquista de México* del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (lám. 21), de la que Nuria Salazar comentó que “La cartela manierista ricamente enconchada caracteriza a esta serie

²⁶ Elisa Vargaslugo, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Pedro Ángeles, “Número 1. Serie de la conquista de México II”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 125. El autor describió, asimismo, la ornamentación de la serie del mismo tema firmada por Miguel y Juan González (lám. 19): “En primer término se observa una formación de rocas, elemento que con sus variantes se repetirá en todas las pinturas de la serie, al igual que la guía floral que sirve de marco a la composición, la cual no siempre se observa completa. En este marco, donde se utilizó abundantemente la madreperla para los pétalos de las flores, destacan en su parte superior un par de aves que parecen picar algún fruto.” Véase “Número 1. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 126.

cuya ornamentación se remata con arco trilobulado, cuya arquivolta se cubre con los diseños típicos.”²⁸

Salazar se refirió, asimismo, al marco de un anónimo *San José con el Niño*. Dicho marco utiliza el nácar de manera muy particular y es idéntico al de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47), que se conserva, junto con la obra anterior, en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid:

Es característico de la pintura enconchada que en el marco se empleen los mismos materiales – generalmente con diseño floral – que en este caso se presenta por secciones de nácar superpuestas, en donde se conservan todavía restos de la coloración original. Las secciones de nácar no fueron pulidas para aplanarlas, sino que parecen haberse respetado en una forma natural para lograr pétalos y hojas aserradas. El conjunto nacarado se aprieta – y rebasa a veces – entre las molduras taraceadas y policromadas que forman el marco de esta preciosa composición.²⁹

Por otra parte, María Eugenia Rodríguez describió el “Sueño y arrepentimiento de José”, de la ya citada serie de la *Vida de la Virgen* (lám. 29), informando que “El marco está profusamente adornado con guirnaldas de flores multicolores y aves exóticas, diseño que se siguió en todas las pinturas que forman esta serie.”³⁰ La autora también mencionó el marco de la “Adoración de los Magos”, de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 30):

²⁸ Nuria Salazar, “Número 3. Serie conquista de México”, en *México en el mundo ...*, op. cit., p. 132. La autora describió también el “Abrazo ante la puerta dorada”, de la serie de la *Vida de la Virgen*, del Museo de América (lám. 29): “Los cuadros conservan los marcos de época formados por delicadas cenefas también enconchadas, con diseños de flores y pájaros. Se hace evidente la relación con las guardas de fino dibujo de las 24 tablas de la serie de la conquista de México pertenecientes al mismo museo y firmadas por Miguel [y Juan] González en 1698.” Véase “Abrazo en la puerta dorada”, en *México en el mundo...*, op. cit., p. 138.

²⁹ Nuria Salazar, “San José con el Niño”, en *México en el mundo...*, op. cit., p. 149.

³⁰ María Eugenia Rodríguez, “Sueño y arrepentimiento de José”, en *México en el mundo ...*, op. cit., p. 141. La autora no aclaró en qué consiste lo exótico de las aves.

El marco como en toda la serie, se adorna con flores multicolores, concha nácar y pájaros en cada uno de los cuatro ángulos, de marcada influencia chinesca que aquí contrasta con la tendencia manierista de la composición.”³¹

Rodríguez también dedicó unas líneas al marco de un anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente*, del Museo de América (lám. 40): “Especial mención merece el marco lobulado, bellamente adornado con flores multicolores y concha nácar. Las flores parecen ser rosas y las hojas de helecho recuerdan el gusto novohispano por las obras de arte oriental.”³²

En la misma publicación, Gustavo Curiel describió una *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*, firmada por Rudolfo (lám. 33). El autor comentó que

Tal vez lo que más sorprende de esta Guadalupana sea el rico marco que la adorna. Fue también realizado con la técnica del enconchado. Los motivos allí representados son flores de varios tipos, concentrándose en las esquinas del marco grandes y tupidos racimos, tal vez de uvas. El mencionado marco barroco, desde el punto de vista cromático, es muy rico y complementa con gran acierto plástico a la Virgen morena del Tepeyac.³³

Así pues, Pedro Ángeles y Nuria Salazar identificaron las figuras que adornan los marcos y cenefas “enconchados”. María Eugenia Rodríguez hizo eco de las opiniones expresadas por Dujovne y Aspe, al mencionar la influencia chinesca de la

³¹ María Eugenia Rodríguez, “Adoración de los Magos”, en *México en el mundo ...*, *op. cit.*, p. 142. La autora se refirió, asimismo, a otros marcos de esta serie. Al describir el “Bautismo de Jesús”, Rodríguez señaló que “El marco que está profusamente ornamentado con flores, pájaros y concha nácar, sigue el mismo diseño de los demás cuadros de esta serie de la vida de Cristo.” Véase *ibidem*, p. 143. En la descripción de la “Entrada de Jesús en Jerusalén”, la autora afirmó que “El marco del cuadro está bellamente ornamentado, como todos los de esta serie, con flores chinescas de gran colorido y pájaros en cada uno de los cuatro ángulos.” Véase p. 144. El comentario de “La última cena”, señala que “Al igual que en los otros cuadros de esta serie, el marco está adornado profusamente con flores multicolores y en cada ángulo hermosos pájaros, diseños de fuerte acento chinesco.” Véase *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 145. Rodríguez tampoco definió lo “chinesco” o el “acento chinesco”.

³² María Eugenia Rodríguez, “San Isidro y el milagro de la fuente”, en *México en el mundo ...*, *op. cit.*, p. 151.

³³ Gustavo Curiel, “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, en *México en el mundo ...*, *op. cit.*, p. 182.

ornamentación, mientras que Gustavo Curiel enfatizó la relación entre la representación pictórica y el rico trabajo del marco.

En contraste, Rodrigo Rivero Lake consideró la ornamentación de los “enconchados” como ejemplo novohispano del arte *namban* japonés:

Los paneles “biombos” [“enconchados”] están hechos de madera laqueada, incrustada de nácar y posteriormente retocada con oro, todo ello recreando aves, motivos geométricos, frutas y flores. Los pájaros y las flores de cinco hojas, acerca de los cuales hablaré posteriormente, son dos características totales de Namban-jin.³⁴

Al referirse a la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25), de su propiedad, el autor reafirmó las ideas expresadas en la cita anterior:

En este conjunto de tablas se aprecia que entre una escena y otra, además de poseer la característica del medio punto que marcan los arcos de la decoración Namban jin de flores, frutos y pájaros en la parte superior del marco negro, encontramos una pequeña orilla que divide a una tabla de la otra.³⁵

Rivero Lake acertó al mencionar el arte *namban* japonés, en relación con el repertorio ornamental de los “enconchados”. Cabe recordar que dicho repertorio había sido relacionado con el arte europeo, así como con el arte “oriental”, de manera general, e incluso con el chino y con el japonés, sin que se mencionaran, en concreto, las obras *namban*, realizadas expresamente para la exportación al mercado occidental. No obstante, Rivero Lake no precisó los términos en los que tuvo lugar la relación entre las obras japonesas y las novohispanas:

la orilla de ambos [biombos “enconchados”] está hecha en laca negra con un sinnúmero de motivos florales y de animales, de procedencia japonesa, y otros,

³⁴ Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 248.

³⁵ *Ibidem*, p. 250.

expresados de una manera sincrética, de origen mediterráneo, como pueden ser las uvas, traídas a Nueva España y a Filipinas por los peninsulares.³⁶

Especial interés tienen los comentarios del autor sobre el biombo “enconchado”, antes citado por Bonet, Castelló, Martínez del Río y Aspe. Rivero Lake se refirió a la ornamentación del haz que muestra la *Batalla de Viena* (lám. 48) en estos términos:

Esta escena se encuentra enmarcada por unas columnas salomónicas [...] decoradas con el más puro estilo Namban-jin japonés, sobre el maque negro característico, con una cenefa al calce y de ambos lados de flores llamadas científicamente “*Paeonia suffruticosa*” y “*prunas lannesiana*” que de acuerdo al arte Namban-jin, representan las primeras, el gusto por la simplicidad y las segundas el gusto por las ceremonias rituales. Los “*prunus*” [...] son representadas desde el siglo VIII [...] este biombo presenta unos arcos que recrean plantas de bambú [...] sobre una base negra de maque, o laca también característica Namban-jin.³⁷

Se advierte que el autor unió los comentarios de Bonet sobre la ornamentación europea de la obra con sus propias ideas respecto al origen *namban* de los motivos vegetales. La suma de ambos puntos de vista también está presente en la descripción del haz que representa una escena de montería, pues Rivero Lake comentó que está “enmarcada en su parte superior por festones en el mismo estilo Namban-jin que cuelgan de mascarones que rítmicamente aparecen de faunos en dorado.”³⁸

Si bien Rivero Lake acertó en relacionar la ornamentación de las obras novohispanas y las lacas *namban* japonesas, la afirmación de que el repertorio ornamental del biombo “enconchado” deriva de motivos japoneses sugiere cierta falta de acuciosidad del autor en el estudio de dicha obra, en particular. La aportación de Rivero Lake al tema consiste en la identificación de las obras de cuyo repertorio se apropiaron los marcos “enconchados”.

³⁶ *Ibidem*, pp. 246-247.

³⁷ *Ibidem*, p. 284.

³⁸ *Ibidem*.

María Pía Timón retomó, en parte, las ideas expresadas por el autor, pues comentó que en los marcos “enconchados”,

los motivos [...] suelen ser florales, de frutas y animales, principalmente pájaros, formando muchas veces una ornamentación muy tupida [...] están provistos de las influencias orientales ya mencionadas [lacas japonesas *namban*] y de las europeas [...] estas obras guardan parecido con las bandas decorativas y cenefas florales y animales de los tapices al menos [...] en [...] los marcos. Los cartones para tapices, así como las orlas de los grabados debieron influir considerablemente en la disposición de los motivos ornamentales que se incluyen en los marcos enconchados Mejicanos [*sic*].³⁹

Recientemente, Clara Bargellini se refirió al marco de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, firmado por Juan González en 1703 (lám. 41). La obra se conserva en una colección particular de Durango y el interés de la autora por dicho marco está plenamente justificado, pues éste presenta un singular énfasis ornamental.

The frame itself is interesting and unusual, with a great variety of plants and birds and its red ground. Indeed, this is the only enconchado frame known thus far that depicts identifiable bird species, most of them native to America. In other departures, González did not use the black ground ordinarily seen on *enconchado* frames, and he applied raised stems to the plants.⁴⁰

Cabe apuntar que el fondo rojo que mencionó la autora fue obra de una intervención del siglo XIX, pues durante el proceso de restauración de la obra, realizado en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, se halló que el marco originalmente había estado pintado en un tono muy pálido de gris, algo excepcional en los marcos “enconchados”.⁴¹ Por otra parte, la autora acertó en señalar el naturalismo de las aves y flores representadas, pues dicho naturalismo resulta mucho más acentuado en este marco que en la mayoría de las obras conservadas.

³⁹ María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España...*, *op. cit.*, pp. 269-270.

⁴⁰ Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁴¹ Agradezco esta información a la doctora Clara Bargellini.

Se advierte que las menciones a los marcos “enconchados” han proliferado en años recientes. Esto da cuenta del creciente interés por esas partes de las obras. Cabe destacar que el tema no ha sido estudiado a fondo y en la actualidad constituye uno de los aspectos más desconocidos de estas pinturas novohispanas. La mera descripción del repertorio ornamental ya se ha agotado. A pesar de esto, el singular trabajo ornamental de los marcos embutidos de nácar, que siempre evitó la mera repetición de diseños, no ha sido objeto de estudios particulares.

Especial mención merecen los comentarios de Enriqueta M. Olguín, quien recientemente se refirió a los marcos de la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28). La autora mostró un interés muy acentuado en esas partes de las obras:

Los motivos de los marcos [...] enconchados, tienen ritmo, armonía y temas comunes [...] En ellos se encuentran flores y aves apretujadas, sin posibilidad de salir del espacio al que se les destinó [...] rasgos [de estos marcos] son: El uso de un fondo negro y la eliminación de límites ajenos a ese mismo fondo. La preferencia por motivos vegetales y ornitológicos [...] Cuando se presentan motivos ornitológicos, los animales están en reposo [...] ⁴²

Olguín también describió, de manera detallada, los marcos “enconchados” de dos representaciones guadalupanas. La autora se detuvo, en particular, en el marco de una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31), del museo Franz Mayer de la Ciudad de México, que

se caracteriza por estar decorado con motivos fitomorfos y ornitomorfos de concha, que resaltan en un fondo negro [...] Sobre el fondo negro, apretujadas entre las flores, hay un total de ocho aves incrustadas con placas de concha [...] Las aves están en reposo, con las alas recogidas y las plumas a veces trazadas con pintura negra [...] tres de ellas están provistas de un copete, como el que caracteriza al pájaro carpintero [...] ⁴³

⁴² Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁴³ *Ibidem*, pp. 38-39.

Esta descripción es más detallada que todas las anteriores. Ahora bien, al referirse al repertorio ornamental de las obras, los diversos autores han encontrado una y otra vez las mismas figuras: flores, aves, hojas y racimos de uvas.⁴⁴ Evidentemente, la mera identificación de los motivos que componen dicho repertorio es sencilla. Dado el énfasis ornamental de las obras, es significativo que se trate de un número muy reducido de motivos, que se repiten constantemente. Esto sugiere que existió cierta manera particular de concebir el repertorio de los marcos “enconchados”, tema al que ningún autor se ha referido. Se ha prestado poca atención al hecho de que, mediante el uso común del nácar y de la paleta de color, la ornamentación de los marcos se articula con el trabajo de las pinturas, lo que distingue a los “enconchados” de la restante producción pictórica novohispana.

En resumen, los “enconchados” concedieron gran importancia al trabajo de los marcos, realizado a partir de un repertorio ornamental restringido, cuyos motivos ya han sido identificados por los autores aquí citados. El estudio del repertorio de dichos marcos difícilmente hallará motivos distintos a los ya identificados, pues los autores se han referido, en conjunto, a 143 marcos “enconchados”, hallando un trabajo muy similar en 139 de ellos.⁴⁵

Cabe destacar que si bien la historiografía de las obras se ha referido tanto a la influencia asiática como a la ornamentación de las obras, la relación entre ambos temas no sólo fue tardía (Marta Dujovne la mencionó por primera vez, en 1984),⁴⁶ sino que también ha dado lugar a puntos de vista encontrados. Conviene recordar que la ornamentación de los “enconchados” se ha relacionado tanto con el arte europeo,

⁴⁴ Cabe recordar las menciones a frutas, animales y verduras en la obra de Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Se han tomado en cuenta únicamente las referencias a las obras que conservan marcos o cenefas “enconchados”. Las excepciones son los marcos de una *Sagrada Familia* de Nicolás Correa, reproducida a color, con marco, en *La concha nácar en México*, *op. cit.*, p. 115, así como los marcos de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el Niño*, anónimos, reproducidos a color, con sus marcos, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, pp. 148-149. Los marcos de las tres obras poseen incrustaciones de nácar, si bien el trabajo se distingue del que aquí se ha comentado. Por otro lado, en este capítulo se estudian, como casos particulares, los marcos de un *San Antonio de Padua* anónimo (lám. 43), así como de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, firmado por Juan González en 1703 (lám. 41). En ambos casos, el repertorio formal se compone de las figuras mencionadas por los autores; sin embargo, las soluciones difieren de las de los otros marcos.

⁴⁶ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 11.

como con el chino y el japonés, identificando, en cada caso, las flores representadas con diferentes especies, propias de dichos ámbitos artísticos.

Llama la atención que el reducido repertorio ornamental de los marcos y cenefas “enconchados” haya dado lugar a opiniones tan diversas, al identificar las obras de cuyo repertorio se apropiaron. Esto convierte a tales partes de las obras en un interesante objeto de estudio, cuyo problema más importante no es la mera identificación de los motivos que componen su repertorio. Antes bien, tiene interés indagar en la particular concepción del mismo, así como en los elementos que le dieron origen. Para hacer esto, es importante identificar con precisión las obras con las que los “enconchados” se relacionan, así como los términos en los que tuvo lugar dicha relación.

Ante la existencia de numerosísimos marcos “enconchados” decorados de manera muy similar, no cabe afirmar, sin más, que su ornamentación se relaciona tanto con los repertorios europeos como con los chinos y japoneses. La precisa identificación de las obras de cuyo repertorio los marcos “enconchados” se apropian, funciona como mero punto de partida del estudio de su particular problemática. La pregunta más importante que se deriva de la revisión anterior es por qué el repertorio ornamental de dichos marcos utilizó, en la mayoría de los casos, determinadas soluciones formales, que los singularizan en el contexto artístico de su época.

Cabe destacar que la ornamentación de ciertos marcos “enconchados” difiere de la antes comentada (véase láms. 42-46). La existencia de esas obras demuestra que, si bien se concedió enorme importancia a dicha ornamentación, ésta no siempre se concibió de la misma manera. El hecho de que ciertos marcos “enconchados” presenten un tratamiento distinto al de la mayoría de las obras conocidas, de ninguna manera implica que el repertorio al que se han referido los autores no haya sido el más frecuente y representativo.

Los marcos “enconchados” en el contexto ornamental novohispano

El repertorio iconográfico de los marcos pintados y embutidos de nácar se compone, además de los motivos vegetales y animales mencionados por los autores, de roleos,

volutas, y formas estilizadas de origen orgánico, que generalmente se localizan en las esquinas de los marcos exentos. En algunos de estos marcos, las molduras presentan motivos geométricos, sobre todo dentados. En ocasiones se incluyen secciones de círculo, así como formas curvas, diagonales y, excepcionalmente, verniculares.⁴⁷

Los motivos que pueblan los marcos “enconchados” son habituales en la producción artística novohispana. El arte europeo empleó profusamente los motivos naturalistas, de ahí deriva su asidua presencia en el arte novohispano. Por otro lado, dichas figuras son frecuentes en los ámbitos artísticos más diversos. Esto explica que los autores, al comentar el repertorio de los marcos “enconchados”, lo hayan aproximado tanto al arte europeo, como al chino y al japonés. Cabe destacar que todas las figuras citadas en los textos están presentes en numerosas obras novohispanas, tales como las pinturas que prescinden del nácar, así como los marcos trabajados con otras técnicas. A pesar de eso, la ornamentación de los marcos “enconchados” nunca ha sido relacionada con esas obras.

Los repertorios ornamentales novohispanos tuvieron una variedad de figuras ausente de los marcos “enconchados”, que presentan una selección y reducción de motivos, insoslayable al estudiar su relación con otros repertorios de su época. Existen, desde luego, diversas posibles razones de dicha reducción. Ahora bien, ante la enorme importancia que se concedió a la ornamentación en tales marcos, no hay lugar para suponer que la pobreza de figuras deriva de una falta de interés en las obras.

El repertorio ornamental novohispano se nutrió de varias tradiciones artísticas. La ornamentación de los marcos pintados y embutidos de nácar remite a la ornamentación del arte novohispano en general y ésta, a los repertorios de épocas y ámbitos geográficos disímiles. La decoración de los marcos “enconchados” es muy particular, pero se inserta en un contexto artístico que tuvo en altísima estima la

⁴⁷ Se advierte que dichos motivos no han sido comentados por los autores, si bien se presentan en algunas obras de las que ya se ha ocupado la historiografía del tema. Destacan los motivos geométricos presentes en el marco de una anónima *Virgen de Guadalupe* que se conserva en el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, en Valencia (lám. 34), así como los que presentan los marcos de una serie anónima de seis tablas de la *Vida de la Virgen*, del Museo de América (lám. 29), y los que exhibe un *San Isidro y el milagro de la fuente*, de la misma colección (lám. 38). Cabe mencionar, asimismo, los motivos geométricos pintados en el marco de una *Virgen de Guadalupe* firmada por Rudolfo (lám. 33). En todos los casos anteriores, dichos motivos aparecen en las molduras.

ornamentación. Este trabajo describe el repertorio ornamental de los marcos “enconchados” y se refiere a la relación que existe entre dicho repertorio, las lacas *namban* y las pinturas novohispanas, pues son éstas las obras más cercanas al objeto de estudio.

Numerosas pinturas novohispanas presentan flores, hojas, racimos de vid y, en ocasiones, aves, al igual que los marcos “enconchados”. Destacan, en particular, las flores, cuya presencia es habitual en las pinturas novohispanas. Tiene interés discutir las soluciones de dichos motivos en las pinturas de la época, pues su representación se relaciona estrechamente con el trabajo de los marcos “enconchados”.

Los motivos naturales en las pinturas novohispanas

El estudio de los motivos naturales (vegetales y animales) en las pinturas novohispanas no puede omitir referirse al uso de dichos motivos en las pinturas europeas, pues fue a partir de éstas que las obras novohispanas conformaron su repertorio, a veces incorporando flores y animales americanos. En Europa, en la época moderna, la representación de la naturaleza adquirió características ajenas a las que tuvo en el arte del periodo anterior. William B. Jordan y Peter Cherry comentan que

Towards the end of the sixteenth century, artists in different parts of Europe began painting independent still lives [...] the emergence of this new genre simultaneously in Italy, Flanders and Spain in the 1590s [...] is a phenomenon integrally related to profound changes in the roles of art and artists in society which occurred at the end of the Renaissance.⁴⁸

En la época, el interés por la representación mimética del entorno natural fue muy pronunciado.⁴⁹ Europa mostró especial interés por la pintura de flores. María

⁴⁸ William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres, National Gallery Publications, 1995, p. 13.

⁴⁹ Jordan y Cherry comentan que “For [Francisco] Pacheco [...] there was no conceptual difference between the painting of fruit and flowers as ornament, the inclusion of still-life details in figural works, and the paintings of fruit and flowers in independent still lifes. The factor that linked them was the

José López Terrada señala que “Este protagonismo de las flores responde a la visión del mundo renacentista y no puede desligarse del creciente interés por el conocimiento botánico que se experimentó en toda Europa desde comienzos del siglo XVI.”⁵⁰ Cabe recordar que las guirnaldas y “marcos pintados” de flores fueron muy numerosos y gustados en la época, tanto en Europa como en la Nueva España.

Al comentar una representación de *La barca de San Pedro* o *La Tempestad calmada* del siglo XVII, de origen flamenco, que se conserva en una colección particular en México y es parte de una serie, Gustavo Curiel destaca la presencia

de un singular y bello marco de frutas, verduras y animales, que delimita a la escena principal. [...] A ambos lados de la parte baja del cuadro el pintor dispuso dos *floreros* que exornan decoración que recuerda motivos del grutesco italiano. También en la parte baja del marco pintado se alojan las figuras de dos espléndidos y realistas animales: un papagayo y una ardilla, dispuestos junto a imágenes de atados de espárragos, una granada y más flores [...] No se puede saber si el pintor que hizo el marco de flores, frutas, verduras y animales haya sido el encargado también de realizar la escena religiosa. Sin embargo, dada la alta calidad de oficio de las figuras y escorzos de éstas se puede suponer que así lo fue. En los restantes óleos de la serie [...] las escenas religiosas son de menor calidad plástica [...] lo anterior no sucede con los marcos pintados, mismos que son de gran calidad por lo que a oficio respecta en los tres casos.⁵¹

Los estudios sobre la pintura holandesa han llegado a identificar, en un mismo cuadro, casi cien variedades de flores, todas representadas con acentuado naturalismo, atendiendo minuciosamente a sus detalles, tales como la proporción, las particularidades del botón central, la forma y número de pétalos y los colores.⁵² Todas

common enterprise of imitating natural motifs, and the accuracy achieved was a measure of the artist's mimetic skills.” Cfr. *Ibidem*, p. 15.

⁵⁰ María José López Terrada, “Las plantas ornamentales”, en *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, ed. a cargo de Carmen Añón, José Luis Sancho, Madrid, Sociedad para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1998, p. 308.

⁵¹ Gustavo Curiel, “La barca de San Pedro o La Tempestad calmada”, en *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, 1990, núm. 16.

⁵² Alain Tapié, *Le sens caché des fleurs, symbolique et botanique dans le peinture du XVII siecle*, Paris, A. Biro, 1997.

las flores pintadas en tales cuadros fueron conocidas en la Europa de la época.⁵³ En la pintura española las flores no tuvieron una importancia tan destacada como en el arte holandés. No obstante, a lo largo del siglo XVII la pintura española desarrolló un creciente interés por las representaciones naturalistas y detalladas de diversos tipos de flores.

A pesar de que los cercos de flores, guirnaldas y guarniciones de flores y frutas de las pinturas novohispanas no desempeñaron -en sentido estricto- la función de marcos, su trabajo tiene mucho interés para esta investigación, pues fueron hechos por pintores y su repertorio coincide, en parte, con el de los marcos “enconchados”. Es decir, muestran intereses ornamentales similares y cabe la posibilidad de que se vinculen entre sí.

Los marcos “enconchados” están pintados como “países”, al igual que las obras mencionadas. Cabe señalar que en el siglo XVII llegaron a la Nueva España innumerables pinturas europeas, especialmente flamencas, cuyas escenas estaban enmarcadas por riquísimas guirnaldas, trabajadas con gran esmero.⁵⁴ Como ya se comentó, en la Europa de la época hubo especialistas en guirnaldas, fenómeno del que no se tienen noticias en la Nueva España.

También los pintores novohispanos enmarcaron sus composiciones religiosas con guirnaldas. Jaime Cuadriello comenta una *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*, de Juan Correa, que se conserva en la parroquia de San Nicolás de Bari, en Sevilla (lám. 6), en la que dichas apariciones están rodeadas por ricas guirnaldas de flores. El autor invita a recordar que

el trabajo de los marcos florales y frutales [...] arraigó sobremanera en la escuela andaluza del siglo siguiente [XVII] y por extensión en la novohispana. La pintura

⁵³ López Terrada señala que en la pintura española “las especies americanas que se utilizaron, principalmente, como plantas ornamentales [...] fueron descritas por Francisco Hernández quien dirigió, por encargo de Felipe II, la primera expedición científica moderna destinada al estudio de la historia natural americana. Desde comienzos del siglo XVII, varios pintores incluyeron en sus representaciones muchas de estas plantas americanas [...] Además del manejo directo de las ediciones de la obra fernandina, [...] los artistas pudieron pintar las plantas directamente del natural, pues muchas de ellas se cultivaron tempranamente en España [...] Sin embargo, para otros artistas fue aún más importante la consulta de las pinturas procedentes de la expedición fernandina [...] y, sobre todo, las copias de las mismas.” Véase “Las plantas...”, *op. cit.*, p. 319.

⁵⁴ Véase Gustavo Curiel, “La barca de San Pedro...”, *op. cit.*



Lám. 6 *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*. Juan Correa. 1704. Parroquia de San Nicolás de Bari, Sevilla. Detalle.



Lám. 7 *Virgen de la Soledad*. Cristóbal de Villalpando. Ca. 1680-1690. Teatro principal de Puebla. Detalle.

de “imitación de flores y frutos naturales” [...] fue particularmente cultivada en las postrimerías del siglo XVII y a todo lo largo del siglo XVIII en estas composiciones devocionales [...] ⁵⁵

El parecido entre las flores de dichas pinturas y las de los marcos “enconchados” es limitado, pues en estos últimos tanto el énfasis en la línea, como la tendencia a emplear una paleta de color reducida, la falta de interés por el volumen y el efecto iridiscente de la concha nácar, producen soluciones especialmente artificiales, ajenas a las pinturas que prescinden del nácar.

Ahora bien, la cercanía entre ambos tipos de obras es evidente, pues los autores de los “enconchados” fueron pintores. Como se ha señalado en el primer capítulo, cabe suponer que los autores de los marcos tuvieron relación con el gremio novohispano de pintores y, por lo tanto, estuvieron familiarizados con las representaciones de flores de las pinturas novohispanas.

El repertorio de flores de la pintura novohispana presenta una significativa reducción, respecto al del Viejo Mundo. No obstante, las flores fueron los motivos naturales más representados en las obras novohispanas. No hay evidencias de que dichos motivos hayan seguido modelos naturales, como ocurrió, en ocasiones, en el continente europeo. En el ámbito local, la abundante representación de especies ampliamente difundidas en Europa sugiere que dichas representaciones derivan de los modelos pictóricos europeos. En las obras novohispanas dichos motivos no suelen mostrar tanta fidelidad al natural como en las pinturas europeas.

Como adelante se verá, las flores de los marcos “enconchados” dan cuenta del gran valor que la pintura novohispana concedió a la ornamentación, así como de sus modelos artísticos y de la manera en que los empleó. Las obras no sugieren el uso de modelos naturales, si bien futuros estudios podrán arrojar luz sobre este tema, del que aún se sabe poco.

Dado que el estudio particular del tema está pendiente, estas apreciaciones son preliminares. No obstante, cabe recordar que el quehacer pictórico novohispano tuvo

⁵⁵ Jaime Cuadriello, “Imágenes de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones e Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y el retrato de un donante”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 272.

lugar en un ámbito gremial, que nació ligado a una problemática europea medieval, donde difícilmente habría tenido cabida el interés pre-científico por la representación del mundo natural. La pintura novohispana del siglo XVII se desarrolló en talleres cerrados, donde se siguieron los procedimientos transmitidos por los maestros y se utilizaron modelos artísticos.

Ahora bien, los distintos artistas novohispanos mostraron un interés y una habilidad variables, en la representación de las flores. En las obras de Cristóbal de Villalpando, uno de los pintores más reconocidos de la época en que se hicieron los “enconchados”, se advierte un destacado interés por representar distintas variedades de flores, manteniendo cierta fidelidad a su aspecto natural. Dicho artista hizo extensivo su virtuosismo a la representación de las flores y pintó las especies más abundantes en la producción artística del Viejo Mundo, lo que sugiere que siguió modelos pictóricos de origen europeo.

Cabe recordar que Villalpando fue objeto, en años recientes, de un importante estudio monográfico, cuyos autores advirtieron la particular habilidad del artista en la representación de flores. Juana Gutiérrez se refirió a una *Virgen del Rosario* que se conserva en el templo de San Felipe Neri, la Profesa, de la ciudad de México, señalando que Villalpando fue un excelente florista.⁵⁶ También Rogelio Ruiz Gomar mencionó la habilidad de Villalpando en la representación de flores. El autor comentó, en relación con una *Virgen de la Soledad* (lám. 7), que se exhibe en el teatro Principal de Puebla, la “extraordinaria habilidad técnica de Villalpando que en otras circunstancias le hubiera permitido destacar como pintor de bodegones.”⁵⁷

⁵⁶ Juana Gutiérrez, “Núm. 106, Virgen del Rosario”, en *Cristóbal de Villalpando*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, CNCA, Grupo Modelo, 1997, p. 316.

⁵⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Núm. 38, Virgen de la Soledad”, *ibidem*, pp. 186-187. En relación con esta obra, el texto advierte “El virtuosismo con el que [Villalpando] dibuja los floreros de cristal, así como las flores (que fácilmente nos pueden recordar las obras del madrileño Juan de Arellano).” Cfr. p. 62. Los autores comentan, asimismo, una *Virgen de Guadalupe* localizada en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Natividad en Coatepec, Estado de México, señalando que “Circunda a la imagen de la Virgen una serie de guías fitomorfas y flores ejecutadas con gran calidad.” Cfr. p. 45. Se comentan también unas obras de la sacristía del convento del Carmen de San Ángel, mencionando “los altares frente a los que Santa Teresa y San Juan se hallan postrados, en los que están pintadas flores y floreros de exquisita factura.” Cfr. p. 47. En relación con una *Santa Bárbara*, de colección particular, Clara Bargellini comenta que “Para ojos novohispanos, la santa mujer extravagante y lujosamente vestida, la ciudad fantástica a la izquierda, el paisaje misterioso de la derecha y el enmarcamiento de tipo flamenco con flores – incluyendo tulipanes – eran ciertamente una visión exótica.” Cfr. p. 229.

Desde luego, las flores pintadas por Villalpando se distinguen de las de los marcos “enconchados”. Una nota del estudio advierte que

La pintura novohispana técnicamente se forma, por lo general, de una delgadísima capa de colores sobre la base de preparación; ésta a su vez también es muy delgada, dando por resultado que con facilidad se vea el tono rojizo de la base. Probablemente esta práctica impidió en cierta medida el uso de transparencias y veladuras que suponen la acumulación de capas diversas de pintura, de ahí que resulte tan importante que Villalpando logre efectos tan convincentes de transparencias con esta delgadísima capa de pintura.⁵⁸

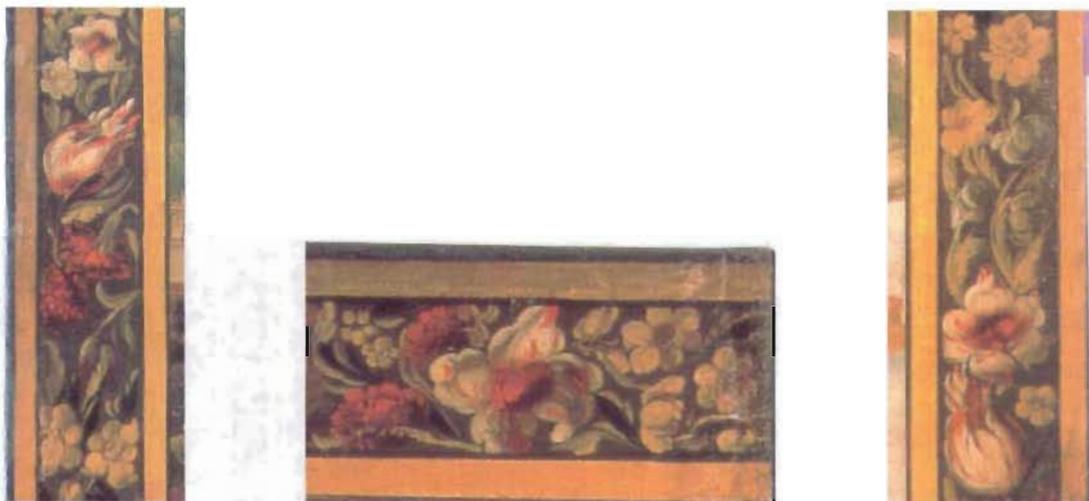
Cabe recordar que la capa pictórica de los marcos “enconchados” suele ser particularmente ligera y sus figuras rara vez presentan las transparencias de las obras de Villalpando. Con todo, la representación de las flores en ambos tipos de obras posee un sustrato común. Según los autores, “la obra de Villalpando no abandonó del todo una característica totalmente novohispana, la apariencia enteriza, la existencia de contorno, por suave que sea, la tradición lineal, en una palabra.”⁵⁹

Dicha tradición lineal aparece, deliberadamente exacerbada, en la ornamentación de los marcos “enconchados”. También está presente en las flores representadas por otros pintores de la época. Tal es el caso, por ejemplo, de un biombo atribuido a Juan Correa, perteneciente al Banco Nacional de México, que muestra el *Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma* (lám. 8). La autoría de la obra es interesante, pues Correa fue, junto a Villalpando, uno de los pintores más importantes de la época en que se hicieron los “enconchados”.

El biombo posee una cenefa ornamental con diversas especies de flores, entre las que se distinguen los tulipanes, las rosas, las campánulas y los lirios. Las formas están modeladas por medio del claroscuro, pues el uso de las sombras ofrece ilusión de volumen. Los pétalos presentan bordes irregulares, que sugieren cierta tendencia naturalista. El artista hizo hincapié tanto en las proporciones como en los colores naturales de cada flor. Así, los tulipanes combinan matices de blanco y naranja y los

⁵⁸ *Ibidem*, p. 64, nota 25.

⁵⁹ *Ibidem*.



Lám. 8 Biombo *Encuentro de Cortés y Moctezuma*. Atribuido a Juan Correa.
Banco Nacional de México. Detalle.



Lám. 9 *Encuentro de Cortés y Moctezuma*. Anónimo.
Colección particular, México. Detalle.

botones centrales de los lirios blancos muestran numerosos y pequeños estambres de una tonalidad naranja.

Las características anteriores se mantienen constantes en las diversas representaciones de dichos motivos en la obra. Se advierte una clara dependencia formal de los floreros y cuadros flamencos de la época, a menudo enmarcados por guirnaldas. Conviene recordar que a la Nueva España llegaron incontables obras procedentes de Flandes. Así pues, los artistas novohispanos tuvieron a su disposición numerosos modelos flamencos, por lo que no sorprende que pintores como Juan Correa hicieran cuadros de temas religiosos con marcos pintados de flores, retomando, de manera puntual, la tradición flamenca.

Respecto a las representaciones de flores en la pintura virreinal, Marcela Salas afirmó que

Correa las pintó en un alto porcentaje, ya sea como adorno o como símbolo junto a muchas vírgenes [...] también formando ricos marcos a las imágenes guadalupanas, y en los festones y guirnaldas que acompañan a algunas figuras o que sirven de enmarcamiento a las escenas de los biombos, o simplemente esparcidos en el suelo en algunas composiciones.⁶⁰

La falta de realismo que señaló la autora es evidente al comparar las flores pintadas por Correa con las de los artistas europeos. Sin embargo, respecto a las flores de los marcos “enconchados”, las del pintor mulato resultan muy detalladas. Algunas pinturas anónimas de la época presentan una limitada tendencia naturalista, en la representación de los motivos florales. Tal es el caso de un biombo de fines del siglo XVII, perteneciente al Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, atribuido a Diego Correa, que muestra en un haz una *Vista de la Ciudad de México* y, al reverso, la *Conquista de México*. El primer haz posee una cenefa con flores, que destacan por su diversidad de formas, colores y tamaños. Entre las especies representadas se

⁶⁰ Marcela Salas, “El paisaje en la pintura de Juan Correa”, en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994, pp. 170-171. Salas añade que “Otros elementos representados son las frutas y las verduras, aunque en menor proporción. En general en ellas se aprecia también un buen oficio, aunque, como en los otros casos, poco realista [...] en los biombos [...] hay profusión de aves, con sentido eminentemente decorativo”. *Ibidem*.

encuentran los tulipanes, claveles y diversas clases de lirios. La factura es similar a la del biombo atribuido a Juan Correa, ya mencionado. Ahora bien, en este caso el uso de la línea es más pronunciado, pues las formas están perfiladas y no modeladas por medio del claroscuro, lo que les resta naturalismo.

Un anónimo *Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma* (lám. 9),⁶¹ de colección particular, muestra una guirnalda con un repertorio similar al recién referido, pues también se compone de tulipanes, claveles y lirios. Destaca el rico colorido de los motivos, que acentúa su carácter ornamental. Ahora bien, la solución de las flores es distinta a la de obras anteriores, pues el uso de la línea es enfático, lo que resta naturalismo a la representación. Ésta, sin embargo, exhibe un interés por los detalles que la acerca a los ejemplos precedentes. En numerosas pinturas novohispanas, las flores muestran encendidos colores, cuyo uso da mayor vistosidad a las obras, aunque con frecuencia hace perder naturalismo a los motivos, pues se evidencia la selección arbitraria de dichos colores. Esto permite suponer que los modelos utilizados pueden haber procedido de grabados, cuyo uso habría dejado a los pintores novohispanos en libertad de imaginar cuáles eran los colores correspondientes a cada flor, otorgándoles así una riqueza cromática desligada de su apariencia natural, así como de las representaciones pictóricas europeas.⁶²

Cabe insistir en que las pinturas novohispanas presentan una limitada variedad de flores. Las distintas obras representan casi siempre las mismas especies. Esto sugiere que la pintura de flores de la época no necesariamente copió diversos modelos, llegados constantemente de Europa, sino que se apropió sólo de aquéllos que la pintura del Viejo Mundo representó con más frecuencia, dando así paso a la conformación de un reducido repertorio local.

Especial mención merecen las rosas, que a menudo se representaron de manera detallada. Por ejemplo, en una *Virgen de Guadalupe* de Arellano (lám. 10), que se conserva en el Museo de América, las formas de los pétalos se sugieren mediante una superposición de pinceladas, así como con el sombreado que modela y

⁶¹ La obra, datada a fines del siglo XVII, se conserva en una colección particular y formó parte de la exposición *Pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España*, celebrada por el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, en 1999. Está reproducida en el catálogo de dicha exposición, *op. cit.*, Cfr. portada y p. 80.

⁶² Agradezco esta observación a la maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero.



Lám. 10 *Virgen de Guadalupe*. Arellano. Museo de América. Detalle.



Lám. 11 *Virgen de Aranzazu*. Cristóbal de Villalpando. Colegio de la Paz, Vizcainas, Ciudad de México. Detalle.



Lám. 12 *Dolorosa*. Cristóbal de Villalpando. Colección Manuel Barbachano Ponce, Ciudad de México. Detalle.

da profundidad a los motivos. En contraste, los botones de rosa representados en una *Virgen de Guadalupe* anónima, que se conserva en la iglesia de San Juan Bautista en Arucas, Gran Canaria,⁶³ poseen formas esquemáticas y carecen tanto del modelado como de la definición de la obra de Arellano. Destaca, únicamente, el toque de luz que el desconocido autor dio a cada capullo. Pese a la falta de detalles, la identificación de las rosas es posible, pues la obra representa sólo las flores que conforman el repertorio habitual de las pinturas novohispanas. Se trata de tulipanes, rosas rojas y rosadas y claveles. Cabe recordar que la virgen está asociada, simbólicamente, a las rosas.

Desde luego, futuros estudios sobre la pintura novohispana de flores arrojarán información mucho más precisa que la presentada en los párrafos precedentes. Ahora bien, dados los intereses específicos de esta investigación, las breves referencias anteriores permiten contextualizar la representación de las flores en los marcos “enconchados”.

Por otra parte, las aves son también un motivo familiar a la pintura novohispana, pese a que aparecen con menos frecuencia que las flores. La representación de estos motivos se nutre, lo mismo que la de las flores, del interés por el mundo natural. Es muy posible que también retome modelos de origen europeo, si bien las representaciones suelen ser menos detalladas que las del Viejo Mundo.

Cabe, nuevamente, hacer referencia a Villalpando y Correa. El primero representó aves en una *Virgen de Aránzazu* (lám. 11), del colegio de la Paz, Vizcaínas, de la Ciudad de México, así como en un *San Francisco orando en el desierto*, del Museo Nacional de las Intervenciones de la Ciudad de México. La primera obra presenta las aves en la parte superior, cerca de la Virgen. Dichas aves aparecen en pleno vuelo y carecen de detalles, pero se aprecia que el artista utilizó un solo modelo, variando únicamente las posturas. Por su parte, el *San Francisco orando en el desierto* exhibe las aves posadas en las ramas del árbol junto al que se arrodilla el santo. El interés por los detalles es menos pronunciado que en las representaciones de las flores. La pintura novohispana mostró mayor interés en las flores que en las

⁶³ La obra está reproducida en el catálogo *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 147.

aves, de manera que no sorprende que Villalpando se esmerara más en el trabajo de las primeras.

Correa representó aves en la *Expulsión del Paraíso* del Museo Nacional del Virreinato. Conviene destacar que las representaciones de aves resultan, proporcionalmente, más numerosas en los marcos “enconchados” que en las pinturas novohispanas coetáneas. La representación de aves fue muy frecuente en los marcos “enconchados” y acaso cabría suponer que, al representarlas, los autores de dichos marcos siguieron modelos ajenos a los de las pinturas que prescindían del nácar. Dicha posibilidad será retomada más adelante, pues como se verá, las aves de numerosos marcos “enconchados” muestran posturas complicadas, ajenas a otras representaciones novohispanas.

Por otra parte, abundan las obras novohispanas en las que aparecen racimos de uvas. Éstos se representan en incontables obras del arte occidental, y las pinturas novohispanas de ninguna manera son la excepción. En dichas pinturas, el naturalismo de los motivos es muy destacado. Entre las obras de fines del siglo XVII que presentan racimos de uvas, cabe mencionar una *Dolorosa* de Cristóbal de Villalpando (lám. 12), de la colección Manuel Barbachano Ponce, de la Ciudad de México. La obra incluye un cuadro dentro del cuadro, pues hay un marco pintado en el lienzo, que presenta sendos racimos de uvas de acentuado naturalismo.

El virtuosismo técnico de Villalpando se manifiesta en el acertado manejo de la luz, que se refleja en los pequeños frutos. Dicho virtuosismo está ausente de los racimos de vid representados en los marcos “enconchados”. Ahora bien, en dichos marcos el tratamiento del motivo es mucho más próximo a la obra del pintor novohispano (y a las pinturas de la época, en general) que a las lacas japonesas que se comentarán a continuación. La solución del motivo en los “enconchados” coincide con las lacas asiáticas, únicamente, en el uso del nácar.

Antes de examinar el repertorio *namban*, cabe hacer mención a un riquísimo marco de maque, unido a un diorama anónimo que representa a *San Francisco Xavier bautizando infieles en tierras de Oriente*, del Museo Soumaya de la Ciudad de México.⁶⁴ Según la cédula de exhibición, la obra corresponde a la primera mitad del

⁶⁴ Agradezco al doctor Gustavo Curiel la referencia a esta obra.

siglo XVIII; es decir, se hizo hacia la misma época que los “enconchados”. No hay relación técnica entre el diorama y el marco de maque, pues aquél combina materiales muy diversos: gouache y acuarela sobre papel, a los que se añaden figuras de hilos de oro y plata, pasamanería, seda, terciopelo, concha nácar, pluma y pedrería. Se desconoce en qué tipo de taller se hizo esta obra. Tanto el diorama como el marco resultan muy originales y algunas de las figuras que pueblan este último son similares a las representadas en los marcos “enconchados”, si bien prescinden del nácar y muestran soluciones ajenas a las obras aquí estudiadas.

El marco que nos ocupa posee un fondo amarillo y figuras verdes. Hay aves, flores, hojas e insectos. Si bien no todas las soluciones son naturalistas, numerosas figuras muestran gran atención a los detalles. Por ejemplo, el lado inferior exhibe un insecto de gran tamaño. Es posible que se trate de una mariposa en reposo, cuya artificial solución sugiere el uso de un modelo distinto a los utilizados en las pinturas de la época, así como en el marco de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González (véase lám. 41), que se estudiará más adelante.

Si bien la pintura novohispana de paisajes, así como de animales y flores, sugiere, en general, el uso de modelos europeos, este marco acusa la existencia de otras influencias, pues no hay duda de que utilizó modelos ajenos a los de las pinturas de su tiempo. Cabe subrayar que, en la época, tanto el arte europeo como el asiático mostraron gran interés por la representación del entorno natural. Así, sería interesante explorar la posibilidad de que los intereses naturalistas de esta obra deriven de modelos procedentes de los dos ámbitos.

El marco incluye muchas representaciones de insectos que, a diferencia del anterior, son naturalistas. Se advierten numerosas catarinas, dispuestas en todo el marco, a menudo posadas en ramas. También se representa un caracol de tierra, así como arañas. Todos estos animales son ajenos a los marcos “enconchados”, a pesar de que éstos comparten el interés por la representación del medio natural de esta obra.

Por su parte, las flores, aves y hojas del marco exhiben soluciones distintas a las de los “enconchados”. Algunas flores y hojas aparecen en canastas, y en objetos con apariencia de floreros, figuras ajenas a los marcos “enconchados”. Las aves de este marco parecen seguir modelos completamente distintos a los utilizados en los

“enconchados”. Una característica que distingue a este marco de los “enconchados”, es la ausencia de líneas negras pronunciadas, pues aquí los contornos de las figuras no están tan definidos como en dichos marcos.

Pese a sus particularidades, este ejemplo permite suponer que en la Nueva España hubo marcos, y no sólo pinturas, de repertorios naturalistas similares a los “enconchados”, que acaso tuvieran cierta relación con las obras aquí estudiadas. Así pues, esta obra sugiere que, en la época en la que se hicieron los marcos “enconchados”, los motivos naturalistas no sólo proliferaron en éstos, en las pinturas, y en los muebles de maque, sino también en otros marcos. La posibilidad es especialmente sugerente, pues hasta ahora no ha sido tenido en cuenta y arroja luz al conocimiento general de los marcos de la época y su posible relación con las obras objeto del presente estudio.

La relación formal entre los marcos “enconchados” y las lacas *namban*

Los motivos que adornan los marcos “enconchados” evidencian la apropiación del repertorio de las lacas *namban* japonesas, si bien dicha apropiación tuvo lugar a partir de las concepciones pictóricas novohispanas, como adelante se verá más puntualmente. En el siglo XVI, al entrar en contacto con el ámbito europeo, el arte japonés poseía una larga tradición naturalista y había asignado valores simbólicos a la flora y fauna locales, pues se representaban, sin excepción, especies reales. Cabe recordar que fue durante el periodo Momoyama (1573-1615) cuando la presencia europea alcanzó gran importancia en el archipiélago asiático.

El arte producido para el mercado japonés presenta un repertorio muy similar al de las obras destinadas al comercio exterior, monopolizado por los portugueses. Yayoi Kawamura informa que los motivos que pueblan las obras son “sencillas plantas de otoño o de la primavera japonesa [...] Puede apreciarse, entre las plantas, la presencia de aves o leones chinos. Estos motivos suelen estar ordenados en compartimentos fuertemente enmarcados con motivos geométricos”.⁶⁵

⁶⁵ Yayoi Kawamura, “La vía portuguesa...”, *op. cit.*, p. 112.

Al describir un baúl *namban* que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (lám. 13), Ana García Sanz y Annemarie Jordan Gschwend comentan que

El trabajo decorativo es un completo repertorio de especies vegetales cargadas de simbolismo. Aparecen las camelias (*tsubaki*), flores de cerezo (*sakura*), naranjos silvestres (*tachibana*), campanillas chinas (*kykyo*) y las habituales hojas de vid (*kuzu*). Para las zonas más representativas, como son el frente y la tapa, se eligieron figuras animales que surgen entre la vegetación. En la tapa, dos leones chinos (*karashishi*) [...] En el frente, una pareja de faisanes, aves que en Japón representan el amor materno [...]⁶⁶

Al comparar las flores presentes en las lacas *namban* (láms. 2-4, 14, 17 y 18) con las que pueblan los marcos “enconchados”, no se aprecia mayor relación formal entre unas y otras. Lo mismo se advierte en relación con las hojas, pues en el repertorio *namban* son habituales el bambú, el helecho y el trébol del Japón, cuya detallada representación está ausente de las obras novohispanas.⁶⁷ En su mayoría, las soluciones formales de los marcos “enconchados” se desligaron de las representaciones de las lacas japonesas, aproximándose a las soluciones de la pintura novohispana.

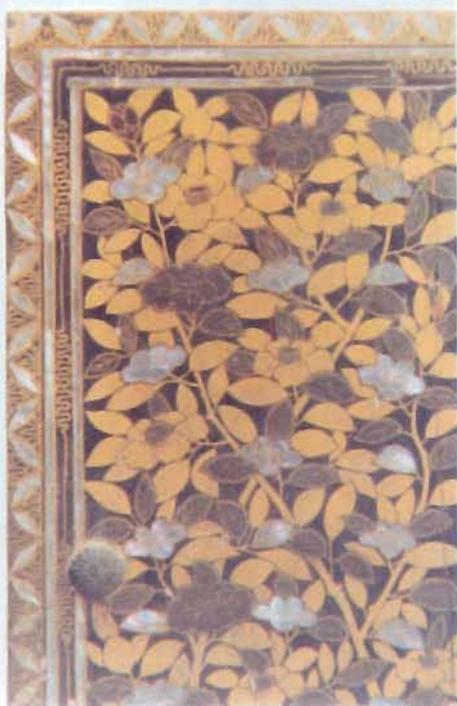
Cabe recordar que algunos pintores que no se especializaron en “enconchados” llegaron a incursionar en éstos. La factura de los marcos “enconchados” sugiere que sus autores trabajaron de manera similar a la de los otros pintores novohispanos, si bien al enfatizar el uso de la línea, lograron soluciones cuya falta de naturalismo es especialmente acusada. Dicho énfasis en la línea, aunado al uso del nácar, acerca la ornamentación de los marcos “enconchados” a las lacas japonesas *namban*, y sugiere que los marcos “enconchados” no habrían desarrollado sus características de no haberse conocido en el virreinato novohispano los objetos japoneses.

⁶⁶ Ana García Sanz, “Relicarios de Oriente”, en *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁷ Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas namban...*, *op. cit.*, p. 112.



Lám. 13 Baúl *namban*. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Detalle.



Lám. 14 Triptico de laca *namban*. Museo Santa Casa de la Misericordia, Sardoal, Portugal. Detalle.



Lám. 15. Contador de laca *namban*. Tomado de *Japanese Works of Art*, Christie's, Londres, junio de 1993. Detalle.

En el capítulo anterior se ha señalado que no existe ninguna relación entre la técnica de los “enconchados” y las lacas japonesas *namban*. En contraste, la ornamentación de ambos tipos de obras muestra numerosas similitudes. Cabe recordar que las lacas mencionadas presentan un fondo negro y figuras doradas, de formas cuidadosamente perfiladas. Salvo en las figuras hechas de nácar, las representaciones suelen estar totalmente pintadas de dorado, contrastando con la oscuridad del fondo. En ocasiones, el dorado se reserva a los contornos y detalles de los motivos, manteniéndose el color del fondo para el resto de la figura.

El interés por la perspectiva occidental está ausente de las lacas *namban*. Esto no quiere decir que las composiciones carezcan de profundidad, pues en numerosas ocasiones se presenta una superposición de planos. Ciertos motivos aparecen parcialmente ocultos detrás de otros. Es frecuente que, por ejemplo, parte de una hoja quede cubierta por una flor, lo que crea cierta ilusión de profundidad. Las composiciones suelen ser abigarradas.

Cabe destacar que las aves en ocasiones se representan en pleno vuelo y asumiendo posturas muy complicadas. Por ejemplo, un tríptico que se conserva en la Santa Casa de la Misericordia de Sardoal, en Portugal (lám. 27), presenta unas aves de pequeño tamaño, volando hacia la izquierda del espectador, así como un ave volando en picada.⁶⁸ En contraste, los patos y faisanes aparecen posados sobre la tierra, ya sea con las alas recogidas o desplegadas (lám. 13). Las aves de este tipo son ajenas al repertorio ornamental “enconchado”, lo que demuestra que dicho repertorio seleccionó las figuras que le eran más familiares.

Como se ha señalado, los racimos de uvas son también frecuentes en las lacas *namban* (lám. 16). Algunos autores sugieren que su presencia corresponde a su simbolismo eucarístico; es decir, se incluyeron por petición expresa de los europeos,⁶⁹ mientras que otros señalan que el motivo también está presente en el arte japonés de consumo nacional.⁷⁰ Al margen de la discusión, es significativo que tanto los racimos

⁶⁸ *Japanese Works of Art*, Londres, Sotheby's, 1988, p. 243.

⁶⁹ Gauvin Bailey señala que “A painting of the Holy Trinity in oil on wooden panel [...] has a pattern of meandering grapevines in gold and silver on the side panels, which is often found in *namban* wares and may be a reference to the Eucharist.” Cfr. *Art on the Jesuit...*, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁰ Mendes Pinto señala que “Um longo reportório coreano, cuja temática em parte se adaptava à simbologia crista, cachos de uvas, aves (pombas?), passou a ser adoptado juntamente com as vistosas

de vid como los pámpanos sean frecuentes en el reducido repertorio de las lacas *namban*. Cabe insistir en que el repertorio de las lacas hechas para la exportación es muy parecido al de las obras destinadas al mercado japonés. Ahora bien, los motivos del arte *namban* se recontextualizaron en los ámbitos europeo y americano. Así pues, los racimos y hojas de vid adquirieron en las lacas *namban* un valor simbólico cristiano, ajeno a la tradición artística japonesa.

El caso de los motivos geométricos es interesante. Éstos incluyen diseños dentados, de diagonales contrapuestas, así como cuadrados y rectángulos, ausentes de la tradición figurativa japonesa (véase láms. 3, 4 y 15). A dichos motivos se suman las formas verniculares, llamadas *karakusa*, que consisten en roleos estilizados (lám. 14), así como formas derivadas de las hojas de cáñamo, *tatewaku*, que representa el vapor de agua y motivos *shokko*, que evocan el caparazón de las tortugas.⁷¹ Las dos últimas figuras están ausentes de los “enconchados”, lo que da cuenta de la selección de motivos que hicieron las obras.

La ornamentación de los marcos “enconchados”. Descripciones

Dado el acentuado afán de individualización de los marcos “enconchados”, es preciso estudiar cada caso de manera particular. Ahora bien, las obras presentan numerosas características comunes, lo que permite hacer una introducción general a sus soluciones formales. Cabe advertir que tanto las series de temas religiosos como las de temas históricos, suelen mostrar un repertorio y unas soluciones comunes.

Como se ha señalado, la singularidad ornamental de los marcos “enconchados” no sólo reside en los embutidos de nácar, sino también en el uso enfático de la línea, así como de un repertorio reducido y de una paleta de color restringida. Asimismo, se advierte una falta de interés por el volumen. Las composiciones suelen ser dinámicas, pues nunca se encuentra una perfecta simetría, ni un orden o patrón que determine la manera en la que se organizan los motivos en la

decoracoes de madrepérola que igualmente usavam.” Cfr. *Lacas namban...*, *op. cit.*, pp. 58-59. Ana García Sanz y Annemarie Jordan Gschwend afirman que “Uno de los elementos más frecuentes en los bordes de las lacas son los zarcillos de vid (*karakusa*), especie de arabesco procedente de Persia que se extendió a la India, China, Corea y finalmente al Japón.” Cfr. “*Via Orientalis...*”, *op. cit.*, p. 28.

⁷¹ *Ibidem*, p. 12.



Lám. 16 Baúl *namban* de tapa plana. Monasterio de Madrid.



Lám. 17 Caja *namban*. Museo Nacional de Doares dos Reis.
Porto, Portugal. Detalle.



Lám. 18 Baúl *namban*. Colección Francisco Hipólito Raposo, Lisboa.

composición, lo que revela un acusado interés por mantener la atención del espectador. Es decir, los diseños fueron cuidadosamente concebidos.

Ya se ha señalado que para aprovechar al máximo la iridiscencia natural del nácar, la capa pictórica debe ser ligera, lo que limita significativamente la posibilidad de otorgar transparencias, matices, riqueza cromática y, en consecuencia, una solución naturalista a las figuras. Cabe recordar que en los marcos “enconchados” suele predominar el uso de la línea, pues los contornos de los motivos se destacan, a menudo en negro o dorado. Ambos colores contrastan con aquéllos seleccionados para rellenar las figuras, lo que otorga mucha precisión a sus formas, a la vez que restan naturalismo a las representaciones. De ahí el contraste entre las figuras de los marcos “enconchados” y las de las pinturas novohispanas que prescinden del nácar, a pesar de la estrecha relación que existe entre ambas.

En numerosos marcos “enconchados”, las composiciones resultan abigarradas. Los motivos aparecen tan próximos entre sí, que apenas permiten ver el fondo negro (véase láms. 25-26 y 28-30). El abigarramiento de figuras no sólo da cuenta de la importancia que se concedió a dichos marcos, sino también del *horror vacui* común a innumerables obras barrocas, que se manifestó de una manera particular en los “enconchados”.

Ahora bien, ciertos marcos presentan numerosas figuras, pero también amplios espacios vacíos, de modo que las formas de los motivos se distinguen con facilidad, y su identificación es sencilla (véase láms. 35 y 38-40). Ambas soluciones coexistieron y ninguna parece haber prevalecido sobre la otra. Cabe añadir que no se conservan marcos “enconchados” poblados por pocas figuras, pues es en éstas donde reside el atractivo de esas partes de las obras. El interés ornamental es acentuado tanto en los marcos que poseen figuras muy numerosas como en los que presentan un menor número de motivos.

Cabe advertir el peligro de estudiar de modo aislado las figuras que componen el repertorio de los marcos “enconchados”, pues los motivos naturales y geométricos que lo componen están presentes en las más diversas obras de arte. Ya se ha comentado el uso de motivos naturales en el arte europeo, novohispano y asiático. Por su parte, las formas dentadas pueblan las molduras de ciertos marcos “enconchados”

(véase láms. 28 y 29) y sugieren cierta relación con numerosos objetos y muebles, tanto novohispanos como europeos. Estos remiten a repertorios de orígenes diversos. Por ejemplo, el arte español presenta motivos dentados tanto en trabajos de taracea asociada al arte mudéjar, como en repertorios de herencia renacentista.

Conviene enfatizar que la única diferencia significativa entre la ornamentación de las cenefas y los marcos exentos “enconchados” son los motivos que estos últimos presentan en las molduras y las esquinas. Los marcos embutidos de nácar integraron a su repertorio los motivos geométricos únicamente en las molduras de los marcos de perfil de *cassetta*, haciendo uso de una tendencia ornamental común a ese tipo de obras.

Asimismo, ciertos marcos “enconchados” decoraron profusamente las esquinas, haciendo uso de una solución frecuente en numerosos marcos de la época. Las molduras de los marcos que aquí nos ocupan a menudo repiten el mismo diseño tanto en el filo como en el canto y su trabajo resulta muy sencillo, en comparación con el de las obras españolas comentadas en el estudio de Timón.⁷²

Por otro lado, es importante señalar que existe cierta relación entre la paleta de las pinturas y la de los marcos embutidos de nácar. Se conservan muchas pinturas de paletas restringidas, con una destacada presencia del color amarillo, unidas a marcos donde dicho color se utiliza también de manera predominante en las figuras, produciendo un contraste con el fondo negro. Ahora bien, numerosos “enconchados” poseen paletas más amplias. También en estos casos, la paleta de los marcos tiende a armonizar con la de las pinturas.

Dado que las pinturas “enconchadas” más tempranas se han perdido, resulta muy difícil saber si usaron el color amarillo de modo acentuado, como a menudo ocurre en las obras conservadas. La relación formal entre los marcos “enconchados” y las lacas *namban* permite afirmar que desde su origen, las obras novohispanas tuvieron como referencia a las lacas japonesas. La paleta de los marcos también sugiere dicha

⁷² La autora informa, por ejemplo, que los marcos de la Escuela Madrileña del Monasterio de la Encarnación presentan “talla de gallones en el canto, agrupados de cinco en cinco, que se alternan con dos más pequeños, dispuestos en una sección cóncava. La entrecalle es lisa y va rematada con sarta de perlas y husos dorados. El contrafillo, a modo de entrecalle, va estofado esgrafiado formando motivos vegetales en color azul oscuro. También lleva cartelas estofadas a punta de pincel con ornamentos florales de variada policromía que se disponen en las esquinas y centros.” Véase María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 232.

referencia.

Es posible que el uso predominante del color amarillo en las pinturas obedezca a la necesidad de armonizar su paleta con la de los marcos, que debía de restringirse para mantener el parecido con las obras japonesas. De acuerdo con esta hipótesis, el contacto con las lacas *namban* fue determinante para el desarrollo de las pinturas embutidas de nácar, pero las partes de las obras en las que mejor se aprecia la relación con las obras asiáticas son los marcos. Dicha relación se manifiesta, en parte, en la paleta de color.

Cabe destacar que existen obras como una *Virgen de Guadalupe* de Miguel González, de 1697,⁷³ y una *Virgen de Balvanera* de Juan González (lám. 45), que carecen de marcos “enconchados” y presentan una paleta en la que predomina el color amarillo. Esto permite afirmar que el trabajo de las pinturas se desligó del de los marcos, también por lo que se refiere al uso del color. Así, incluso si inicialmente las pinturas adoptaron el uso enfático del color amarillo para armonizar con la paleta de los marcos, al paso del tiempo ese color llegó a asociarse a las pinturas, con independencia de que éstas se unieran a marcos “enconchados”.

Asimismo, se realizaron “enconchados”, provistos de marcos, que dejaron de lado el uso predominante del amarillo. Tal es el caso de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González (lám. 41). Es decir, la paleta de los “enconchados” presentó variaciones ajenas a las lacas japonesas que inicialmente impulsaron la producción.

Abundan los marcos “enconchados” que presentan trazos dorados y áreas que exhiben el color natural de la tabla. Ambas características otorgan a los motivos una tonalidad poco natural, que armoniza con el amarillo que domina la paleta de las pinturas a las que se unen. Ya se ha comentado que resulta poco probable que la falta de capa pictórica en los marcos obedezca al deterioro (a excepción de las zonas que han perdido el nácar). En general, dicha capa se ha conservado bien hasta nuestros días, lo que sugiere que los artistas aprovecharon el color natural de las tablas para conseguir los efectos cromáticos deseados.

Tanto los trabajos de los González como las obras anónimas presentan, en

⁷³ La obra pertenece al Museo de América. Se reproduce en *México en el mundo...*, op. cit., p. 288.

ocasiones, una paleta amplia y, en otros casos, un uso restringido del color, con predominio del amarillo. Entre las obras anónimas que poseen una paleta limitada cabe mencionar un *San Isidro y el milagro de la fuente*, del Museo de América (lám. 40), así como un *Sueño de San José* (lám. 37) y un *Ángel* (lám. 38), de colecciones particulares. Las tres pinturas poseen marcos “enconchados”, en cuya restringida paleta destacan el negro y el dorado.

Cabe añadir que en la paleta del marco de una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31) predominan dichos colores. La obra posee un pequeño marco “enconchado” en el que destacan tanto el amarillo como el negro. Es decir, del Pino se ajustó a las convenciones cromáticas de los marcos “enconchados”, a pesar de que no se especializó en este tipo de obras. Es significativo que dicho marcos presenten, asimismo, el repertorio característico de los “enconchados”.

Así pues, la mayoría de las obras posee una paleta pobre, en la que el amarillo tiene una presencia predominante. En contraste, algunas obras muestran cierta riqueza cromática. Ahora bien, aún en las pinturas que presentan una paleta amplia, el amarillo tiende a utilizarse en gran proporción. Excepcionalmente, hay obras que omiten dicho color y presentan, en cambio, fondos oscuros, de tonos apagados, como la *Virgen de la Redonda* del Museo de América, así como la *Virgen niña con sus padres*, el *San Agustín* y el *San Gregorio* (lám. 39) de la iglesia de San Bartolomé de Sevilla. Las tres últimas presentan marcos “enconchados”, cuya paleta es muy similar a la de las pinturas que enmarcan.

Las series de la conquista de México

María Concepción García Sáiz se ha referido a la estrecha relación que mantienen entre sí las cinco series de la *Conquista de México* conservadas. Se trata de una serie de 24 tablas firmada por Miguel y Juan González, que perteneció a Carlos II y hoy se conserva en el Museo de América (lám. 19), así como otra serie de 24 tablas firmada

por Miguel González, que pertenece al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires⁷⁴ (lám. 21) y una serie anónima del mismo número de tablas que perteneció a los condes de Moctezuma (lám. 22). Se conservan, también, dos series anónimas, de seis tablas cada una (láms. 23 y 24).⁷⁵ En uno de sus últimos textos, García Sáiz señaló lo siguiente:

El repertorio iconográfico [...] está formado por un conjunto de imágenes indudablemente relacionadas entre sí. No obstante [...] el taller responsable de estas obras utilizó una importante variedad de modelos, ya que las representaciones elegidas en cada caso dejan ver un claro deseo de individualización en la composición y en los detalles [...] los autores huyen de una representación mimética [...] consiguiendo modificar [...] el resultado final.⁷⁶

La conclusión de dicho estudio advierte que

Los ejemplos [...] hablan al mismo tiempo de una concepción individualizada de cada serie y de una estrecha relación entre todas ellas [...] No estamos por lo tanto ante repeticiones o copias de un conjunto de modelos preestablecidos, sino ante una rica interpretación de un amplio repertorio de imágenes de muy diversa procedencia.⁷⁷

Los comentarios de García Sáiz tienen mucho interés para esta investigación, pues los autores de las obras no sólo se interesaron por concebir las escenas de manera individual, como la autora acierta en señalar, sino que también individualizaron su ornamentación. Ahora bien, las distintas tablas que conforman cada serie muestran las mismas soluciones ornamentales. Esto permite afirmar que la

⁷⁴ Se desconoce el paradero de dos de las tablas de esta serie. Genaro Estrada informó que en 1935 se encontraban en poder del señor Gómez Acebo, quien las había adquirido en Londres. Cfr. Genaro Estrada, *El arte mexicano...*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ De éstas, una pertenece al Museo de América (lám. 24), mientras que la otra se divide entre las colecciones del INAH y del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 23).

⁷⁶ María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*, pp. 121-122.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 134.

ornamentación de cada conjunto se concibió de manera unitaria. Es decir, las soluciones ornamentales se idearon de modo particular en cada serie, a pesar de la relación que existe entre los distintos encargos.

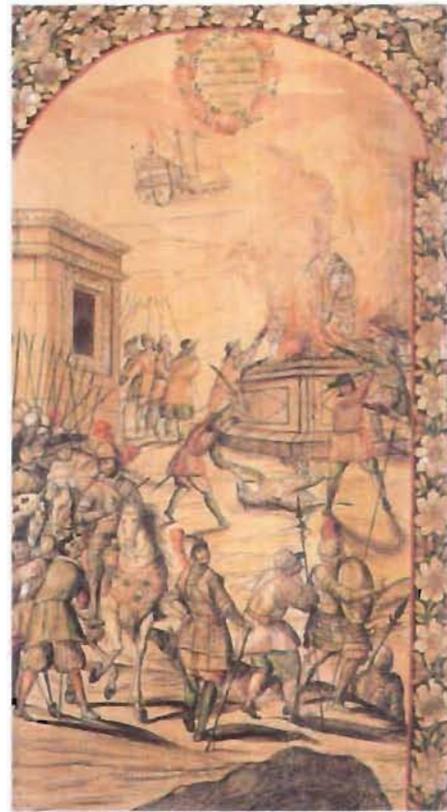
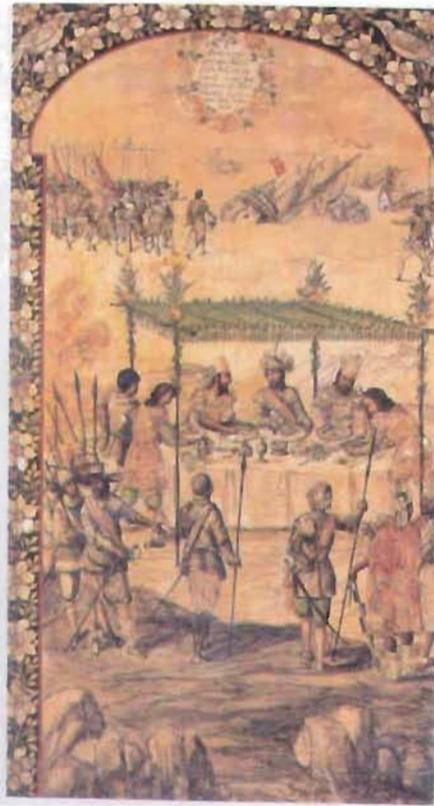
Tiene interés señalar que García Sáiz halló una relación especialmente estrecha entre las tres series de 24 tablas (láms. 19, 22 y 23) y la de seis tablas que resguarda el Museo de América (lám. 24). La autora advirtió que la serie que perteneció a los duques del Infantado (lám. 23) se distingue de aquéllas. Cabe añadir, por lo que se refiere a la ornamentación, que esa serie es la que más se aleja de las otras, pues exhibe soluciones ajenas a éstas. Así, la voluntad de variar las fórmulas empleadas se halla tanto en las pinturas como en las cenefas, lo cual deberá ser tenido en cuenta por futuros estudios.

En el citado estudio, García Sáiz señala que

muchas de estas tablas se enviaban sueltas y en el lugar de destino se incorporaban a la decoración según los intereses del propietario; así podían pasar a integrar parte del mobiliario o figurar en las paredes a manera de cuadros [...] tanto las [tablas] de la antigua colección del conde de Moctezuma como las que se guardan en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires presentan claras evidencias de haber formado parte de una pieza de mobiliario; si esto fue un biombo, un respaldo o cualquier otra, es algo que todavía está por determinar.⁷⁸

Las tres series de 24 tablas son las únicas, entre toda la producción aquí documentada, cuyas cenefas ocupan una parte mínima de la composición, pues se localizan en la parte superior de las tablas, lo que recuerda la ornamentación de ciertos biombos. Por su forma, las cenefas de la serie firmada por Miguel y Juan González en 1698 (lám. 19) recuerdan, en particular, las del haz con la historia de la conquista de México, de un biombo anónimo del siglo XVII, que se conserva en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 20). Esto sugiere la posibilidad de que las series se pensaran para ser unidas, eventualmente, en forma de biombo, cosa que nunca ocurrió en dicha serie. García Sáiz ha advertido que el tasador real que las valuó en 1700, a la muerte de Carlos II, las describió como “tablas pequeñas que

⁷⁸ *Ibidem*, p. 140, nota 17.



Lám. 19 *Conquista de México*. Miguel y Juan González, 1698. Museo de América, Madrid.



Tabla 9. Detalle.



Tabla 21. Detalle.

pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado;” es decir, mantuvieron su carácter de tablas exentas.⁷⁹

En estas tablas, la transición entre la cenefa y la escena se marca con una línea roja. Los motivos más abundantes son las flores, que repiten un modelo único, muy esquematizado. La identificación de especies reales es imposible, pues las figuras carecen de detalles, así como de intenciones naturalistas. Las flores son amarillas y el nácar se reserva, en casi todos los casos, al botón central, que muestra un tono más oscuro que el de los pétalos. Cada tabla presenta once flores dispuestas sobre la rosca del arco, además de una o dos más, en cada esquina, en la parte superior.

El número de pétalos de cada flor varía entre cinco y ocho. Los bordes son muy regulares y a menudo puntiagudos, aunque en ocasiones, las puntas están suavizadas. Tal es el caso concreto de las flores dispuestas en la parte superior, próximas a las cabezas de las aves, representadas una a cada lado. El aspecto de estas flores es muy similar al de aquéllas localizadas en la rosca del arco, si bien la ausencia de bordes puntiagudos les da una apariencia un poco más natural.

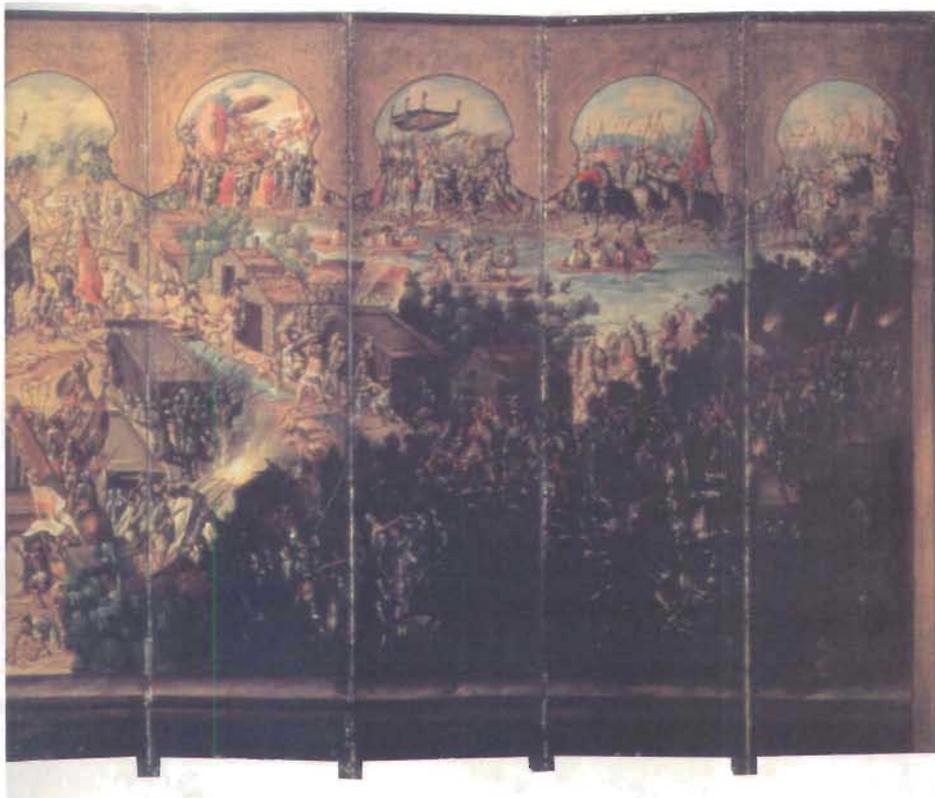
La cenefa presenta también pequeños botones de rosas rojas, de perfiles dorados. Ocasionalmente, los motivos omiten el color rojo, pues se advierten sólo los perfiles dorados, que se recortan sobre el color natural de la tabla. La representación de las rosas es muy esquemática, pero éstas resultan reconocibles, pues pese a su sencillez, son muy parecidas a las rosas de innumerables pinturas de la época. La diferencia más importante en las soluciones de ambos tipos de obras es que en los “enconchados”, los artistas se limitaron a usar el poco natural color dorado para sugerir las formas, así como a rellenar las flores de rojo; el color se aplicó sin matices y sin interesarse por otorgar realismo a los motivos.

Se advierte que tanto el número como la distribución de las flores se mantienen constantes en las distintas tablas de la serie, lo que sugiere que el diseño fue cuidadosamente concebido antes de su realización. Cabe destacar que las flores de las primeras doce tablas presentan entre cinco y seis pétalos, y una sola flor dispuesta en la parte superior, cerca de la cabeza de cada ave. Las tablas once y doce presentan algunas flores de siete pétalos. En las doce primeras tablas, la presencia de los

⁷⁹ *Ibidem*, p. 113.



Lám. 20 *Conquista de México*. Biombo anónimo. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.



botones de rosa es limitada, pues aparecen, como máximo, catorce. La excepción es la primera obra, donde hay treinta y dos. En ese caso, la cenefa se prolonga a la izquierda del espectador, pues dicha tabla abre la serie.

Las últimas doce tablas contienen entre diecisiete y veinte botones de rosa, con la excepción de la última, cuya cenefa se prolonga a la derecha del espectador, señalando el fin de la serie. Esta obra posee cuarenta y tres botones de rosa. En las cenefas de las últimas doce obras, la parte superior (próxima a la cabeza de cada ave), presenta dos flores a cada lado y no sólo una. El número de pétalos varía entre seis y ocho, aunque la mayoría de las flores posee ocho. Esto otorga a dichos motivos un aspecto distinto al de las primeras tablas.

El contraste entre las soluciones ornamentales de las dos partes de la serie resulta especialmente significativo al recordar que la tabla nueve presenta la firma de Miguel González, mientras que la tabla que cierra el conjunto está firmada por Juan González. Se desconoce si los dos pintores intervinieron en la realización de todas las tablas, o bien el encargo fue hecho de manera independiente por ambos González, trabajando cada uno la mitad (o una parte) de la serie. Tampoco sabemos si el trabajo de todas las cenefas fue realizado por algún miembro del taller, especializado en la ornamentación.

De cualquier manera, las diferencias que presentan las cenefas de ambas partes de la serie son importantes y sugieren que la ornamentación pudo haber sido realizada por dos manos. Cabría considerar la posibilidad de que Miguel González, o bien, alguien de su taller, haya adornado las cenefas de las primeras doce tablas, mientras que Juan González, o alguien que trabajara bajo sus órdenes, haya pintado las cenefas de las últimas doce tablas. Dado el énfasis ornamental en dichas cenefas, cabe suponer que los propios González se involucraron en las figuras que las pueblan.

La representación de las aves es muy similar en toda la serie. Dichas aves poseen contornos y formas definidos por gruesos trazos negros, y sus cuerpos son amarillos. Estos motivos aparecen siempre de perfil, con las alas recogidas. La falta de detalles dificilmente permite la identificación de alguna especie. Pese al parecido que muestran entre sí todas las aves, se advierte que las de las últimas doce tablas presentan más detalles que las de las primeras. En las representaciones de las últimas

obras, tanto las plumas del pecho como las de las alas se sugieren con unas líneas ausentes de las aves representadas en las primeras tablas.

En las últimas doce tablas, las cabezas de las aves muestran ciertas variaciones, ya sea en las formas de los picos o de los ojos. Esto es muy sugerente, pues abre la posibilidad de que el autor de las últimas tablas (¿Juan González?) estuviera más familiarizado con la representación de las aves que el autor de las primeras (¿Miguel González?), que se limita a repetir el mismo modelo de aves en todas las cenefas, sin variar las representaciones. La única diferencia que presentan los pájaros de las primeras tablas es la posición de la cabeza, que en ocasiones se levanta ligeramente. En contraste, en la tabla veintiuno, que muestra las escenas *43 Comen los indios Carne de Españoles y tienen asco. 44 Con cinco cavecas de Españoles los Indios Amenazan Hacer lo mismo có los demás*, se advierte que el ave representada a la izquierda inclina el cuerpo hacia abajo, adquiriendo una postura distinta a la de las restantes aves de la serie.

Por su parte, la serie de la *Conquista de México* firmada por Miguel González (lám. 21), presenta una ornamentación menos elaborada. Al igual que en la serie anterior, las tablas poseen una cenefa pintada en la parte superior. Cada cenefa representa un arco, cuya rosca es negra y aloja entre trece y dieciséis flores (la mayoría de las tablas presenta catorce), dispuestas en dos filas y alternadas con botones de rosa, que presentan el color natural de la tabla. Las escenas se identifican con cartelas pintadas al centro, en la parte superior de cada tabla. Dichas cartelas tienen forma de medallón y están adornadas con roleos, que en el borde superior se superponen a la rosca del arco.

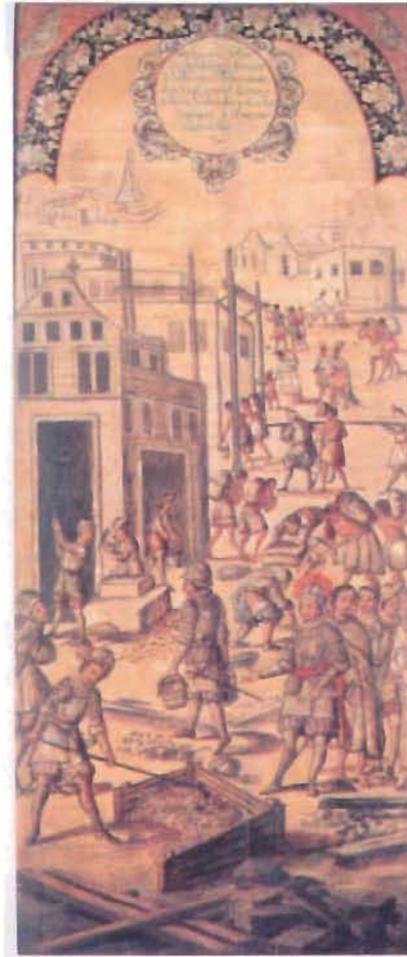
El repertorio ornamental de las tablas se compone también de numerosas hojas, cuya representación no muestra intereses naturalistas, pues están completamente pintadas de dorado, al igual que en las lacas *namban*. Hay un modelo único de dichos motivos. La representación de estas hojas, a diferencia de los motivos antes mencionados, omite los contornos destacados en un color contrastado. Sus formas son muy esquemáticas; éstas consisten en sencillos óvalos y carecen de nervaduras.

Cada rosca posee, asimismo, hojas pintadas de café, muy parecidas a las que pueblan la superficie roja que rodea al arco. Esta superficie contiene tanto hojas pintadas de negro, como aves, una dispuesta a cada lado. Sus formas son parecidas a las de la serie anterior y están posadas sobre ramas negras. Cabe destacar que las obras están deterioradas y casi se han perdido las figuras de dichas aves. Al parecer, éstas tuvieron embutidos de nácar, que la mayoría de las tablas ya han perdido. Al desprenderse el nácar, parte de la capa pictórica ha saltado. Por esa razón, en muchos casos apenas se aprecia la silueta de las aves. Incluso, algunas figuras se han perdido por completo, lo que sugiere que no se trabajaron tan minuciosamente como en la serie anterior.

Las flores poseen numerosos pétalos lobulados, de bordes irregulares. Los motivos, como los de la serie anterior, carecen del volumen y de la policromía habituales en las pinturas novohispanas. Todas las flores repiten un modelo único, si bien la forma de los pétalos presenta ligeras variaciones. Los botones centrales generalmente están hechos de nácar, y no conservan vestigios de pigmento. En los casos en los que dichos botones carecen de la concha, se aprecia una ligera coloración roja que los delinea, distinguiéndolos de los pétalos.

Por su parte, la serie anónima que perteneció a los condes de Moctezuma (lám. 22) exhibe soluciones ornamentales muy parecidas a las recién descritas. El repertorio se aloja en una cenefa pintada con forma de arco de medio punto. La rosca es negra, como en el caso anterior, y el intradós está pintado de rojo. La parte superior presenta un fondo también rojo y posee hojas doradas, idénticas a las de la rosca del arco. A cada lado aparece un ave en reposo. Como en el caso anterior, las escenas se identifican con cartelas pintadas al centro, en la parte superior de cada tabla, cuyas formas y decoración son iguales a los de la serie firmada por Miguel González.

En la rosca del arco aparecen diez flores amarillas, embutidas con trozos de nácar, de cinco o seis pétalos lobulados, con bordes irregulares y botón central rojo. A dichas flores se agregan botones de rosa, delineados en dorado, cuya corola es la única parte pintada de rojo. Aún así, la identificación de las flores es sencilla, pues sus formas son idénticas a las de la serie firmada por Miguel y Juan González.



Lám. 21 *Conquista de México*. Anónimo. Colección particular, Madrid.



Las aves de esta serie presentan pequeñas variaciones, ya sea en las plumas del pecho, las de las alas, o bien, en la postura. Estos pájaros, como los de las primeras series descritas, aparecen siempre posados, con las alas plegadas. Sin embargo, algunos elevan ligeramente la cabeza, mientras que otros adelantan el cuerpo, sugiriendo cierto afán de individualización.

A diferencia de las obras anteriores, la serie de seis tablas de la *Conquista de México* atribuida a Miguel González,⁸⁰ que se divide entre el Museo Franz Mayer y el INAH (lám. 23), presenta cenefas tanto en el lado superior como en el inferior, que siguen la forma adintelada de las tablas. Por su forma, dichas cenefas recuerdan la del ya citado biombo atribuido a Juan Correa, perteneciente al Banco Nacional de México, que muestra el *Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma* (lám. 8). La transición entre la pintura y la cenefa se marca con una línea roja. Como ha señalado Dujovne,⁸¹ dichas cenefas se prolongan a los lados en la primera y en la última tabla, para marcar el principio y el fin del conjunto, igual que en la serie firmada por Miguel y Juan González. Esto sugiere que las obras se hicieron para ser exhibidas una junta a la otra. Sin embargo, las escenas representadas carecen de sentido de unidad, pues no tienen continuidad entre sí.

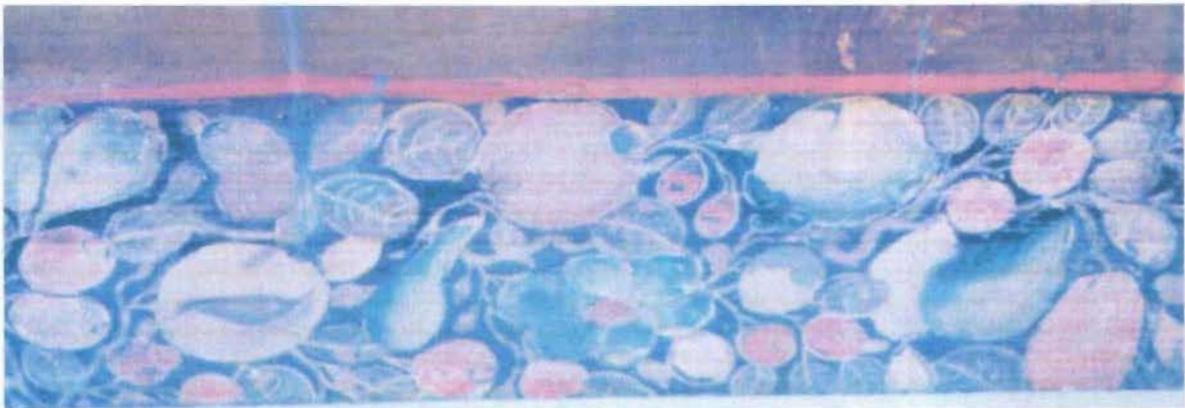
Estas cenefas presentan una riqueza cromática y una variedad de flores ausente de las obras anteriores. Las soluciones son poco naturalistas. Aún así, entre las figuras representadas se distinguen los botones de rosas rojas y los tulipanes. Hay, asimismo, flores esquematizadas, que presentan pétalos de formas, colores y números distintos. Algunas de estas flores poseen botones centrales carentes de detalles. Dichos botones a menudo poseen un color que contrasta con el de los pétalos, de bordes muy regulares. En otros casos, las flores carecen de botón central, si bien se distinguen los pétalos, que se cierran formando un capullo. Los colores que presentan los motivos son rojo, naranja, azul, café claro y blanco.

⁸⁰ Véase Julieta Ávila, "Se localizó una firma semioculta del pintor González en enconchados de México", en *Boletín del INAH*, Núm. 39, México, 1992, así como *Los pinceles de la historia...*, op. cit., pp. 110-111. Cabe destacar que esta publicación atribuye a Miguel González las tablas "El desembarco de Cortés en la isla de Cozumel" y "La noche triste", que pertenecen al Instituto Nacional de Antropología e Historia, pero no "La batalla de Cempoala", parte de la misma serie, que pertenece al Museo Franz Mayer de la Ciudad de México.

⁸¹ Marta Dujovne, *La conquista de México...*, op. cit., p. 9.



Lám. 23 *Conquista de México*. Atribuida a Miguel González
INAH/ Museo Franz Mayer. Detalle. Fotografía: Ricardo Pérez.



La representación de las hojas, por su parte, muestra cierta tendencia naturalista. Los motivos están pintados de verde oscuro y poseen contornos y nervaduras delineados en dorado. Cabe añadir que ciertas hojas presentan el color natural de la tabla, lo que produce un efecto poco realista. Están ausentes las hojas doradas de las series anteriores.

Las cenefas destacan por sus numerosas representaciones de frutas, ajenas a todas las obras conservadas. Es interesante advertir que no aparecen los racimos de uvas que pueblan numerosos marcos y, en contraste, se representan otros tipos de frutas, entre las que destacan las granadas, cuya representación recuerda las de numerosas cenefas murales del siglo XVI. A estos frutos cabe añadir otros de difícil identificación. En la cenefa superior de la tabla que representa la *Batalla de Cempoala* se advierten racimos de plátanos. Asimismo, hay motivos similares a los botones de rosa, de tamaño un poco mayor que éstos y formas irregulares. Dichos motivos están pintados con un tono naranja rojizo, lo que sugiere que acaso se trate de duraznos.

Otros motivos que aparecen en repetidas ocasiones son unos frutos redondos, partidos a la mitad, que muestran una semilla en la parte central. La identificación precisa de estos frutos se antoja aún más problemática que la de las figuras anteriores. Acaso se trate de mameyes. La falta de detalles permite afirmar que la representación se fundamenta en intereses ornamentales, no naturalistas. Se muestran también unas figuras ovaladas, dispuestas verticalmente y pintadas de rojo desleído.

Se advierte que las cenefas de las tres primeras series mencionadas ofrecen ligeras variaciones a partir de una concepción, un repertorio y una paleta de color comunes. Es decir, dichas series mantienen una estrecha relación ornamental entre sí. En contraste, la serie recién descrita presenta una ornamentación basada en figuras y una paleta distintas, que demuestra una voluntad de desligarse de las representaciones anteriores, experimentando fórmulas distintas. Estas cenefas, en particular, son un ejemplo de lo que Gustavo Curiel ha llamado un “lenguaje achinado” informado en obras asiáticas —en este caso, japonesas— que incorporó elementos de origen europeo, así como autóctonos, para dar lugar a una originalidad propia.⁸²

⁸² Gustavo Curiel, “Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

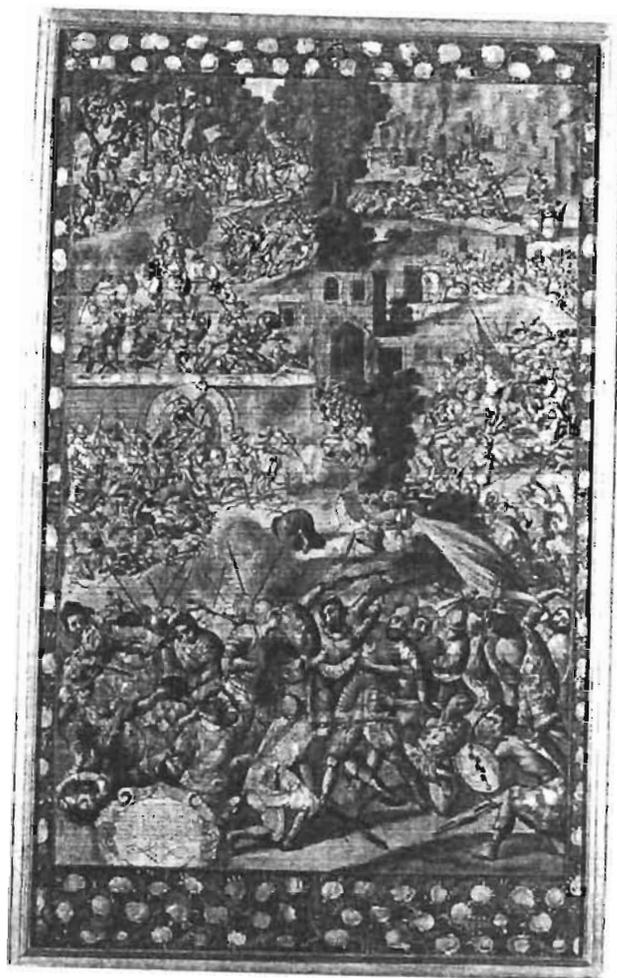
En las obras que nos ocupan, la excepcional y enfática presencia de frutos de la tierra sugiere que el artista, quizá alentado por el comitente, los introdujo de manera deliberada, para dejar testimonio de la procedencia novohispana de la serie. Cabe recordar que el tema de la conquista de México fue objeto del mayor interés para los criollos eruditos de la época y se representó en varias series “enconchadas” destinadas a prominentes personajes peninsulares. No sería extraño, pues, que esta serie, que se conservaba en casa del duque del Infantado a fines del siglo XVIII,⁸³ se haya realizado *ex profeso* para enviarse a España, y que la presencia de frutos de la Tierra subrayara, voluntariamente, el origen novohispano de las obras.

Por su parte, la serie de seis tablas que conserva el Museo de América (lám. 24) posee “marcos pintados”, pues cada tabla muestra una cenefa que bordea todos sus lados, de manera que no cabe ninguna posibilidad de que se hicieran para exhibirse como biombos. Las obras poseen una línea roja, que señala la transición entre las escenas y el repertorio ornamental. En este caso, las cenefas poseen más desarrollo en la parte inferior y en la superior que a los lados.

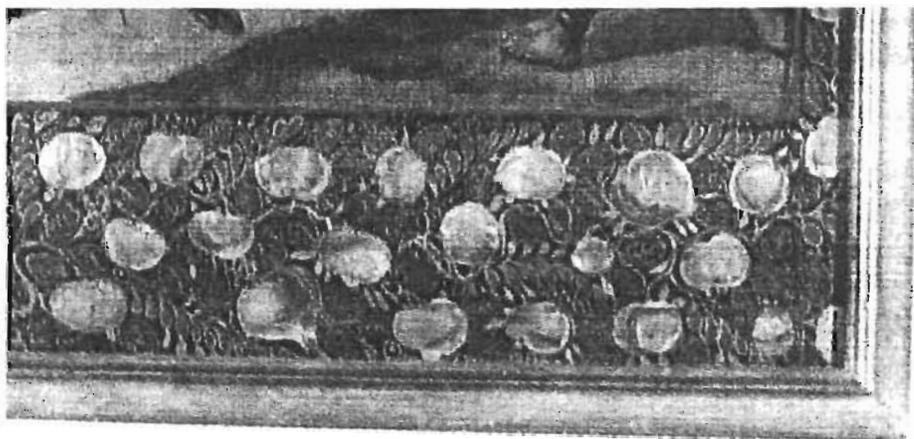
Las flores representadas repiten un modelo único, ajeno a las obras anteriores. Acaso se trate de tulipanes, cuyo tratamiento se distingue del de las flores de la cenefa anterior, así como del de las de la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31) y las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25), que se estudiarán más adelante. Los contornos de las flores están definidos por líneas negras, si bien éstas se dejaron de lado en los pétalos, solución ajena a los modelos comentados hasta ahora. Destaca el contraste entre el color natural del nácar, desprovisto de capa pictórica, y el naranja con que están pintadas numerosas flores.

El repertorio de estos marcos es particularmente reducido. Además de las flores mencionadas, sólo se representan hojas verdes, de contornos y nervaduras perfilados en dorado, iguales a las de la serie anterior, así como un número limitado de pequeñas hojas doradas, también iguales a las ya comentadas. Llama la atención un motivo cuyas formas recuerdan las hojas de helecho, como las que presenta, excepcionalmente, el marco de un *San Isidro y el milagro de la fuente* (véase lám. 40). En esta serie, dichas figuras están pintadas de rojo. Así pues, en caso de que

⁸³ Antonio Ponz, *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498.



Lám. 24 *Conquista de México*. Anónimo. Museo de América, Madrid.



efectivamente representen helechos, derivados de un modelo *namban* (véase lám. 15), la solución dista de copiar, sin más, dicho modelo, así como del naturalismo de las primeras hojas comentadas. Si el desconocido autor de esta obra se basó en las lacas japonesas para representar estos motivos, no hay duda de que les dio una solución propia, distanciándose del modelo *namban*.

Otras series de temática histórica

Tal vez uno de los más ricos ejemplos de ornamentación de los “enconchados” se presente en la serie anónima de seis tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25), que se conserva en Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, de la Ciudad de México. El tema es excepcional en la pintura novohispana de la época y se sabe que las obras se encontraban en la casa de los duques del Infantado a fines del siglo XVIII.⁸⁴ Esto sugiere que las obras fueron producto de un encargo destinado a alguna prominente familia peninsular, lo que da especial interés al hecho de que el trabajo haya concedido gran importancia a la ornamentación.

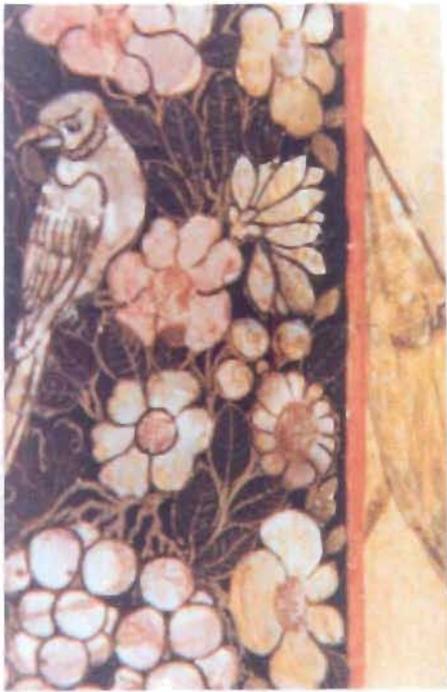
Castelló y Martínez del Río señalaron que hacia 1970, en el colegio jesuita de Chanmartín de la Rosa, las tablas se encontraban unidas con cintas; es decir, se exhibían como biombo.⁸⁵ Como la serie de la *Conquista de México* que se acaba de comentar, la que nos ocupa está compuesta por tablas cuyas escenas derivan de grabados⁸⁶ y no constituyen fragmentos de una sola composición, a diferencia de lo que ocurre con los biombos.

La importancia concedida a las cenefas se evidencia por el amplio desarrollo de éstas. Lejos de limitarse a la parte superior, los marcos pintados aparecen también en la parte inferior, ocupando una parte considerable de la composición. En la parte superior, dichos marcos fingidos poseen forma de arco de medio punto, mientras que en la parte inferior se limitan a seguir la forma adintelada de las tablas. Las cenefas de

⁸⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España*, apud. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Los biombos...*, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ Uno de dichos grabados se reproduce en el catálogo *Los enconchados...*, *op. cit.*, p. 45.



Lám. 25 *Las Batallas de Alejandro Farnesio*. Anónimo.
Colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México. Detalle.



la primera y última tabla presentan, respectivamente, bordes a izquierda y derecha, que abren y cierran el conjunto, como señaló Marta Dujovne.⁸⁷

Las flores destacan por su diversidad. Los colores empleados, así como los botones centrales, la forma y número de los pétalos, varían significativamente, pues se distinguen más de diez modelos de flores. Entre los motivos representados, es posible identificar tulipanes. La tabla cinco muestra, tanto en la parte superior como en la inferior, algunas campánulas, presentes en el repertorio de la pintura novohispana. Las figuras exhiben cierta tendencia naturalista y están pintadas de blanco y naranja.

Se representan, además, sencillas flores blancas de botones centrales rosados, parecidas a las del marco de la *Virgen de Guadalupe* firmada por Rudolfo (véase lám. 33). Los pétalos de algunas flores se abren hacia abajo y los de otras se dirigen hacia la parte superior. La representación muestra una atención a los detalles ajena a las obras anteriores. El tratamiento de los motivos es menos naturalista que el de las pinturas desprovistas de nácar. Ahora bien, la variedad de las soluciones evidencia el exacerbado interés ornamental de esta serie.

Así, los botones centrales presentan diseños reticulados que, pese a su esquematización, sugieren polen. Algunas flores incluyen formas que sugieren los estambres. Ciertas representaciones, incluso, muestran en el centro un gran bulbo interior cerrado. El artista de ninguna manera se limitó a repetir la ornamentación de otros marcos, sino que puso gran empeño en contrastar formas y colores, consiguiendo una obra de gran riqueza.

La serie carece tanto de firma como de fecha. No obstante, es evidente que el autor se especializó en este tipo de obras y conoció muy bien el restringido repertorio ornamental asociado a los “enconchados”. Sin agregar motivos a dicho repertorio, el artista realizó un diseño particularmente rico, colorido y naturalista, sin dejar de lado ni el énfasis a la línea ni el uso del nácar que caracterizan a estas pinturas.

Las representaciones de las aves se distinguen, asimismo, por su gran diversidad y afán de naturalismo. Algunas están en reposo y, en ocasiones, volviendo la cabeza, lo que resta a la representación la rigidez de las aves pintadas en las series

⁸⁷ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 108.

de la *Conquista de México* (láms. 19, 21 y 22). A esta solución se añade otra, en la que las aves adelantan el cuerpo, en actitud de picar las hojas cercanas. En contraste, otras aves se representan en pleno vuelo, ya sea en actitud de ascenso o de descenso.

La minuciosidad con la que están pintadas las distintas aves sugiere la posibilidad de que se hayan seguido ciertos modelos específicos. Además, los pájaros se muestran en colores variados (morado, café, naranja), lo que sugiere cierta voluntad de individualización. Es interesante advertir que la segunda y la sexta tablas alojan numerosas aves en el paisaje que sirve de fondo a las escenas. Dichas aves resultan muy similares a las que pueblan las cenefas, pues se representan en pleno vuelo y en una diversidad de actitudes, parecidas a las de los pájaros de dichas cenefas.

Las hojas, por otro lado, también exhiben cierto afán de naturalismo, pues están pintadas de un tono oscuro de verde y perfiladas en un contrastante café claro. A estas hojas se añaden otras, de perfiles idénticos, que presentan el color natural de la tabla y son mucho menos numerosas. Sus formas recuerdan las de las hojas de parra del marco de una *Virgen de Guadalupe* que conserva el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (véase lám. 34).

Las cenefas poseen, asimismo, numerosos racimos de uvas. Los frutos están perfilados con trazos oscuros y pintados de un suave tono morado. La capa pictórica es muy ligera, lo que contribuye a armonizar dicho color y la iridiscencia del nácar, que se embute en muchas de las frutas. Las formas de las uvas son muy similares a las que presentan las pinturas novohispanas, si bien en esta obra los motivos se distinguen por su solución lineal.

Cabe insistir en que los colores empleados para rellenar las figuras están aplicados en una capa particularmente ligera, de manera que no hay matices ni contrastes. Sin duda, la delgadez de la capa pictórica obedece a la necesidad de aprovechar la iridiscencia del nácar, que logra iluminar bellamente las obras. En estas tablas se advierten ciertos intereses naturalistas, que rebasan los de todas las cenefas anteriores. La destreza del pintor es digna de mención, pues resulta muy complicado lograr efectos naturalistas cuando se carece de la posibilidad de modelar las formas, dándoles profundidad y gradaciones tonales.

Por otro lado, la serie de la *Defensa de Viena* (lám. 26), de Juan González, que se conserva en una colección particular en las islas Canarias, posee “marcos pintados” bordeando la superficie de cada tabla. Las cenefas apenas tienen presencia en los márgenes laterales, si bien alcanzan gran desarrollo en el margen inferior y cierta importancia en el margen superior, que forma un arco rebajado. Es evidente el énfasis ornamental de las obras, pues los motivos que pueblan las cenefas son muy variados y las composiciones muestran un colorido contrastado, similar al de la serie precedente.

El tratamiento de ciertas figuras coincide con el de las obras antes estudiadas. Tal es el caso de los botones de rosa, cuyo tamaño y solución son idénticos a los que presentan numerosas series. Asimismo, las hojas poseen el color verde y los perfiles dorados habituales. Sin embargo, la capa pictórica del relleno es particularmente ligera, y se interrumpe en los bordes, dejando a la vista el color negro del fondo. La composición es tan abigarrada, que dicho fondo apenas es visible.

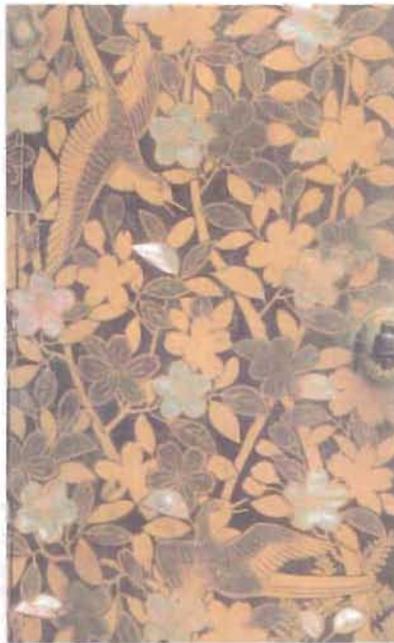
Las obras presentan numerosos modelos de flores, entre los que destacan dos, por aparecer en mayor número que los otros. El primero resulta muy esquematizado, pues los motivos están hechos a partir de simples círculos blancos cuyos pétalos se sugieren por medio de líneas que parten del botón central rojo hacia el contorno. Dicho botón central presenta finas líneas que forman un diseño reticulado, sugiriendo polen, con una solución poco naturalista, similar a la de la serie anterior. Este modelo de flor es el más sencillo de cuantos se han comentado. Su esquematización permite afirmar que la figura no se basa en un modelo natural.

El otro modelo exhibe mayores detalles y cierto afán de realismo, pues muestra un botón central rojo, que aloja estambres dorados. Los pétalos son lobulados, de bordes irregulares, parecidos a los de la serie de la *Conquista de México* de Miguel González (lám. 21), y a la que perteneció a los condes de Moctezuma (lám. 22). Ahora bien, en el caso que nos ocupa los motivos poseen cierto volumen, pues casi siempre hay una superposición de planos, de tal modo que uno de los pétalos aparece en un plano distinto al del resto de la flor.

Este modelo recuerda las flores representadas en otros “enconchados”, por ejemplo, las del marco de un anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente* (véase lám. 40), si bien estas últimas resultan más detalladas. Por otro lado, las formas también se



Lám. 26 *Batalla de Viena*, Juan González, 1697. Colección particular, Islas Canarias. Detalle.



Lám. 27 Tríptico de laca *namban*. Santa Casa de la Misericordia, Sardoal, Portugal. Detalle.

parecen a las de las flores que pueblan el marco de una anónima *Virgen de Guadalupe*, del Museo de América (véase lám. 35). También las de esta última poseen más detalles. El modelo es, asimismo, similar al de las flores de la guirnalda que rodea una *Virgen de Guadalupe* “enconchada” anónima del Museo de América.⁸⁸

La obra que se comenta también presenta otro modelo de flor, poco detallado. El motivo posee un botón central reticulado, que se distingue del primero que se describió por poseer pétalos de formas irregulares, que lo hacen un poco más naturalista. Las formas están trazadas con líneas más oscuras, lo que las aleja de las soluciones de las pinturas que prescinden del nácar.

Se representan también unas flores cuyo botón central muestra el mismo color café claro de los pétalos. La parte central está desprovista de detalles; los pétalos son muy numerosos, estrechos y de bordes regulares. El último modelo consiste en flores de pequeño tamaño y pocos pétalos, que presentan el mismo color café claro que el botón central, cuya forma apenas se sugiere con trazos oscuros.

En estas obras, las aves ocupan un lugar muy destacado y exhiben una variedad de soluciones que deja atrás las de todos los ejemplos anteriores. Algunas muestran las alas recogidas y una actitud de reposo, que las acerca a los sencillos modelos presentes en todas las obras previamente estudiadas. Tal es el caso de la mayoría de las aves dispuestas en los márgenes superiores, una a cada lado.

La excepción es el ave representada en el margen derecho de la tabla seis, que muestra las escenas *A. Derrota de los turcos y toma del gran estandarte y otros B. Gloriosa y triunfante entrada de su Majestad Cesárea en la tienda del gran Vicir*. Dicha ave se muestra en pleno vuelo. Todos los pájaros poseen riqueza cromática y ciertos intereses naturalistas, pues algunas partes del cuerpo (ya sea el pecho, la cabeza o la cola) se representan en color rojo, y las otras en un color contrastante, más claro.

Se advierten, asimismo, algunos detalles que individualizan las figuras. El tamaño y forma de los picos y cabezas varía, lo que sugiere que González utilizó diversos modelos, similares a los empleados en otras pinturas novohispanas, pues las

⁸⁸ La obra se conserva sin marco y se desconoce si originalmente poseyó un marco “enconchado” que presentara dicho motivo. Véase una reproducción en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 289.

formas de estos pájaros no presentan diferencias significativas respecto a los que pueblan las pinturas de Villalpando y Correa, ya comentadas.

Algunas aves, sin embargo, muestran posturas sumamente complicadas, ajenas a las de otras pinturas novohispanas de la época. El número que la revista *Artes de México* dedicó al tema “Tesoros de México en España”,⁸⁹ reproduce un fragmento del marco de una tabla de esta serie, en el que se advierte que un ave vuela en picada. Otra parece estar quieta, pero con las alas desplegadas. Ambas posturas resultan frecuentes en las aves del arte asiático y aparecen en ciertas lacas *namban* (véase lam. 27). Dada la relación entre los marcos “enconchados” y el arte *namban*, cabe suponer que el modelo, o modelos utilizados, se tomaron de las lacas japonesas. Recuérdese que éstas se conservaban en la época en la que se hicieron los “enconchados”.

Se advierte que, en el marco que nos ocupa, las formas de todas las aves, incluyendo la que cae en picada, remiten a la pintura novohispana. Es decir, el artista tomó sólo la posición del animal de las desconocidas obras japonesas que posiblemente le sirvieron de modelo. El trabajo del marco ofrece un buen ejemplo de las soluciones que caracterizan a los “enconchados”, pues la apropiación del modelo japonés tuvo lugar en un contexto correspondiente a gustos y concepciones novohispanos.

Cabe advertir que parte del cuerpo de las aves carece de capa pictórica, de manera que se aprecian únicamente los trazos negros y el color natural de la tabla. Antes se ha señalado que en algunas obras, el nácar se ha desprendido, llevándose parte de la pintura. Ahora bien, en estas tablas, las zonas que carecen de pintura no están embutidas de nácar. Esto sugiere que una parte de la superficie estuvo desprovista, originalmente, de la capa pictórica, aprovechando el color natural del soporte para lograr un contraste con el rojo de las plumas, así como con el negro del fondo y el verde oscuro de las hojas.

Es particularmente sugerente un detalle de la parte inferior de la cenefa de la quinta tabla, cuya cartela contiene la inscripción “A. Abertura y derrota de los turcos cerca de Ribaxe y dentro del bosque de Viena”. Dicho detalle se reproduce en el

⁸⁹ Tesoros de México en España, *Artes de México*, Núm. 22, México, Invierno 1994.

número que la revista *Artes de México* dedicó al tema *Tesoros de México en España*⁹⁰ y muestra el firme trazo de los contornos de las figuras. El ave se muestra en reposo, con las alas recogidas, y vuelve la cabeza en actitud de mirar a tres botones de rosa cercanos. Alrededor se representan cuatro flores con botón central rojo y estambres dorados, un botón de rosa más y nueve hojas.

Las líneas que perfilan las aves y las flores son negras, mientras que las de las hojas y los botones de rosa son doradas. En general, la delgada capa pictórica está bien conservada y sólo acusan su falta el cuerpo del ave y las flores.⁹¹ Dichas zonas no conservan el menor vestigio de pintura, lo que sugiere que González las dejó sin pintar, originalmente, quizá porque el color natural de la tabla permitía lograr el contraste cromático deseado, sin necesidad de añadir pigmentos.

Las series de temática religiosa

Las obras a estudiar en este apartado son una serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*, de Miguel González, que se divide entre Fondo Cultural Banamex y el INAH, así como una serie anónima de 6 tablas de la *Vida de la Virgen* y una serie también anónima, de 24 tablas, de la *Vida de Cristo*, ambas del Museo de América. Todas poseen marcos exentos, a diferencia de los ejemplos ya comentados. La existencia de estos marcos exentos (cuyo trabajo es muy esmerado), resulta particularmente destacada, pues las series constan de numerosas tablas. Esto permite afirmar el elevado valor económico de las obras.⁹²

Los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) muestran cierta intención de evitar la monotonía, pues si bien se representan sólo tres tipos de flores, la solución compositiva es rica y ofrece un interés difícil de lograr, teniendo en cuenta lo reducido del repertorio iconográfico. La paleta es restringida, pues los fondos son negros y las figuras doradas. También se presentan, en menor medida, motivos

⁹⁰ Tesoros de México..., *Artes de México*, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹ Cabe señalar que la serie fue restaurada en 1971. Cfr. *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 273.

⁹² Recuérdese que una serie de 10 tablas "enconchadas" de la *Vida de la Virgen* con marcos de lo mismo alcanzó un precio de 500 pesos, en 1695. Cfr. Gustavo Curiel, "El efímero caudal...", *op. cit.*, p. 101.



Lám. 28 *Alegorías del Credo*. Miguel González. Fondo Cultural del Banco Nacional de México / INAH. Detalle.

pintados de rojo y cobrizo. Dichos colores se combinan con el enfático uso de líneas negras y con la iridiscencia natural del nácar.

Entre las figuras destacan los botones de rosa, presentes tanto en la entrecalle del marco como en ambas molduras. En estas últimas, los motivos se asocian a triángulos invertidos, cuyos vértices son señalados por las rosas. Entre todas las obras aquí registradas, esta solución se presenta únicamente en esta serie y da cuenta de la ya señalada voluntad de introducir variaciones en los diseños, que evidencian su cuidadosa concepción previa.

Las entrecalles presentan también flores de cinco o seis pétalos, muy regulares, con bordes redondeados. El modelo es similar al de las flores de las primeras series de la *Conquista de México* comentadas (láms. 19, 21 y 22). Cabe recordar que dos de esas series están firmadas por Miguel González, el autor de la presente serie religiosa. Esto explica la relación formal entre dichos motivos, en las distintas obras. Aparece, como novedad iconográfica, un tercer tipo de flores. Los motivos son parecidos a los recién descritos, si bien constan de un cuerpo externo de pétalos. La representación se desliga de cualquier interés naturalista. El número de flores que presenta cada marco varía significativamente pero, en todos los casos, las composiciones son abigarradas.

Los marcos muestran, asimismo, sencillas hojas doradas, iguales a las de obras anteriores. Las entrecalles poseen numerosas aves, lo que otorga cierto protagonismo a dichas figuras. Por ejemplo, en la primera tabla, que corresponde a *San Pedro. Creo en el Espíritu Santo*, aparecen catorce aves: cuatro a cada lado y tres en los largueros. La mayoría de los pájaros fueron representados en actitud de reposo. Algunos, sin embargo, muestran posturas complicadas, poco naturales. Tal es el caso de un ave pintada en el lado superior del marco de *Santiago el menor*. Dicha ave yace con las alas plegadas y el cuerpo horizontal invertido, de tal manera que el pecho queda en la parte superior. Entre las obras aquí registradas, esta es la única donde se representa dicha solución, ajena tanto a los modelos pictóricos occidentales como a las lacas *namban*.

Ese marco presenta, en el mismo lado, un pájaro volando hacia la derecha del espectador, con la cabeza vuelta al lado opuesto. Por su parte, el marco que se une a

la *Sagrada Familia* presenta, en el larguero de la izquierda, un ave escorzada en pleno vuelo, que produce la ilusión de acercarse al espectador, pues la cabeza está adelantada, mientras que el cuerpo permanece en un segundo plano. La solución es original pues, como se ha señalado, la mayoría de las obras muestra poco interés por el volumen.

No hay duda de que en las aves representadas en esta serie, Miguel González muestra cierta soltura ausente de obras anteriores. Es posible que el artista haya utilizado modelos particulares para la realización de dichos motivos. De cualquier manera, son evidentes los logros de González, tanto en la variedad de posturas, como en la tendencia volumétrica de las figuras. Cabe señalar que la pintura que representa a *San Pedro. Creo en el Espíritu Santo* posee un paisaje con numerosas aves en pleno vuelo. Ninguna de dichas aves es tan detallada como las de los marcos. Ahora bien, las posturas son parecidas a las de éstos. Lo anterior sugiere que el autor echó mano de los mismos modelos para ambas representaciones. Al parecer, se trata de dos modelos, pues se advierte un tipo de aves muy parecido al de las series de la *Conquista de México* (láms. 19, 21 y 22), al que se añade un segundo modelo, de cresta roja. Las diferencias entre ambos se encuentran en las cabezas, pues las variaciones de los cuerpos son mínimas.

Las esquinas de los marcos exhiben elaborados diseños de hojas de acanto estilizadas, que se unen a roleos pintados y alcanzan gran desarrollo. Los acantos muestran motivos trifoliados, que han perdido las referencias naturalistas y están pintados de dorado. A lo largo del eje de cada ángulo se observa una sucesión de pequeños círculos rojos. Las formas son similares a las que decoran las cartelas que identifican las escenas de la serie de la *Conquista de México*, firmada por Miguel González (lám. 21), así como de la serie del mismo tema que el artista firmó junto a Juan González (lám. 19). Dichas series presentan en la parte superior, cerca de la cenefa ornamental, cartelas cuya ornamentación muestra roleos, así como pequeños círculos rojos similares a los descritos. Los diseños no guardan ninguna relación con las otras figuras que pueblan los marcos que nos ocupan y su presencia se justifica por el interés en resaltar las esquinas, frecuente en los marcos de la época.

En las esquinas de los marcos de una serie anónima de seis tablas de la *Vida de la Virgen* (lám. 29), que se conserva en el Museo de América, aparecen motivos parecidos a los recién descritos. También, en este caso, las formas orgánicas son casi irreconocibles; los motivos son trifoliados, están realizados en color dorado y se unen a roleos. Nuevamente se presenta una sucesión de círculos rojos, dispuestos a lo largo del eje del ángulo. Los motivos son más pequeños aquí que en las *Alegorías del Credo* y la composición, en conjunto, es más sencilla que la de esa serie. De cualquier modo, la relación entre las soluciones de ambos marcos es muy estrecha.

Cabe suponer que estos diseños se basaron en algún modelo específico. La particular ornamentación de las esquinas, con formas tomadas del repertorio manierista, se presenta en un número reducido de obras, de las cuales, algunas están ligadas a Miguel González. Conviene recordar que, si bien esta serie de la *Vida de la Virgen* es anónima, las *Alegorías del Credo* están firmadas por González. Ahora bien, se conservan otros marcos “enconchados” anónimos, con esquinas ornamentadas.⁹³

Si bien el interés por decorar de manera particular las esquinas de los marcos fue común en la época, es importante advertir la relación especialmente estrecha que existe entre los motivos que decoran las esquinas de los marcos de las *Alegorías del Credo* y de esta anónima *Vida de la Virgen*, así como entre éstas y las cartelas de las series de la *Conquista de México*, antes mencionadas, pues dichas relaciones sugieren el uso constante de fórmulas conocidas por los autores, que introdujeron ligeras variaciones en estos motivos, así como en las otras figuras que componen el repertorio de los “enconchados”.

Por otro lado, las entrecalles de los marcos de la *Vida de la Virgen* presentan sólo un tipo de flores, que poseen cinco o seis pétalos, de bordes regulares. Los motivos están pintados ya sea de amarillo o naranja, y los trozos de nácar se reservan al botón central de las figuras. El repertorio es un poco distinto al de las obras comentadas antes, pues se omiten los botones de rosa y, en cambio, se advierten numerosos racimos de uvas, cuyos sarmientos aparecen en relieve y están pintados de rojo. Las hojas son doradas, iguales a las de numerosas obras antes comentadas. En

⁹³ Tal es el caso de una *Alegoría de la Encarnación* (lám. 42), así como de un *San Agustín*, un *San Gregorio* (lám. 39) y una *Virgen niña con sus padres*.



Lám. 29 *Vida de la Virgen*. Anónimo. Museo de América, Madrid.



Lám. 30 *Vida de Cristo*. Anónimo. Museo de América, Madrid.

estos marcos, los fragmentos de nácar mantienen su luminosidad, que ofrece un atractivo contraste al fondo negro.

Las obras presentan, asimismo, aves. Hay cuatro de éstas en el lado inferior, dos más en el superior y dos en cada larguero. Todas están posadas y con las alas plegadas, pero las posturas muestran cierto afán de individualización, pues algunas vuelven la cabeza. Los cuerpos de todos los animales son muy similares, si bien las cabezas presentan ciertas variaciones, ya sea en la forma del pico o de la cresta. Por ejemplo, el marco del *Sueño y arrepentimiento de José* presenta en el larguero de la izquierda, un ave cuya cabeza está trabajada con mucho detalle, lo que sugiere el uso de un modelo distinto al utilizado en la mayoría de dichos animales. Las representaciones no permiten suponer que se hayan seguido modelos naturales. Pese a esto, se advierte cierta habilidad en la factura de los motivos.

Por su parte, las molduras están trabajadas de manera similar a la serie anterior. Antes he señalado que ambas

tienen un diseño de triángulos dorados parecido a los motivos dentados que, siendo ajenos al repertorio japonés en general, aparecen incrustados de nácar en muchas lacas *namban*, lo que sugiere que su presencia obedeció a encargos concretos de los europeos. Hay motivos dentados parecidos en diversos muebles novohispanos, así como en algunos marcos taraceados españoles del siglo XVII. Es posible que la inclusión de dichos motivos en el marco que nos ocupa se relacione, principalmente, con los diseños de otros marcos de la época. Sin embargo, su presencia en numerosas lacas *namban* es también significativa y debe ser tomada en cuenta, pues en dichas lacas los motivos dentados se relacionan con un repertorio formal muy parecido al de los marcos “enconchados” novohispanos.⁹⁴

Por su parte, los marcos de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 30), del Museo de América, poseen también esquinas destacadas, pero en este caso lo que los realza es su forma, pues dichos marcos son de orejas. Estos marcos fueron abundantes en Europa, si bien entre los “enconchados” aquí registrados sólo aparecen en esta serie.

⁹⁴ Sonia Ocaña, “Los marcos ‘enconchados’...”, *op. cit.*

Ambas molduras están pintadas con un mismo diseño, que consiste en líneas diagonales doradas, dispuestas de tres en tres y contrapuestas, de tal manera que se forman triángulos cuyo interior aloja una línea curva.

En las entrecalles, los motivos que predominan son las flores, que poseen un botón central muy sencillo. Tanto éste como los pétalos carecen de capa pictórica, pues exhiben el color natural de la tabla. En ocasiones, la parte central de las flores muestra la tonalidad iridiscente del nácar que les fue embutido. Algunas aparecen de perfil. Estas flores son distintas a las antes comentadas, pues poseen pétalos muy numerosos, largos y estrechos, cuya esquematización evidencia la falta de intereses naturalistas. Los botones de rosa, por su parte, muestran perfiles dorados y son idénticos a los de numerosas series descritas líneas arriba. En estos marcos, como en los casos anteriores, dichas rosas están dispuestas tanto de manera individual como en pares, o bien, en ramos de tres.

Cada marco presenta, asimismo, cinco aves: una en cada esquina y una más en la parte central del lado inferior. Dichas aves, al igual que las de la serie anterior, aparecen quietas y con las alas plegadas. Se advierten ligeras variaciones en las posturas. La forma de los cuerpos es similar a la de obras anteriores, pero la de las cabezas varía. Resulta particularmente interesante advertir que en todos los casos los ojos están muy enfatizados y surgen entre sendas líneas horizontales, muy pronunciadas. Esto resta naturalismo a la representación y sugiere el uso de un modelo ajeno a los otros marcos conservados, así como a las pinturas de la época, lo que da cuenta del ya mencionado afán de individualización de las obras.

En general, todas las aves poseen las características mencionadas. Ahora bien, hay excepciones: el ave de la esquina superior izquierda del marco del *Bautismo de Cristo* muestra una cresta similar a la del pájaro del *Sueño y arrepentimiento de José*, de la serie de la *Vida de la Virgen*, si bien en la obra que nos ocupa, la cabeza carece de otros detalles que la distinguan. Cabe destacar que el número y distribución de las aves se mantiene constante en toda la serie, excepto en el marco de *La tempestad calmada*, que presenta un ave más, en la parte superior, al centro. El hecho de que las soluciones compositivas se mantengan constantes en los distintos marcos evidencia su cuidadosa concepción previa.

Las obras muestran, además de las flores y las aves descritas, hojas pintadas de un tono muy oscuro de verde. Tanto las nervaduras como los contornos de dichas hojas están pintados de dorado. Ahora bien, varias hojas están simplemente perfiladas y desprovistas de capa pictórica, mostrando el color natural de las tablas. La solución es similar a la de las hojas que pueblan los marcos de la *Vida de la Virgen* y la *Defensa de Viena*. Esto produce un efecto poco natural, pero otorga especial relevancia al color amarillo, lo que permite cierta articulación con las escenas representadas, en las que predomina dicho color.

Virgenes de Guadalupe

Las vírgenes de Guadalupe son las representaciones de las que se conserva mayor número de “enconchados”. A diferencia de las series de la *Conquista de México*, que se relacionan estrechamente entre sí y están firmadas tan sólo por dos autores, las representaciones guadalupanas, de las que esta investigación registra dieciséis,⁹⁵ están firmadas por diversos autores. Además, se conservan numerosos trabajos anónimos, cuyas soluciones difieren significativamente entre sí, lo que permite afirmar que fueron hechos por distintos artistas.

Numerosas representaciones “enconchadas” de la Virgen de Guadalupe poseen una paleta pobre. Desde luego, esto ocurre en muchas obras “enconchadas”. Sin embargo, la pobreza cromática de las representaciones marianas es especialmente interesante. A menudo, en dichas representaciones el manto de la virgen deja de lado el color azul, correspondiente a la patrona de México.

Entre las vírgenes de Guadalupe “enconchadas” que poseen una paleta restringida, en la que predomina el color amarillo, algunas poseen marcos “enconchados” y otras, al parecer, prescindieron originalmente de ellos. Por otro lado, entre las representaciones que poseen una paleta más rica, en la que el manto de la virgen presenta el habitual color azul, algunas tienen marcos “enconchados” y otras carecen de ellos. Tiene interés examinar las obras que han conservado sus marcos, o bien, su trabajo ornamental, prestando atención a la paleta seleccionada en cada obra.

⁹⁵ Véase Apéndice, p. 225.

Independientemente de que las obras presenten paletas restringidas o ricas, se advierte cierta relación cromática entre los marcos y las pinturas, que permite afirmar que los artistas articularon ambas partes de las obras, por medio del color.

El marco de una *Virgen de Guadalupe* firmada por Agustín del Pino (lám. 31), que se conserva en el museo Franz Mayer de la Ciudad de México, muestra flores de limitados intereses naturalistas. Se advierten ciertas similitudes entre dichas flores y las de la superficie pictórica, que aparecen en una guirnalda alrededor de la virgen. Destacan los tulipanes. Dicho motivo se representa a la derecha, en la guirnalda pintada, y se repite a escasos centímetros de distancia, en el marco. En este último, la falta de realismo de la figura es evidente. Los pétalos están señalados con trazos negros, mientras que la flor en sí está pintada de dorado.

En el marco, las únicas flores reconocibles además de los tulipanes son los botones de rosas, iguales a los de las obras antes comentadas. Las flores restantes son muy esquematizadas, pues poseen botones centrales carentes de detalles y presentan variaciones tanto en el número como en la forma de los pétalos. La extrema sencillez de los modelos recuerda las soluciones habituales en los marcos “enconchados”. En contraste, las flores de la guirnalda que rodea a la virgen muestran cierta gradación tonal, así como un interés por el volumen que las acercan a otras pinturas de la época. A diferencia de las flores del marco, las de la pintura no poseen perfiles destacados, lo que evita la acusadísima falta de naturalismo de aquéllas.

El marco también posee racimos de uvas, que se concentran en las esquinas, así como aves. De estas últimas, cada larguero presenta tres y el lado superior, así como el inferior, una. Dichas aves poseen pocos detalles y parecen seguir un modelo único.⁹⁶ Asimismo, se advierte un modelo de hojas distinto a los de obras anteriores. Los motivos son trifoliados y poseen bordes irregulares, que sugieren la existencia de cierto interés naturalista y recuerdan los *kuzu* que pueblan numerosas lacas *namban* (lám. 32).

⁹⁶ Respecto a estas aves, Enriqueta M. Olguín comenta que “El cuerpo de cada una de ellas está hecho de una o de varias placas de concha, carente de angulosidades y cuyos límites no se restringen necesariamente al cuerpo y la cabeza de cada animal. Las aves están en reposo, con las alas recogidas y las plumas a veces trazadas con pintura negra. Son volátiles de larga cola y de pico afilado; tres de ellas están provistas de un copete, como el que caracteriza al pájaro carpintero. Las aves se representaron de perfil y de espaldas.” Véase *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 39.



Lám. 31. *Virgen de Guadalupe*. Agustín del Pino. Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Detalle.



Lám. 32 *Laca namban*. Detalle.

Cabe destacar que todas las figuras poseen contornos bien definidos, hechos con gruesos trazos negros. En contraste, la capa pictórica es extremadamente ligera. Salvo por el rojo de los botones de rosa, las figuras presentan el color natural de la tabla, o bien, el del nácar, que mantiene cierto brillo, consiguiendo así otorgar luz al marco. La limitada paleta del marco armoniza con la de la pintura. En esta última predomina el color amarillo, si bien se presentan detalles en verde, azul y rojo, así como gruesos trazos negros. Se advierte que incluso el manto de la virgen está pintado de amarillo.

Por su parte, el marco de la *Virgen de Guadalupe* de Rudolfo (lám. 33), del Museo Casa Natal de Jovellanos, en Gijón, destaca por sus diversas representaciones de flores, de las que únicamente resultan reconocibles los botones de rosas. Éstos son parecidos a los de las obras antes comentadas, pues prescinden del nácar y sus formas están perfiladas con líneas doradas. Ahora bien, la representación es un poco más elaborada que la de obras anteriores, ya que los pétalos son ligeramente irregulares y poseen cierto volumen.

A las rosas se suman unas flores muy esquematizadas, de pétalos blancos y botones centrales rojos. En ciertos casos, los pétalos no nacen de dichos botones centrales, sino que simplemente sugieren el contorno de las flores. El autor se esmeró en variar los detalles de los motivos, pues introdujo cambios en el color y tamaño de las figuras, así como en la forma de los botones centrales. Ciertas flores poseen pétalos puntiagudos; otras, muy estrechos y numerosos; unas más, de formas lobuladas. Algunas de las flores que pueblan los largueros exhiben cierto interés por la profundidad. Cabe destacar que el tratamiento de los motivos no es naturalista.

Se advierten flores con los pétalos dispuestos en dos cuerpos, lo que ya vimos en los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28), de Miguel González. Ahora bien, en esta obra la solución es distinta, pues se trata de flores blancas, cuyos pétalos muestran formas lobuladas y muy regulares, de notable sencillez. En general, todas las flores de esta obra presentan características distintas a las de los marcos anteriores. Lejos de imitar el trabajo de los González, Rudolfo ofrece una versión propia de la ornamentación habitual en estas obras. En contraste con las representaciones de otros marcos, el artista introdujo numerosas variaciones en las flores que pueblan a éste,



Lám. 33 *Virgen de Guadalupe*. Rudolf. Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, España.



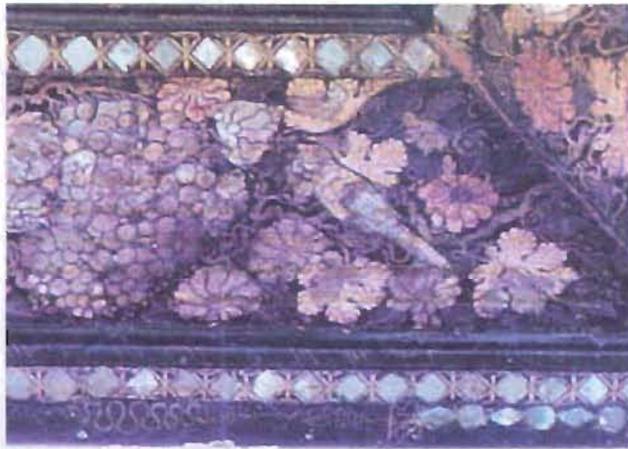
dando lugar a un repertorio vegetal poco realista, pero mucho más rico que el habitual.

Destaca el contraste entre las flores del marco y las de la guirnalda que rodea a la virgen. Las flores de la pintura no sólo prescinden del acusado uso de la línea de las del marco, sino que también muestran cierta tendencia naturalista. Entre las flores representadas en la guirnalda, se distinguen los tulípanes y las rosas. Tal parece que, al realizar las flores de la guirnalda, el artista se apegó a las representaciones habituales de la pintura novohispana, mientras que, al trabajar el marco, optó por el enfático uso de la línea, habitual en los marcos “enconchados”.

Se advierten, asimismo, pequeñas hojas doradas y ocho grandes racimos de uvas, concentrados en las esquinas del marco, como en la obra de Agustín del Pino (lám. 31). La variedad cromática de este marco lo acerca a las soluciones de las pinturas que prescinden del nácar, a pesar de la falta de naturalismo de los motivos. Es interesante advertir que la paleta de la pintura es pobre, pues el fondo es amarillo, así como el manto de la virgen. Se introducen sólo algunos detalles rojos, en la túnica, así como toques de verde pálido en las hojas de la guirnalda y azul en los medallones aparicionistas.

Las molduras del marco tienen sencillos motivos geométricos, pintados. Los diseños del canto son distintos a los del filo. El primero presenta líneas curvas concéntricas, que producen formas casi semicirculares, mientras que el último posee un diseño de puntas de diamante y formas rectangulares, de bordes redondeados, alternados con líneas zigzagueantes de bordes suavizados. La parte central del filo presenta un largo rectángulo, que contiene una hilera de formas irregulares, semejantes a semicírculos. Todas las figuras descritas están trazadas con líneas doradas y prescinden del nácar. La ornamentación de estas molduras está trabajada con cierto descuido y no tiene ninguna relación con las soluciones formales de la entrecalle.

Las molduras del marco de una *Virgen de Guadalupe* anónima (lám. 34), del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, en Valencia, retoman algunas características de las lacas *namban* ausentes de todos los otros marcos aquí registrados, lo que permite suponer que el artista utilizó como modelo uno o varios



Lám. 34 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, España. Detalle.



objetos japoneses de laca, quizá a petición del comitente. La deliberada cercanía con las lacas japonesas está ausente de la cara del marco, pero se exagera en las molduras. En su originalidad, el marco exhibe una voluntad de mantener la cercanía con las obras asiáticas, seleccionando ciertas características que se recontextualizan en la obra novohispana.

Tanto el filo como el canto de la obra que nos ocupa poseen motivos geométricos trabajados con especial cuidado. Ambas molduras poseen embutidos de nácar con forma de punta de diamante, excepcionalmente regulares, iguales al de muchas lacas *namban* (véase láms. 2 y 15).⁹⁷ Dicha regularidad permite afirmar que el marco se realizó en un taller especializado y tuvo un alto presupuesto monetario. La destacada calidad del trabajo sitúa a esta obra en un lugar principal, pues el uso del nácar otorga mucha luz al marco, logrando la armonía con la factura del manto de la virgen, en la pintura.

Son pocos los “enconchados” cuyo uso del nácar es tan logrado como en esta obra, lo que sugiere la posibilidad de que se haya realizado a partir del conocimiento directo de modelos *namban*, aunque esto no quiere decir que se hayan seguido con total fidelidad. Por el contrario, las figuras que pueblan la cara de este marco presentan un tratamiento y una policromía propias del arte novohispano. Es decir, el uso de los motivos *namban* se recontextualizó, de tal manera que las soluciones, en conjunto, recuerdan a otros marcos “enconchados”, no a las lacas japonesas.

El canto posee una ornamentación a base de formas geométricas menos regulares, redondas y romboidales. Algunas de dichas formas están embutidas de nácar y se alternan con motivos verniculares pintados, parecidos a los *karakusa*, que abundan en las lacas *namban* (véase lám. 14).⁹⁸ De acuerdo con el registro en el que se basa la presente investigación, dichos motivos sólo aparecen en este marco. Su presencia es muy sugerente pues, como se ha señalado, los motivos verniculares, al igual que las placas de nácar en forma de punta de diamante, son muy frecuentes en las lacas japonesas *namban*. La presencia de ambos sugiere una particular cercanía entre esta obra y las lacas japonesas. El disponer la ornamentación en las molduras

⁹⁷ Sonia Ocaña, “Los marcos ‘enconchados’...”, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibidem.*

del marco remite a la herencia europea y las soluciones y materiales utilizados, a las lacas japonesas.

La entrecalle destaca por el abigarramiento de figuras, tan acentuado que algunas de éstas apenas resultan reconocibles. Los motivos más numerosos son los racimos de uvas y pámpanos. Su apariencia es particularmente luminosa, producto tanto de los embutidos de nácar como de los tonos claros de los colores utilizados (amarillo y gris, principalmente). Se advierte que la paleta del marco armoniza con la de la superficie pictórica, pues en ambas predominan el azul, el gris y el amarillo.

A diferencia de las obras antes descritas, la que nos ocupa otorga un lugar poco destacado a las flores. Ahora bien, la representación de éstos coincide con la de los marcos anteriores. Las figuras están pintadas de manera poco naturalista, pues poseen un botón central carente de detalles, del que nacen numerosos pétalos, muy estrechos, parecidos a los de las flores que pueblan los marcos de la *Vida de Cristo* (lám. 30).

Aparecen, asimismo, aves en actitudes diversas; lo mismo se encuentran en reposo, volviendo las cabezas, que con las alas desplegadas, próximas a emprender el vuelo. Al parecer, se han seguido diversos modelos, pues la representación de un ave localizada en el larguero izquierdo recuerda a los cardenales, tanto por su color rojo, como por la característica forma de la parte superior de la cabeza. Un poco por arriba de dicha ave se localiza otra, cuyas formas se asemejan a las del perico.

De cualquier manera, el realismo es limitado, tanto en la representación de las flores y racimos de uvas como en la de las aves, pues la mayoría de los motivos carecen de detalles que permitan identificar especies naturales. En el caso concreto de las aves, es posible que el autor haya tenido a la vista varios modelos pictóricos, o grabados u “enconchados”, que intentó seguir con cierta fidelidad, a pesar de su evidente falta de familiaridad con la representación de pájaros del natural. La factura de estos motivos recuerda la de las aves representadas en los marcos de las series de las *Alegorías del Credo* (véase lám. 28), la *Vida de la Virgen* (véase lám. 29) y la *Vida de Cristo* (véase lám. 30).

Se advierte el parecido entre las aves del marco y las de la guirnalda que rodea a la *Virgen de Guadalupe*, en la superficie pictórica. Estas últimas muestran una

simplificación de formas y falta de realismo aún más acusadas que las del marco, pues casi prescinden del trabajo pictórico, salvo por el uso de la línea para modelar las siluetas. Las formas están logradas únicamente a partir de embutidos de nácar, pues cada figura está hecha de un solo trozo de concha.

El uso de dicho material da cuenta de un conocimiento técnico muy especializado, si bien acusa desinterés por el naturalismo, en aras del luminoso efecto ornamental de la obra. Ahora bien, destaca el parecido entre un ave dispuesta en la guirnalda, a la derecha, y la que, en el marco, parece representar un cardenal. Asimismo, cabe advertir que las aves de la pintura, como las del marco, aparecen tanto quietas como con las alas desplegadas y, en ocasiones, volviendo la cabeza.

En contraste, las flores de la pintura difieren significativamente de las que pueblan el marco. Los motivos representados en la guirnalda están hechos a base de embutidos de nácar y dejan de lado el uso de la línea, lo que limita el efecto de realismo. Las figuras también muestran cierta diversidad de formas, ajena a las flores del marco. Entre las flores de la guirnalda se reconocen tanto campánulas como tulipanes, ambos ausentes del marco.

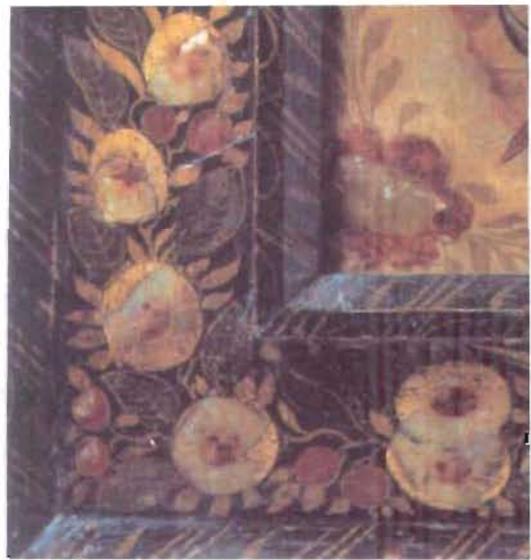
El tratamiento de las figuras recuerda que la pintura novohispana estuvo mucho más familiarizada con la representación de flores que con la de aves. Cabe recordar que las primeras aparecen en numerosísimas obras, mientras que la representación de las últimas resulta más inusual. Acaso esto explique el parecido entre las aves de la pintura y las del marco, que contrasta con la diversidad de representaciones de las flores en ambas partes de la obra. Tal parece que el autor de este “enconchado” siguió los mismos modelos de aves para la pintura y el marco y, en cambio, recurrió a las soluciones acostumbradas en las pinturas novohispanas, al representar las flores en la pintura, así como a las fórmulas habituales en los marcos “enconchados”, al pintar las figuras de esa parte de la obra.

Por su parte, el marco de una anónima *Virgen de Guadalupe* (lám. 35) del Museo de América⁹⁹ presenta en la entrecalle el repertorio de figuras habitual; es decir, botones de rosa rojos, con perfiles dorados, pequeñas hojas doradas y otras de

⁹⁹ Dicho museo posee cinco representaciones “enconchadas” de la *Virgen de Guadalupe*, de las cuales una está firmada por Miguel González y las cuatro restantes son anónimas. De éstas, sólo una presenta marco “enconchado”, de manera que el presente estudio se refiere a dicha obra.



Lám. 35 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Museo de América. Detalle.



contorno y nervaduras doradas, rellenas de color verde oscuro. Aparte de los botones de rosa, hay un modelo único de flor, cuya parte central presenta embutidos de nácar, mientras que los bordes muestran el color natural de la tabla. Es posible que dichos bordes nunca hayan estado cubiertos con pintura, o bien, que hayan poseído una capa pictórica delgada en extremo, puesto que tanto el fondo como las restantes figuras conservan la capa pictórica sin deterioro visible. El botón central está pintado de rojo y carece de detalles. Los pétalos son muy numerosos, estrechos y regulares, y sus formas están perfiladas con trazos dorados.

El marco muestra un ave en cada larguero, así como a los lados. Sin poseer un afán naturalista exacerbado, dichas aves presentan ciertas características que las individualizan. Por ejemplo, tanto la del lado superior como la que se sitúa a la izquierda del espectador vuelven la cabeza al lado opuesto a su cuerpo. La cresta, al igual que la cola del ave de la parte superior, está pintada de rojo, mientras que el resto del cuerpo muestra el color natural de la tabla. La otra ave tiene tanto la parte superior de la cabeza como el pecho pintados de rojo, mientras que el cuerpo exhibe el color del soporte.

El ave del lado inferior, por su parte, posee un largo pico que la distingue de las otras aves representadas. El nácar está embutido en el área de la cabeza y ya se ha perdido la capa pictórica que originalmente debió de cubrir el material orgánico, por lo que desconocemos los detalles de dicha cabeza. El ave del larguero derecho muestra una postura más inestable que la de las aves anteriores, pues en lugar de estar posada, como aquéllas, dirige el cuerpo hacia la parte inferior, describiendo un ángulo de 45 grados respecto a la cabeza. La postura recuerda la de un ave representada en el lado derecho del marco de "Santiago el Mayor", de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 28).

Cabe añadir que el marco posee un mismo diseño en ambas molduras. Este consiste en líneas diagonales pintadas, dispuestas de tres en tres, alternadas con líneas curvas, cuya parte central coincide con una diagonal, más pequeña que las anteriores. Todas las líneas son doradas. Salvo por el color de los motivos, no existe ninguna relación entre éstos y las figuras que pueblan la entrecalle. Se advierte que la paleta del marco armoniza con la de la pintura, en la que predomina el color amarillo.

Singular es el caso de una *Virgen de Guadalupe* anónima, que se encuentra en depósito en el Museo Catedralicio y Diocesano de León, España (lám. 36). La tabla que sirve de soporte es polilobulada, como el marco de un *San Isidro y el milagro de la fuente* (véase lám. 40). La composición muestra a la virgen circundada por medallones que muestran las cuatro apariciones. La singularidad de esta obra reside en que el repertorio ornamental no se aloja en una cenefa, sino que ocupa cerca de la mitad de toda la superficie pictórica, pues se extiende todos los sitios de ésta, excepto aquéllos ocupados por la representación de Guadalupe, así como por los medallones aparicionistas.

El repertorio ornamental está planteado del modo habitual en los marcos “enconchados”. Es decir, el fondo es negro y las figuras representadas son flores, hojas y aves, cuyas soluciones son parecidas a las de numerosos ejemplos anteriores. Entre los ejemplos aquí registrados, esta obra es la única en la que dicho repertorio se desborda, adentrándose en la superficie pictórica. En obras anteriores, se ha comentado la estrecha relación entre pintura y marco. La representación de esta *Virgen de Guadalupe*, por su parte, evidencia que pintura y marco se concibieron como una unidad, en la que el “paisaje” ocupa un lugar tan importante como la propia Guadalupe. Esta obra, en particular, otorga un lugar destacadísimo a la ornamentación característica de los “enconchados”, pues la composición deliberadamente se distingue de cualquier otro tipo de representación guadalupana, a través del lenguaje ornamental.

Ya se ha señalado aquí que quizá fueron los “enconchados” las obras novohispanas en las que el vínculo entre pintura y marco fue más estrecho. La excepcional obra que nos ocupa da cuenta de que, en ocasiones, ambas partes de la obra se fundieron, dando lugar a una solución tan original como bella. Esta obra es uno de los mejores ejemplos de la extrema importancia que se concedió a la ornamentación en las pinturas “enconchadas”, e invita a reflexionar en la manera cómo se concibieron los marcos “enconchados”, pues aquí la frontera entre pintura y marco se ha desvanecido. El ejemplo recuerda que, según los tratadistas como Palomino y Guevara, había muchos tipos de pintura y ésta abarcaba el paisaje que, en los “enconchados”, se reservaba a los marcos.



Lám. 36 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Museo Catedralicio y Diocesano de León, España

Se advierten dos modelos de hojas, ambos similares a los que pueblan muchas obras antes comentadas: se trata de sencillas hojas doradas, así como de otras de color verde oscuro, cuyas nervaduras están trazadas en dorado. Destacan los numerosos botones de rosas rojas, idénticos a los de la mayoría de las obras precedentes. También se advierten flores de botón central rojo, cuyos pétalos poseen bordes irregulares. Su representación es muy similar a la de las flores de la *Conquista de México* que perteneció a los condes de Moctezuma (lám. 22).

Otras flores recuerdan, por el gran número de pétalos, las de los marcos de la *Vida de Cristo* (lám. 30), así como las del marco de la *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34). Las representaciones de los tres tipos de flores descritos son esquemáticas y no remiten a modelos naturales. Estas flores son casi monocromáticas, lo que acusa el uso de las soluciones habituales de los marcos “enconchados”.

Se advierte que la composición, aunque cuidadosamente concebida, no es simétrica. Cada medallón está rodeado por doce flores, excepto el superior, a la izquierda del espectador, circundado por once flores. A ambos lados, el borde de la tabla muestra seis flores, pero la disposición de los motivos en la superficie varía a izquierda y derecha. Esto contribuye a mantener el interés del espectador, invitando al ojo a moverse frente a la obra.

Otras representaciones religiosas

El marco de un anónimo *Sueño de San José*¹⁰⁰ (lám. 37), de colección particular, destaca por la profusión de racimos de uvas. La representación de las frutas es original, debido a la falta de realismo de sus formas, pues semejan gotas. Los racimos de uvas son los motivos más numerosos del marco, algo ajeno a todas las composiciones anteriores. Su particular solución, aunada a la de las otras figuras, que

¹⁰⁰ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera informan que a la colección particular en la que se conserva esta obra pertenece también una *Petición de Posada*, de las mismas dimensiones y parte de la misma serie. El texto incluye la reproducción de ambas obras, si bien omite los marcos, de manera que no se puede afirmar que la *Petición de Posada* presente un marco trabajado de la misma manera que la obra anterior. Sin embargo, es seguro que así fue originalmente. Véase “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 66-67.



Lám. 37 *Sueño de San José*. Anónimo. Colección particular. Detalle.



asimismo contrastan con las representaciones habituales en numerosos marcos “enconchados”, sugiere que el autor de la obra no es ninguno de los antes comentados.

La obra exhibe flores desprovistas de intereses naturalistas, pues carecen de detalles que remitan a especies reales. Se advierten dos representaciones ligeramente distintas de un modelo único. Ambas representaciones se distinguen entre sí porque una de ellas posee un cuerpo externo de pétalos. Se trata de flores esquematizadas, que poseen un botón central desprovisto de detalles y pocos pétalos, de bordes irregulares. Las flores que tienen un cuerpo externo de pétalos se presentan en menor número que las otras.

El marco muestra, además, numerosas aves, de colas excepcionalmente largas. Aparentemente, dichas aves siguen sólo un modelo. Las representaciones varían ligeramente, pues los animales muestran cierta diversidad de posiciones. Cabe destacar que el modelo de estas aves es distinto al de otras que se representan en la superficie pictórica. Ahora bien, la pintura exhibe a la derecha un ave que vuelve la cabeza y despliega las alas, en actitud de estar a punto de emprender el vuelo. La postura recuerda las de algunas de las aves del marco; en particular, la de una que se representa en el larguero izquierdo, en la parte inferior.

El marco también posee sencillas hojas doradas. Se trata del único motivo cuya representación es igual a la de otros marcos “enconchados”. A dichas hojas se unen otras, cuyas formas muestran cierta tendencia naturalista y recuerdan las de la parra. Las hojas están muy próximas a los racimos de uvas, lo que sugiere que, en efecto, se trata de pámpanos.

En la escena representada, predominan los tonos cálidos y, en particular, el color amarillo. Es de llamar la atención que el nácar muestra mayor luminosidad en el marco que en la pintura. En aquél, tanto el gran número de motivos representados como el esmerado trabajo del nácar, demuestran que el desconocido autor tuvo especial cuidado al trabajarlo.

Tiene interés destacar que, si bien el repertorio ornamental de este marco se compone de los motivos acostumbrados, sus soluciones son singulares, lo que sugiere la existencia de modelos distintos a los utilizados en numerosas obras anteriores. Este

ejemplo evidencia que los marcos pintados y embutidos de nácar hicieron uso de un repertorio muy particular, con independencia de su autor. Cabe insistir en que las distintas soluciones de los motivos demuestran la factura de diversos artistas. Por otro lado, conviene recordar que los mismos autores (en particular, Miguel y Juan González, los únicos artistas de los que se conservan numerosas obras firmadas) introdujeron variaciones significativas, en sus diferentes trabajos.

Por otro lado, el marco de un anónimo *Ángel* (lám. 38) que se conserva en una colección particular en Canarias,¹⁰¹ presenta como motivo predominante los racimos de uvas, hechos casi exclusivamente con fragmentos de nácar. Los trazos que siluetean cada fruta son dorados, al igual que los que perfilan a las otras figuras. El uso de trazos dorados distingue a esta obra de los marcos anteriores, que si bien muestran líneas doradas (en particular, en los botones de rosa, ausentes de esta obra), tienden a preferir los trazos negros para delinear la mayoría de los motivos. Con todo, la paleta de este marco es muy parecida a la de dichas obras, pues el fondo negro se combina con las líneas doradas, así como con la iridiscencia del nácar y el rojo, color, este último, de presencia más restringida, pues aparece únicamente en ciertos detalles de las figuras.

El marco contiene también aves y un solo tipo de flores, de varios tamaños, realizadas casi exclusivamente a partir de fragmentos de nácar, cuya iridiscencia natural prevalece por la falta de capa pictórica. Las aves se alojan en las esquinas del marco y en la parte central de cada larguero, al igual que en el lado superior y en el inferior. Al parecer, se trata de variaciones de un mismo modelo, distinto a los de marcos anteriores. Ahora bien, estas aves coinciden con las de los marcos ya descritos en la diversidad de actitudes: vuelven la cabeza, o bien dirigen el cuerpo hacia arriba, o hacia abajo. Cabe señalar que los pájaros aparecen, sin excepción, quietos y con las alas juntas. Las flores son muy sencillas, pues se limitan a presentar un gran botón central rojo y pétalos muy numerosos.

¹⁰¹ María de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez comentaron que este marco presenta las esquinas biseladas y una ornamentación de pájaros pintados al óleo y conchas de nácar dispuestas en motivos florales. Cfr. "Aproximación al conocimiento del patrimonio artístico hispanoamericano en las Islas Canarias Orientales: siglos XVI-XIX", en *Actas del XII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Oviedo, 1998, pp. 471-480, *apud. Arte hispanoamericano en las Canarias...*, *op. cit.*, p. 180.



Lám. 38 *Ángel*. Anónimo. Colección particular, Islas Canarias. Detalle.



Ambas molduras presentan un diseño de figuras rectangulares, hechas de placas de nácar, que se alternan con líneas diagonales pintadas de dorado, cuyos centros se encuentran, formándose así las aspas de una cruz. A diferencia de ciertos marcos anteriores, el que nos ocupa exhibe cierta armonía entre el trabajo de la entrecalle y el de las molduras, por el uso común del nácar, así como del color dorado.

Como se ha visto, algunas obras muestran gran riqueza ornamental, mientras que otras están decoradas con sencillez. Entre los marcos conservados, posiblemente los más sencillos sean los que se unen a una *Virgen niña con sus padres*, un *San Agustín* y un *San Gregorio* (lám. 39), obras anónimas, que comparten formato y dimensiones y se encuentran en la capilla de San José, en la Iglesia de San Bartolomé, en Sevilla. Los tres marcos son idénticos. El nácar se emplea en trozos irregulares, en las flores que pueblan la entrecalle y ha perdido casi todo su brillo. Es difícil reconocer las figuras representadas pero, al parecer, se siguió un modelo parecido a la campánula y otro, de sencillos pétalos lobulados, carente de botón central. Sobre el fondo negro también aparecen pequeñas hojas, cuyos contornos y nervaduras están pintados con ligeros trazos oscuros. Las esquinas muestran un diseño de formas vegetales, cuya extrema sencillez lo aleja del trabajo que presentan los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) y la *Vida de la Virgen* (lám. 29), ya comentados.

En contraste, el marco de un *San Isidro y el milagro de la fuente*, anónimo (lám. 40), de la colección del Museo de América, contiene flores de pétalos lobulados, con bordes irregulares. Se advierte un modelo único de flor, si bien el autor evitó la monotonía variando las posiciones de las figuras. En casi todos los casos, uno de los pétalos se dobla hacia el botón central, de tal manera que lo oculta parcialmente, mostrando cierto interés por la profundidad. Dicho botón central es rojo y posee estambres dorados, cuidadosamente delineados.

Estas flores son muy detalladas, pero poco naturalistas, lo que sugiere el uso de algún modelo artístico específico. La particular solución del motivo se desliga de todas las representaciones previas. Antes he señalado que estas flores muestran cierto parecido con las camelias japonesas¹⁰² (véase lám. 14); sin embargo, también

¹⁰² Sonia Ocaña, "Los marcos...", *op. cit.*



Lám. 39 *San Gregorio*. Anónimo. Iglesia de San Bartolomé, Sevilla. Detalle.



presentan diferencias respecto a éstas, especialmente en el botón central, por lo que el modelo preciso que se utilizó sigue siendo desconocido.

El único motivo que acompaña a las flores son unas hojas, de formas idénticas a las de los helechos, abundantes en las lacas japonesas (véase lám. 15). No hay duda de que dichas hojas siguieron un modelo distinto a los de los otros marcos aquí registrados. Es muy posible que los helechos de las lacas japonesas *namban* se retomaran en las hojas de este marco, cuya cercanía con los modelos asiáticos es muy pronunciada. Acaso el artista quiso ofrecer testimonio de cierta familiaridad con el repertorio *namban* al usar, por excepción, un modelo distinto a los habituales, en vez de limitarse a repetir los modelos utilizados en otros marcos.

Conviene señalar que entre 1650 y 1750, cuando tuvo lugar la producción de “enconchados”, en la Nueva España se conservaba buen número de lacas *namban*. Por esa razón, cabe suponer que los marcos que muestran una cercanía especialmente pronunciada con el arte *namban*, hayan retomado los motivos de ciertas obras específicas. Si bien tanto el repertorio como la factura de los marcos conservados muestran cierta homogeneidad, las obras que exhiben variaciones dan cuenta de la libertad y la creatividad de la que los artistas, quizá alentados por los comitentes, hicieron uso en los “enconchados”. En el marco que nos ocupa, la excepcional inclusión de hojas de helecho sugiere el deliberado interés por enfatizar la cercanía con las lacas japonesas.

Vale la pena subrayar que, si bien el repertorio de esta obra es particularmente pobre, los motivos muestran un excepcional interés por los detalles, que sugieren la factura de un artista especializado en “enconchados”. Cabe añadir que este marco también se distingue por su forma polilobulada. Como resultado de dicha forma, la obra carece de canto, aunque sí posee un filo esgrafiado con incisiones que forman un diseño dentado, cuya extrema sencillez contrasta con la riqueza de la entrecalle. Resulta evidente el desinterés del artista por la moldura, en contraste con los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) o, incluso, con los de la *Vida de la Virgen* (lám. 29), en los que el autor no sólo se esmeró en el trabajo de las entrecalles, sino también en la ornamentación de ambas molduras.



Lám. 40 *San Isidro y el milagro de la fuente.*
Anónimo. Museo de América.



Casos particulares

Todos los ejemplos antes mencionados muestran ciertas particularidades que los individualizan. Ahora bien, a pesar de dichas particularidades, se advierte que las obras presentan numerosas características generales que les otorgan cierta homogeneidad y los singularizan en el contexto artístico novohispano. Es decir, con independencia de su autor, los marcos embutidos de concha utilizaron reiteradamente cierto repertorio y soluciones formales.

Por otro lado, existen algunos “enconchados” cuyos marcos o cenefas presentan características distintas. Cabe destacar que, entre las obras conservadas, las que se desligan del trabajo ornamental hasta aquí comentado, lo hacen siguiendo caminos individuales. La decoración de los marcos embutidos de nácar se estableció a partir de una tendencia única, sin que coexistieran dos o más maneras habituales de ornamentar las obras, sino una sola que, al dejarse de lado, dio lugar a soluciones ajenas entre sí. Conviene abordar dichas soluciones de manera particular, pues esto permite advertir mejor las características de cada una, así como su distancia respecto a los modelos anteriores.

El marco de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 41), firmado por Juan González en 1703, que se conserva en una colección particular en Durango, es singular por el tratamiento de las figuras, no por el repertorio, pues éste se compone de flores, aves, racimos de uvas y hojas. Los motivos exhiben el acostumbrado énfasis en la línea, si bien se advierten intereses naturalistas ajenos a las obras anteriores, que aproximan el trabajo a las soluciones de la pintura de la época. Conviene señalar que las flores están trabajadas de manera muy similar en el marco y en la superficie pictórica, de manera que en este caso la relación entre ambos es particularmente estrecha.

En esta obra, el interés por la ornamentación es acentuado. El marco es muy rico y la escena está enmarcada en un medallón pintado e inscrito en el formato rectangular del soporte. Dicho medallón presenta festones con numerosas flores, así como sendos pares de ángeles niños tenantes, uno en la parte superior y otro en la inferior. Los ángeles de la parte superior sostienen una guirnalda de flores, mientras



Lám. 41 *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*. Juan González, 1703.
Colección particular, México. Detalle.



que los de la parte baja rodean una cartela con la inscripción “A devoción de Ana Rodríguez de Madrid, México, Anno de 1703.” Como ha señalado Bargellini, la referencia a México sugiere que el encargo se destinó a la exportación.¹⁰³

Cabe recordar que son pocos los “enconchados” cuyo repertorio ornamental se aloja tanto en la pintura como en el marco. Tales casos evidencian tanto el alto presupuesto monetario, como la especialización del trabajo, cuyo lucimiento deriva, en buena medida, de las soluciones ornamentales. Un ejemplo lo constituye la anónima *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34), ya comentada.

El otro ejemplo lo conforma esta obra, donde destaca el minucioso trabajo de las flores, tanto en la pintura como en el marco. Ambos coinciden en presentar una paleta rica en tonos de azul, rojo, amarillo y naranja. También se utilizan el negro y el blanco, en pequeñas proporciones. En el marco, el negro delinea numerosos motivos y el blanco se reserva a ciertos detalles de las flores. El fondo sobre el que se presentan las figuras es café claro, lo que produce un efecto muy distinto al de los contrastantes fondos negros anteriores.

Dicho fondo de color café muy pálido se reserva únicamente a la superficie que pueblan las figuras, pues el resto del marco muestra un suave tono azul grisáceo. Cabe recordar que dicho color se encontró durante la restauración de la obra, previa a su exhibición en *Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821* en el *Denver Art Museum*, en 2004. Antes de esa intervención, el fondo del marco presentaba un color rojo, producto de una restauración anterior, posiblemente realizada a fines del siglo XIX.¹⁰⁴ Se trata del único marco “enconchado” conocido en el que el fondo presenta dicho color y resulta muy interesante que el autor sea Juan González, cuyo esmerado trabajo supera, con creces, el de las obras anteriores.

Los motivos que pueblan la entrecalle muestran cierta gradación tonal. Por ejemplo, las formas del tulipán que vemos del lado derecho, en la parte superior, se sugieren con líneas negras, revestidas de color rojo. La parte central de la flor es amarilla. Un poco arriba de este motivo, el artista pintó una flor cuyos numerosísimos

¹⁰³ Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, p 189.

¹⁰⁴ Agradezco esta información a la doctora Clara Bargellini.

pétalos son rojos, mientras que las formas se sugieren en un tono claro de naranja. Además de éstas, diversas flores presentan detalles, bordes y líneas en rojo, gris o amarillo, lo que las aleja de las artificiales soluciones de las obras anteriores.

Algo similar ocurre con los racimos de uvas. Sus formas están perfiladas con trazos negros y son muy parecidas a las de otros marcos “enconchados”, pero en este caso la parte inferior de las frutas aparece en numerosas ocasiones sombreada, para producir la ilusión de volumen. Los racimos muestran un tratamiento claroscuro, pues algunas uvas muestran el color natural del nácar y otras están pintadas de un color más oscuro, lo que también contribuye a la ilusión de profundidad.

Cabe subrayar la ausencia de botones de rosa, así como de las pequeñas hojas doradas, comunes a muchas obras. Al parecer, el autor otorgó a todos los motivos soluciones ajenas a los trabajos anteriores, de manera deliberada. Ninguno de los modelos de flores empleados en la *Defensa de Viena* (lám. 26), por citar la serie más ricamente ornamentada de González, se repite en este marco. A la vez, el pintor varió las soluciones de las hojas, que en este caso son de gran tamaño, poseen un tono oscuro de verde, y nervaduras pintadas de verde claro. Los motivos destacan no sólo por el naturalismo de sus colores, sino también por sus detalladas formas, que recuerdan las de la parra. A dichas hojas se añaden otras más pequeñas, de sencillas formas, parecidas a las hojas doradas de otros “enconchados”. Los motivos combinan dos tonos de verde, al igual que el otro modelo aquí representado.

Las aves que pueblan este marco “enconchado” son las más interesantes de cuantas existen en las obras conservadas. Dichas aves se representan en gran número: cuatro en cada larguero, dos en el lado superior y dos más en el inferior. Aparecen posadas y con las alas plegadas, a excepción de una, de la parte superior, que las tiene extendidas, en actitud de estar próxima a emprender el vuelo. Lo que otorga especial interés a estas representaciones son los minuciosos detalles y la diversidad de modelos utilizados. Tanto los colores, como la forma de las cabezas y picos, el plumaje y tamaño, presentan variaciones. Es decir, se trata de representaciones individuales. Esto permite afirmar que el artista de ninguna manera se limitó a echar mano de soluciones anteriores, o bien, a seleccionar un modelo único y simplemente variar las posturas de cada pájaro.

Por el contrario, estas aves muestran que González ganó soltura y se familiarizó con la representación de las aves, pues no hay duda de que los motivos están mejor trabajados que los de la *Conquista de México* que el artista pintara junto con Miguel González cinco años atrás (véase lám. 19). En las figuras se advierte, asimismo, un naturalismo que supera el de las aves de la *Defensa de Viena* (lám. 26), que el artista firmara de manera individual. Cabe recordar que las aves de dicha serie muestran cierta diversidad de posturas, pero en esta obra las representaciones alcanzan mayor mérito, pues las aves no sólo poseen variadas actitudes, sino que también presentan numerosos detalles que las individualizan y dan cuenta de un exacerbado interés naturalista.

Dado que las aves de este marco están pintadas con lujo de detalles, mostrando variaciones entre sí, se ha sugerido la posible identificación de distintas especies nativas, en su mayoría, tanto de América como de Europa.¹⁰⁵ Ahora bien, es muy poco lo que se sabe respecto a la pintura novohispana de aves, de manera que ignoramos si González efectivamente pintó pájaros presentes en el entorno natural novohispano. De cualquier manera, tanto el gusto por los detalles como el realismo de las figuras son muy acusados, lo que revela la existencia de cierta afinidad con los intereses naturalistas del arte europeo de la época.

Especial mención merece la presencia de insectos: en el lado inferior se distingue una mariposa roja en pleno vuelo, mientras que el larguero izquierdo muestra un ave a punto de engullir una mosca. Cabe recordar que los insectos se representaron con frecuencia en las guirnaldas, así como en las naturalezas muertas europeas de la época. También se incluyeron en ciertas pinturas novohispanas, como en una *Adoración de los Pastores* de Juan Rodríguez Juárez, perteneciente al Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. La escena está rodeada por una rica guirnalda que muestra, en la parte inferior, un insecto de formas similares a las de la cochinilla.

¹⁰⁵ Eduardo Corona, "Identificación de las aves de un marco realizado con la técnica del enconchado", inédito, 2000. El texto forma parte del reporte de conservación de la obra. Entre las especies cuya identificación sugiere Corona, se cuentan la garza corona negra, la paloma arroyera, el mosquero copetón, el saltapalo blanco, la matraquita norteña, el saltapared de roca, el petirrojo, tres variedades de tangara y el gorrión. Agradezco a la doctora Clara Bargellini haberme facilitado una copia de dicho texto.

Las soluciones ornamentales de dicha guirnalda (cuya deuda con los modelos pictóricos de origen europeo, especialmente del ámbito flamenco, es indudable) se aproximan al excepcional trabajo del marco “enconchado” que nos ocupa. Es decir, posiblemente esta obra de González haya retomado modelos pictóricos ligados al ámbito europeo, ajenos a los utilizados en los marcos anteriores. La tendencia naturalista de los motivos que pueblan este marco remite a las soluciones de las pinturas de la época, desligando el trabajo del de los otros marcos “enconchados” que han llegado a nosotros.¹⁰⁶

Por otro lado, las esquinas están decoradas con figuras pintadas de dorado, más sencillas que las que presentan los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) y la *Vida de la Virgen* (lám. 29), pues están formadas con cartón apisonado, superpuesto a la obra.¹⁰⁷ Las figuras omiten el uso de la línea. Ambas molduras presentan un diseño de diagonales contrapuestas, alternadas con embutidos de nácar, de formas cuadradas y bordes irregulares. La ornamentación de las esquinas y la de las molduras se articula mediante el uso común del color dorado.

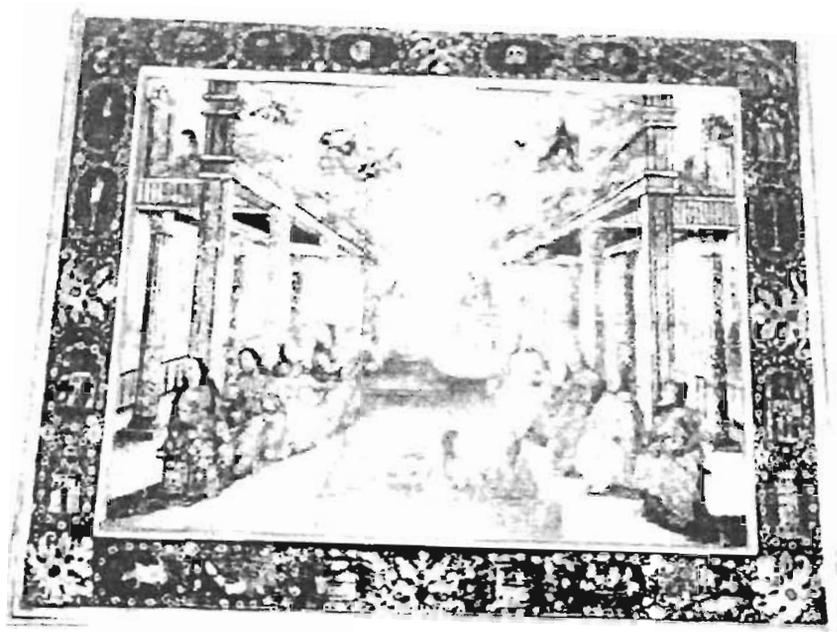
La obra demuestra que incluso los autores más prolíficos realizaron variaciones importantes en la ornamentación de los marcos, de manera que no hay lugar para suponer que los talleres se atuvieran invariablemente a ciertas soluciones. Se desconoce si Juan González elaboró marcos parecidos al del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* en otros trabajos hoy perdidos. Entre las obras conocidas, cabe considerar este marco como un caso singular, que muestra una importante evolución respecto a los anteriores trabajos del artista.

Excepcional resulta una obra anónima con el tema *Alegoría de la Encarnación*, que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, de Sevilla (lám. 42).¹⁰⁸ El marco, pintado y embutido de concha nácar, tiene

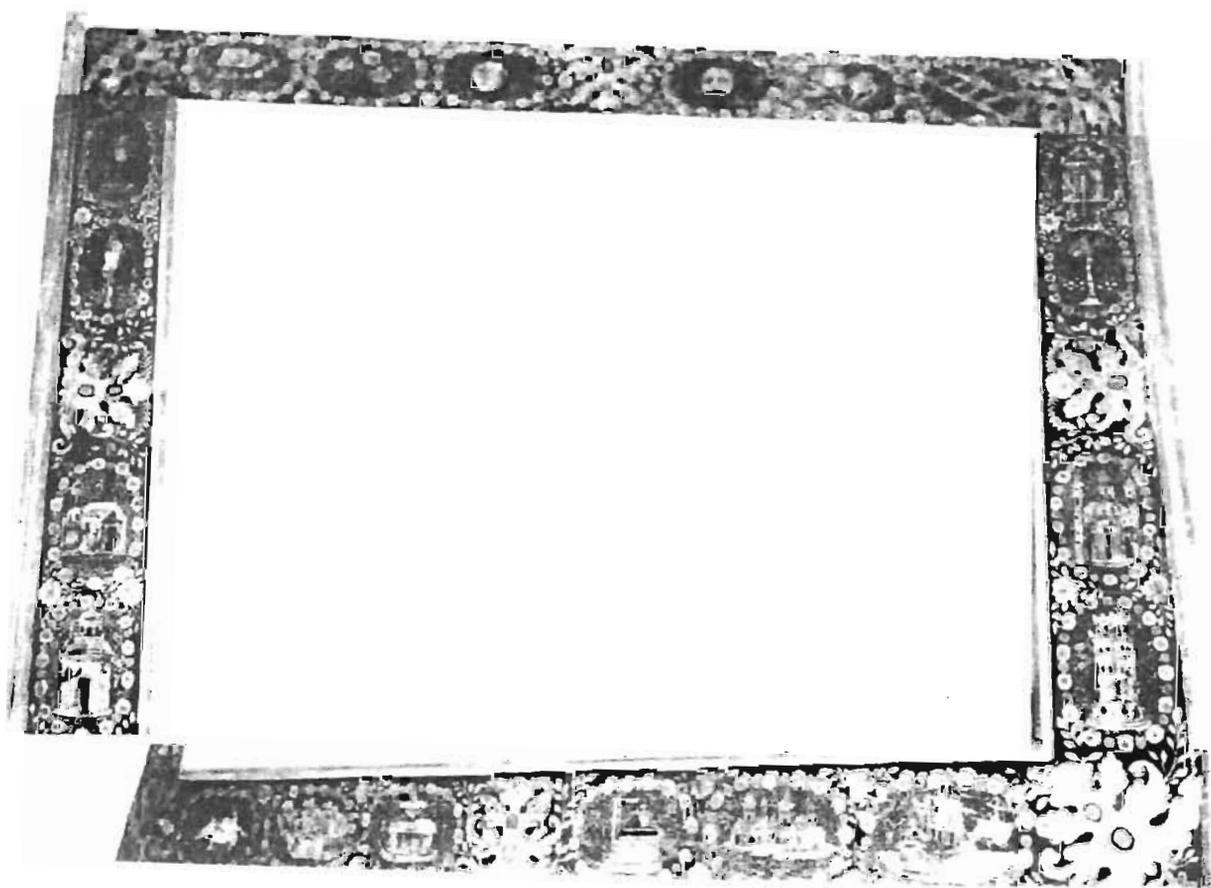
¹⁰⁶ En relación con la rica guirnalda que rodea una *Alegoría de la Vanidad*, de Arellano (1646), cuyas figuras fueron pintadas por Francisco Camilo, Jordan y Cherry comentan que “one can see that in depicting (doubtless inspired by Seghers) the delicacy and ephemerality of a rich variety of blossoms, birds, insects and molluscs, he brings something wholly new to flower painting in Spain.” Cfr. *Spanish Still Life...*, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁰⁷ Véase Clara Bargellini, “28. Saint Francis...”, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰⁸ La composición deriva de un grabado de Goltzius realizado hacia 1580, según informan María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, en “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 70.



Lám. 42 *Alegoría de la Encarnación*. Anónimo. Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sevilla.



bellamente enmarcados en guirnaldas veinte símbolos de los nombres de María,¹⁰⁹ por lo que la relación entre el tema de la pintura y los motivos que pueblan dicho marco es muy clara.¹¹⁰ El marco fue hecho *ex profeso* para unirse a esa pintura y, más allá de sus evidentes intereses ornamentales, posee una significación religiosa.

La identificación de los motivos es muy sencilla en algunos casos, mientras que en otros resulta compleja. Esto se advierte, en particular, en relación con los motivos arquitectónicos, pues se representan en gran número y carecen de inscripciones que los identifiquen. El marco incluye los símbolos marianos más conocidos, entre los que destacan los nombres extraídos del *Cantar de los Cantares*. También aparecen algunos símbolos de representación poco detallada, lo que dificulta su lectura.

Entre los motivos de sencilla identificación cabe mencionar unas flores, pintadas en la parte superior, a la izquierda. Posiblemente se trate de azucenas, pues la representación es similar a la que los grabados difundieron de estas flores, identificadas con inscripciones latinas.¹¹¹ Cabe recordar que, a causa de la pureza de su color blanco, la azucena se utilizó como símbolo de la castidad, que se asoció a la Virgen María.

Junto a ese motivo se muestra, a la derecha, una luna con rostro humanizado, que representa a María, “bella como la luna”.¹¹² Al lado, aparece un sol que también posee rasgos faciales y se refiere a la virgen “brillante como el sol”.¹¹³ Las siguientes figuras son unos lirios.¹¹⁴ El próximo motivo es una escalera, que representa el papel de María como escalera al cielo.¹¹⁵ De sencilla identificación son, también, algunos motivos del lado inferior. En el medallón de la izquierda más próximo al motivo que

¹⁰⁹ El uso de nombres simbólicos de María, tomados de diversos libros del Antiguo Testamento, data de la Edad Media. Con el paso del tiempo, las advocaciones marianas fueron organizadas en diversas letanías, entre las que cabe destacar la lauretana, aprobada en 1587 por el Papa Sixto V. La letanía lauretana se extendió por toda la Europa católica y alcanzó a la Nueva España.

¹¹⁰ Cabe advertir que el tema de la Encarnación, asociado a los símbolos marianos, también está presente en otros trabajos, como en una pintura de Juan Correa, en la que dichos símbolos se presentan en la superficie pictórica, rodeando a María. Cfr. Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, *et al.*, *Juan Correa...*, T. IV, *Primera parte, op. cit.*, p. 76.

¹¹¹ En su extrema sencillez, estas flores son muy similares a las azucenas que rodean una *Tota Pulchra*, pintada en un muro del claustro bajo del convento franciscano de Huejotzingo, en Puebla.

¹¹² *Cantar de los Cantares* VI, 9.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem* II, 2.

¹¹⁵ *Génesis* XXVIII, 12.

decora la parte central, se representa la fuente,¹¹⁶ seguida del pozo de aguas vivas.¹¹⁷ A continuación se presenta la Ciudad de Dios.¹¹⁸ El siguiente motivo es una nave, que se refiere a María como nave de la vida.¹¹⁹

Los largueros poseen numerosos motivos arquitectónicos, cuya identificación resulta difícil precisar en cada caso, debido al parecido que las figuras muestran entre sí. Ahora bien, dichos largueros también muestran otros símbolos, de identificación más sencilla. El larguero izquierdo representa, en la parte superior, el espejo sin mancha, que simboliza a la Concepción.¹²⁰ Debajo, se advierte una figura vertical, cuyas formas sugieren la representación de una flor blanca. Enseguida se exhibe una construcción, que acaso represente el Templo del Espíritu Santo¹²¹. El último motivo de ese larguero también es arquitectónico.

El larguero derecho posee en la parte superior un motivo arquitectónico, que podría representar la Casa de Oro. Debajo de dicho motivo, se representa la palma.¹²² El siguiente motivo es la Puerta del Cielo.¹²³ La próxima figura representa la Torre de David.¹²⁴ En el lado inferior, a la izquierda, se advierte una construcción amurallada, que posiblemente represente el huerto cerrado.¹²⁵ A la izquierda de dicho motivo, se advierten unas figuras blancas, de identificación muy problemática, pues carecen de detalles.

La estrecha relación entre el contenido iconográfico de la pintura y del marco permite afirmar no sólo que la obra fue concebida de modo integral, sino también que la pintura y el marco se hicieron en el mismo taller. Entre las obras registradas para el presente estudio, esta *Alegoría de la Encarnación* ocupa un lugar excepcional, pues posiblemente se trata de la única obra cuyo marco posee una destacada significación

¹¹⁶ *Cantar de los Cantares* IV, 15.

¹¹⁷ *Ibidem* IV, 15.

¹¹⁸ Salmó LXXXVI, 3.

¹¹⁹ Gabriel Lompart, "De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave", pp. 107 y sigs., *apud* Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, *et al.*, *Juan Correa...*, T. IV, Primera parte, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁰ *Sabiduría* VII, 26.

¹²¹ *I Corintios* VI, 19.

¹²² *Eclesiastés* XXIV, 18.

¹²³ *Génesis* XXVIII, 17.

¹²⁴ *Cantar de los Cantares* IV, 4.

¹²⁵ *Ibidem* IV, 12.

religiosa que complementa la de la pintura. No hay duda de que, en esta obra, el contenido iconográfico del marco es tan significativo como el de la pintura.

Cabe advertir que el desconocido artista mostró cierto esmero en la representación de la mayoría de las figuras que pueblan dicho marco. Destacan, en particular, las construcciones arquitectónicas. Ahora bien, la paleta es restringida. Ésta incluye el negro, utilizado para delinear los motivos, así como el rojo, blanco, dorado y gris, además del tono natural de los fragmentos de nácar, que mantienen su iridiscencia. A pesar del restringido uso del color y de la inevitable simplificación de formas, en general la minuciosidad del trabajo resulta sobresaliente, especialmente si se tiene en cuenta el reducido espacio que ocupa cada figura. Tiene interés mencionar el esmerado trabajo del nácar, cuya iridiscencia realza excepcionalmente la representación de las figuras, lo que demuestra la especialización del trabajo.

Por otro lado, el marco posee algunas características comunes a las obras anteriores. El fondo es negro y muestra tallos con pequeñas hojas doradas, idénticas a las de numerosos marcos ya comentados. Dichos tallos separan los medallones que contienen los símbolos marianos. Asimismo, el uso de la línea, ya sea negra o dorada, es enfático. El fondo está adornado con flores, que no exhiben diferencias significativas respecto a las de otros marcos. Se advierte el uso de tres modelos, de los cuales dos poseen botones centrales rojos, carentes de detalle.

Uno de los modelos muestra los motivos de manera pareada, en el área donde coinciden las guirnaldas que rodean cada símbolo mariano. Dicho modelo presenta numerosos pétalos blancos de bordes regulares y formas esquematizadas. Los otros modelos aparecen, alternados, en las guirnaldas. Ambos son extremadamente sencillos. En el primer caso, los pétalos apenas se sugieren con ligeros trazos contenidos en un círculo, que forma el contorno de la flor. La solución recuerda uno de los modelos florales de la *Defensa de Viena* (lám. 26), así como de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25). El otro modelo consiste en simples flores rojas, parecidas a los habituales botones de rosa, si bien en este caso, los trazos dorados se limitan a marcar el contorno de las figuras.

El trabajo de este marco es particularmente esmerado. Aparte de los motivos descritos, el fondo negro de cada medallón posee esquematizadas formas vegetales

delineadas con tenues trazos dorados. El medallón de la palmera muestra, además, pequeñas flores blancas. Cabe añadir que en las esquinas, así como en las partes centrales de cada larguero, aparecen roleos trifoliados, pintados de dorado. En el eje de dichos motivos hay círculos rojos, bordeados en el exterior por una línea dorada, así como por una negra, más gruesa que la primera. Los motivos muestran cierto parecido con los que los marcos de las *Alegorías del Credo* (lám. 28) y la *Vida de la Virgen* (lám. 29) presentan en las esquinas, si bien aquí las formas son mucho más sencillas que en dichas series.

Por su parte, la cenefa de un anónimo *San Antonio de Padua* (lám. 43), subastado en Sotheby's en 1996¹²⁶ posee el repertorio acostumbrado: aves, botones de rosa y flores. Ahora bien, dicha cenefa tiene un fondo de color amarillo ocre, idéntico al que exhibe la representación del santo. Es el inusual color del fondo lo que distingue a la cenefa en cuestión de los marcos que se comentaron antes. La cenefa, al igual que la pintura a la que se une, es casi monocromática.

La solución enfatiza, de manera deliberada, la relación entre el "marco pintado" y la escena, pues la punta del pie derecho de Antonio se posa sobre una línea negra que, junto a otra línea, roja, marca la transición entre la escena y la cenefa ornamental. Asimismo, un ave pintada a la izquierda, en la parte superior y una flor que vemos a la derecha se desbordan ligeramente sobre la escena. Esto distingue a la obra que nos ocupa y permite afirmar, sin lugar a dudas, que dicha cenefa fue realizada en el mismo taller donde se hizo la representación del santo de Padua.

Los motivos que pueblan la cenefa muestran el habitual énfasis en la línea. Sin embargo, la falta de contraste entre el color del fondo y el de las figuras aleja a esta obra de las soluciones anteriores, con la excepción de un *San Ignacio de Loyola* de Agustín del Pino (lám. 44) y un *San Francisco Xavier* anónimo del Museo de América que se comentarán enseguida, cuyos bordes son mucho más sencillos que la cenefa que nos ocupa aquí. Las figuras muestran pocos detalles y falta de intereses naturalistas. Las aves son esquemáticas y se representan vueltas a ambos lados, en actitud de reposo.

¹²⁶ La obra se reproduce en el catálogo *Latin American Art*, Nueva York, Sotheby's, 1996, p. 83.



Lám. 43 *San Antonio de Padua*. Anónimo. Colección particular. Detalle.



Lám. 44 *San Ignacio de Loyola*. Agustín del Pino. *Denver Art Museum*. Detalle.

La cenefa incluye tanto en el lado inferior como en el superior y en ambos largueros, roleos que se encuentran en la parte central, creando formas parecidas a las de un corazón. Dichas formas se desligan de las que exhiben otros marcos “enconchados”. Es decir, el desconocido autor hizo uso de modelos distintos a los empleados en los marcos antes comentados. Cabe afirmar que esta obra no fue producto de un encargo de alto presupuesto, a diferencia de muchos de los “enconchados” ya descritos. Sin embargo, muestra cierto interés por la ornamentación, que da cuenta de una libertad ausente de la sencilla representación del santo.

En contraste con los dos primeros ejemplos comentados en este apartado, en la obra que nos ocupa ni el trabajo de la pintura ni el de la cenefa son notables. San Antonio se muestra de pie, con el niño en los brazos. El fondo consiste tan sólo en algunos árboles abocetados. Ahora bien, a pesar de que la obra no es de primera línea, la cenefa exhibe una solución original, dentro del repertorio habitual de los marcos “enconchados”.

Singular es el trabajo ornamental de un *San Ignacio de Loyola* (lám. 44), firmado por Agustín del Pino y conservado en el *Denver Art Museum*, así como de un *San Francisco Xavier* anónimo, perteneciente al Museo de América. Tanto la representación, como la factura, dimensiones y repertorio ornamental de ambas obras son muy parecidos, lo que sugiere que se trató de un encargo conjunto. Es decir, del Pino podría ser el autor de las dos tablas. En la producción que se conserva, las obras sólo repiten sus características de manera voluntaria. Esto ocurre en numerosas series ya comentadas. En este caso, no sólo las pinturas, sino también su ornamentación son extremadamente parecidas. Dado que se trata de las representaciones de los personajes más importantes de la Compañía de Jesús, es muy posible que resulten de un trabajo conjunto. Cabe recordar que, en esos casos, los pintores novohispanos a menudo firmaron sólo alguna de las tablas.

Las obras poseen formato ovalado, representan a los personajes de medio cuerpo y carecen de marcos. Ahora bien, ambos poseen un borde cuya ornamentación recuerda la de las cenefas y los marcos “enconchados”, si bien el trabajo es en extremo sencillo. El fondo presenta el color natural de la tabla y la superficie está

poblada por flores y motivos fitomorfos. Estos últimos muestran un relieve rojo muy parecido al de los sarmientos de los marcos de la *Vida de la Virgen* (lám. 29). Los bordes ornamentales prescinden del nácar, y el uso de la técnica pictórica es muy limitado.

La sencillez de estas obras contrasta con la riqueza del marco de la *Virgen de Guadalupe* del mismo autor (lám. 31) que, como se ha visto, hace uso tanto del nácar como de la técnica pictórica, logrando una solución muy parecida a las de las obras de los González. Esto mueve a preguntar si las representaciones de los santos jesuitas originalmente pudieron poseer marcos “enconchados”, cuya ornamentación habría sido complementada por los sencillos bordes conservados. Recuérdese que la *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34) presenta motivos ornamentales tanto en la superficie pictórica como en el marco. Ahora bien, en las obras que nos ocupan, cada tabla posee una línea que delimita la representación de cada santo y el borde con el repertorio ornamental. Esto sugiere que la ornamentación se reservó exclusivamente a dicho borde, si bien su sencillez resta atractivo al trabajo.

También una *Virgen de Balvanera* con un donante, de Juan González, que se conserva en el Museo de América (lám. 45), posee una cenefa pintada, que enmarca el medallón en el que se inscribe la representación de la virgen. La cenefa muestra un fondo amarillo, color que asimismo predomina en la escena. Dicha cenefa no muestra tanto interés ornamental como la mayoría de las tablas aquí estudiadas, pues se limita a presentar botones de rosa y sencillos motivos fitomorfos, pintados con trazos dorados. Las formas de las rosas son las habituales. Ahora bien, estos motivos presentan embutidos de nácar, lo que produce un efecto aún menos naturalista que el acostumbrado.

Cabe mencionar, asimismo, una *Virgen de Guadalupe*, firmada por Miguel González en 1697. Esta obra también se conserva en el Museo de América y carece de marco “enconchado”.¹²⁷ Sin embargo, la superficie pictórica exhibe una ornamentación muy interesante. Los medallones presentes en la composición están rodeados de trozos de nácar que simulan pétalos de flores, de tal manera que las

¹²⁷ La obra se reproduce en *México en el mundo...*, op. cit., p. 284.



Lám. 45 *Virgen de Balvanera*. Anónimo. Museo de América, Madrid. Detalle.



Lám. 46 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Detalle.

escenas representadas en dichos medallones hacen las veces de botones centrales de las flores. El fondo sobre el que se recortan los motivos es amarillo, lo que produce un efecto ajeno al de los marcos y cenefas de otros trabajos de González. La ornamentación de esta obra es poco elaborada y se desliga de la de la mayoría de los “enconchados” que se conservan.

Asimismo, merece mención el marco de una *Virgen de Guadalupe* anónima que pertenece al Museo Franz Mayer (lám. 46), cuyo fondo está pintado de rojo y presenta pequeños fragmentos de nácar que forman racimos de uvas, así como aves y flores. Los trozos de concha carecen de capa pictórica. Se advierten también sencillos motivos vegetales, pintados con trazos dorados. El desconocido artista mantuvo el repertorio habitual, pero cambió el acostumbrado color negro del fondo por el rojo.

Se ha visto que, en los marcos “enconchados”, el uso de fondos negros alude, de manera directa, a las lacas japonesas *namban*. Conviene considerar la posibilidad de que, en esta obra, el color rojo se haya utilizado para evocar las lacas y los biombos chinos. Esto resulta especialmente sugerente si se tiene en cuenta que en la Iglesia de Santa Catalina, de Tacoronte, Tenerife, se conserva una *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y una escena de la huida a Egipto*, atribuida a José de Páez,¹²⁸ cuyo marco es de laca roja, con aplicaciones que evocan modelos de origen chino.¹²⁹

Este marco destaca por el abandono de la línea. Como se ha visto, su uso tiene extrema importancia en la mayoría de las obras. El marco que nos ocupa no sólo deja de lado la línea, sino que utiliza el nácar de manera muy particular. En casi todas las obras antes comentadas, el material está embutido en pequeños trozos que componen sólo una parte de cada figura. Las formas de cada motivo se señalan mediante trazos enfáticos. Es decir, las formas de las figuras son ajenas a las de los fragmentos de nácar.

En contraste, los embutidos de concha se utilizan aquí para modelar las figuras. Así, se advierten pequeños trozos de concha redondeados, que representan las uvas, o bien, formas que evocan las de una flor, vista de perfil. El artista tropieza con

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 271.

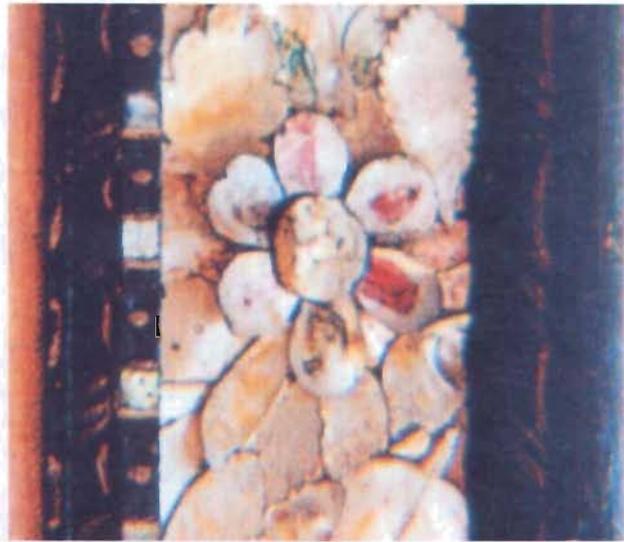
las formas de las aves, que se realizan con la unión de varios trozos de concha. Las formas resultan poco precisas, de manera que la identificación de las figuras sería difícil sin el conocimiento previo del repertorio habitual en este tipo de obras.

El ya mencionado fondo rojo del marco contrasta con el brillo nacarado de las figuras. Cabe recordar que tanto las cenefas de la *Conquista de México* firmada por Miguel González (lám. 21), como las de la serie del mismo tema que perteneció a los condes de Moctezuma (lám. 22), tienen la parte superior parcialmente pintada de rojo. Es decir, la obra que aquí nos ocupa no es la única que utiliza dicho color en la superficie ornamental. Ahora bien, el hecho de que este marco deje completamente de lado el uso de la línea, así como el habitual fondo negro, otorga singularidad a la solución.

Cabe mencionar, asimismo, los marcos de una *Inmaculada Concepción* (lám. 47) y un *San José con el Niño*, anónimos, que se conservan en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. El trabajo de las superficies pictóricas es similar, ambos marcos son idénticos y las dos obras tienen las mismas dimensiones, de modo que cabe afirmar que se trató de un trabajo conjunto realizado por un mismo taller, quizá *ex profeso* para enviarse como regalo a ese importante monasterio.

El repertorio de figuras que puebla la entrecalle es muy reducido, pues consiste en hojas y flores. A diferencia de todos los ejemplos anteriores, estos marcos no presentan el nácar embutido en la superficie, sino superpuesto. Es decir, las figuras son volumétricas. Éstas están hechas de trozos de nácar cortados con extrema precisión, de manera que los fragmentos del material orgánico logran las formas exactas de cada figura. Es decir, el singular trabajo del nácar es muy especializado.

Estos marcos, al igual que la obra recién comentada, abandonan el uso de la línea. Ahora bien, el resultado es aquí mucho más relevante que en el marco anterior. El trabajo del nácar es tan especializado que los bordes de ciertas hojas poseen formas aserradas. Asimismo, las flores presentan pétalos regulares y lobulados. Si se tiene en cuenta la dificultad de la talla del nácar, las formas destacan por su naturalismo. Dado el reto técnico que supuso la realización de estos marcos, es evidente que estas partes de la obra fueron muy valoradas. Cabe señalar que la concha nácar se utilizó en las



Lám. 47 *Inmaculada Concepción*. Anónimo. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Detalle.



superficies pictóricas de la manera habitual. Es decir, el alarde del conocimiento técnico especializado se reservó a los marcos.

Las molduras de la obra poseen líneas diagonales pintadas, dispuestas de tres en tres, que se alternan con secciones de círculos. El filo muestra, además, embutidos de nácar de forma cuadrada. Todas las figuras son doradas. No existe ninguna relación entre el trabajo de la entrecalle y el de las molduras. Antes bien, el diseño de éstas las aproxima al trabajo de las molduras de numerosos marcos, independientemente del uso del nácar.

Merece mención, asimismo, el biombo que perteneció al conde de Moctezuma (lám. 48). Cabe recordar que su ornamentación difiere de la de los marcos “enconchados”, si bien la falta de otros ejemplares impide saber si esto ocurrió en varios biombos “enconchados”. Como se ha señalado, la obra posee doce hojas y dos haces y se halla dividida entre el Museo Nacional del Virreinato y la colección Rodrigo Rivero Lake, de la Ciudad de México.¹³⁰ Uno de los haces muestra una *Batalla de Viena* y la otra, una escena de montería. La manera de disponer la ornamentación de la obra está adaptada a la estructura del mueble y es similar a la de las tres series de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 19, 21 y 22).

Si bien la obra carece de firma, conviene señalar que una de las figuras representadas en el haz que muestra la *Batalla de Viena* parece haber utilizado el mismo calco que una figura que aparece en la tabla nueve de la *Conquista de México* firmada por Miguel y Juan González (lám. 49). Dicha tabla muestra la escena 18, *Entrada de Cortés en México. Por la Calzada de San Antonio Abad*, y exhibe la firma de Miguel González. Esto permite suponer que acaso González haya sido el autor del biombo, algo que ya se ha sugerido antes.¹³¹

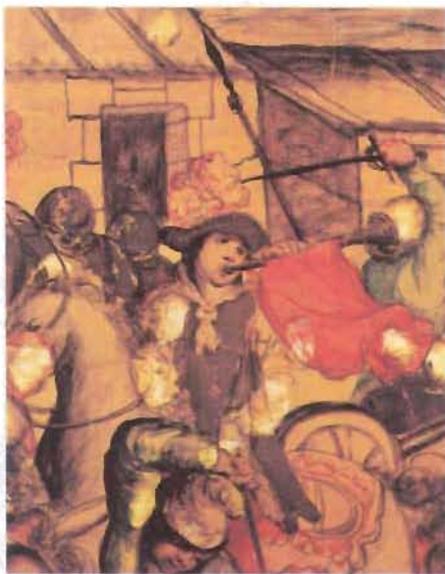
En el biombo, el personaje lleva sombrero, va montado a caballo y toca una corneta cubierta con un banderín. La figura se vuelve a la derecha del espectador. El modelo utilizado en la *Conquista de México* es muy similar, si bien aquí el personaje se vuelve a la izquierda. Cabe destacar que ninguna de las representaciones es muy detallada y que estas muestran variaciones entre sí. La silueta es similar sólo en la

¹³⁰ Véase la reproducción en Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 285.

¹³¹ El texto de Rivero Lake atribuye la obra a Miguel y Juan González. Cfr. *Ibidem*, p. 284.



Lám. 48 Biombo *Batalla de Viena*. Anónimo. Instituto Nacional de Antropología e Historia / Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, Ciudad de México. Detalle.



Lám. 49 *Conquista de México*. Miguel y Juan González, 1698, Museo de América, tabla 9. Detalle.

parte superior de las figuras, lo que sugiere que el artista utilizó el mismo calco para ambos personajes, pero dio soluciones distintas a cada uno. Dada la posible autoría de un artista especializado en “enconchados”, las particularidades ornamentales de esta obra resultan de especial interés.

El repertorio de este biombo parece seguir de cerca las soluciones de origen flamenco, como señaló Bonet.¹³² Ambos haces muestran numerosos tulípanes. Cabe recordar que esas flores se representaron asiduamente en la pintura europea, así como en la novohispana, pero fueron poco frecuentes en los “enconchados”. Entre las obras aquí estudiadas, sólo se incluyeron en el marco del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González (lám. 41), así como en la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 31) y en los marcos de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25) y de la *Conquista de México* que se divide entre el Museo Franz Mayer y el INAH (lám. 24). Recuérdese que estas series son anónimas.

Las cenefas de la obra muestran cierta tendencia naturalista. Esto se advierte en el uso del color, pues las hojas representadas son verdes, mientras que las flores muestran pétalos rojos y amarillos. Los modelos se distinguen por su atención a los detalles, así como por dejar de lado el uso de líneas negras y doradas. Ningún modelo recuerda a los utilizados en los marcos ya descritos. A diferencia de las flores que pueblan muchos de esos marcos, las de esta obra exhiben matices de color y los perfiles no son tan pronunciados, lo que recuerda las soluciones de las pinturas que prescinden del nácar. Se advierten, asimismo, racimos de uvas, pintados de morado. Las cenefas de ambos haces muestran fondos negros y dejan de lado la representación de aves.

A pesar de que las figuras descritas se hallan también en los marcos “enconchados”, la solución de los motivos sugiere aquí una mayor cercanía con los modelos de origen europeo, que con los marcos embutidos de nácar. Esto se advierte, en particular, en el caso de las flores. El biombo que nos ocupa muestra una especial cercanía con los modelos flamencos, como advirtió Bonet, lo que sugiere que, en este caso particular, el artista bien pudo haber resuelto la ornamentación a partir de algún modelo de origen flamenco.

¹³² Antonio Bonet, “Un biombo...”, *op. cit.*, p. 36.

Ahora bien, la ornamentación de la obra posee ciertas características comunes a los marcos “enconchados”, pues ambos haces muestran los botones de rosas de perfiles dorados que abundan en tales marcos. Asimismo, la cenefa del haz que muestra la *Batalla de Viena* exhibe hojas doradas iguales a las que pueblan la mayoría de los marcos embutidos de concha.

Si bien desconocemos si la pronunciada cercanía de este biombo con los modelos flamencos se produjo también en otros biombos “enconchados”, su existencia permite afirmar que el uso de los motivos que conformaron el repertorio ornamental “enconchado” mantuvo cierta libertad, lo que dio lugar a soluciones siempre cambiantes, en las que el gusto de los clientes debió de haber sido decisivo.

Otros ejemplos

Además de las obras comentadas, hay otros marcos “enconchados” cuyo estudio no fue posible realizar aquí, debido a la dificultad de acceder directamente a las obras. Ahora bien, conviene dejar apuntada su existencia, pues sería interesante que futuras investigaciones los tomaran en cuenta. Este es el caso de una *Virgen de Guadalupe* anónima, que pertenece a la Capitanía General de Palma de Mallorca. La reproducción que presenta el texto de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera¹³³ muestra un marco “enconchado” de fondo oscuro, con un repertorio de flores. Lo mismo ocurre con el marco de una anónima *Mística ciudad de Dios*, de colección particular, reproducida en la misma publicación.¹³⁴

Asimismo, cabe mencionar el marco “enconchado” de un episodio de la *Vida de San Ignacio de Loyola*, de Juan González, de colección particular. García Sáiz y Serrera comentan que la obra es parte de una serie, de la que se conocen ocho tablas.¹³⁵ El texto sólo reproduce una obra con su marco “enconchado”, pero es

¹³³ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 80.

seguro que todas las tablas contaron originalmente con este tipo de marcos, que posiblemente hayan conservado.¹³⁶

Entre las obras que Marta Dujovne registró en su estudio de 1984, algunas se reproducen con sus marcos “enconchados”. Tal es el caso de una *Santa Ana y la Virgen*,¹³⁷ así como de un *Apóstol*, ambos anónimos, de colecciones particulares.¹³⁸ Las reproducciones en blanco y negro no permiten apreciar con detenimiento el trabajo de dichos marcos. Ahora bien, se advierte que ambos están trabajados de manera similar a la de la mayoría de las obras aquí estudiadas.

El marco que se une a la representación de *Santa Ana y la Virgen* (lám. 50) muestra un fondo negro y un repertorio de flores, botones de rosa, hojas y aves. Se advierte que el nácar está embutido en grandes fragmentos irregulares. La capa pictórica que cubría dichos embutidos se ha perdido, de manera que no se pueden apreciar las figuras completas. La pérdida de capa pictórica se advierte, en particular, en las aves, de las que sólo se alcanzan a distinguir las colas. Como es habitual, las figuras están delineadas con gruesos trazos. Las flores parecen muy sencillas. Poseen grandes botones centrales y un número variable de pétalos, redondeados y de bordes muy regulares.

Por su parte, el marco que se une al *Apóstol* (lám. 51) posee también un fondo negro y un repertorio de flores, botones de rosa y aves. Las esquinas están decoradas con sencillos roleos. Al parecer, este marco presenta un buen estado de conservación. Las flores son sencillas y presentan tamaños variables. Las formas de los pétalos no están definidas por completo mediante los trazos, pues éstos únicamente señalan el contorno de cada flor, así como del botón central.

¹³⁶ En su estudio de 1984, Marta Dujovne reprodujo una de estas pinturas, y señaló que “ha sido retirado el marco enconchado que, según información de los dueños, acompañaba a esta obra.” Cfr. *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 87.



Lám. 50 *Santa Ana y la Virgen*. Anónimo. Colección particular.



Lám. 51 *Apóstol*. Anónimo. Colección particular.

Conclusiones

De las lacas *namban* a los “enconchados”: una vía ornamental novohispana

El estudio de los marcos pintados y embutidos de nácar permite advertir que, en ocasiones, los repertorios ornamentales novohispanos se desarrollaron de modos inesperados, que revelan aspectos de la producción artística local imposibles de conocer a través de otras manifestaciones artísticas. Si bien los marcos “enconchados” carecen de desarrollo temático, sus soluciones ofrecen acceso a intereses y gustos novohispanos a los que, de otro modo, seríamos ajenos. Se sabe del gusto novohispano por los marcos, así como por los objetos asiáticos. Los marcos “enconchados” desarrollaron un código ornamental local, producto del gusto por ambos tipos de objetos.

La relación entre los marcos “enconchados” y las lacas japonesas de cuyas soluciones se apropian, reserva aún numerosas incógnitas. Si bien el parecido entre ambas producciones es constante, los “enconchados” dan cuenta de un desarrollo particular, que involucró numerosos elementos ajenos a las lacas asiáticas. A pesar de que entre ambos trabajos hay un desfase de varias décadas, la cercanía formal entre las obras novohispanas y las japonesas, permite afirmar que los artistas locales estuvieron familiarizados con estas últimas y retomaron su ornamentación de manera deliberada.

La prueba de que las lacas *namban* tuvieron amplia circulación en Nueva España, es que la producción local las asimiló de una manera ajena a Europa, pues los marcos “enconchados” evidencian la apropiación de las obras japonesas. Es decir, el arte asiático no siempre se leyó a partir de los códigos dictados desde Europa, y la apropiación de las obras no necesariamente pasó por el tamiz europeo. De otra manera, el desarrollo de los “enconchados” habría sido imposible, pues no hay obras europeas que retomen el repertorio *namban* a la manera de los “enconchados” novohispanos.

Las pinturas embutidas de nácar muestran que el conocimiento y la incorporación de obras de origen asiático, acabaron por dar lugar a un singular tipo de objetos indiscutiblemente novohispanos; es decir, propios. Los marcos pintados y embutidos de concha no intentaron simplemente copiar las lacas *namban*, pues hicieron uso de técnicas y soluciones de origen europeo. La sola idea de enmarcar las pinturas, del modo que lo

hacen los marcos “enconchados”, se nutre de la herencia artística europea. Quede, pues, claro que la producción fue propiamente novohispana.

En Nueva España no se imitó el trabajo japonés en objetos similares a las obras originales. Conviene ahora plantear hipótesis sobre el proceso mediante el cual los artistas se apropiaron del repertorio de las lacas *namban*, de manera muy particular, en los marcos “enconchados”. Tanto en Europa como en la Nueva España, la reutilización de muebles fue una práctica frecuente. Recuérdese la mesa de laca inglesa (*japanning*) del museo *Victoria and Albert* de Londres (lám. 5), que aprovechó áreas de un objeto de laca *namban*. Por alguna razón, la Nueva España se apropió del repertorio de dichas lacas exclusivamente en los marcos, que se trabajaron de acuerdo con la tradición pictórica europea.

Es posible que en cierto momento, algunos muebles japoneses de laca (ya fuera papeleras, cajas, trípticos, contadores, atriles, etc.) se hayan reutilizado para enmarcar una pintura novohispana. Rodrigo Rivero Lake prepara actualmente un texto donde sugiere esta hipótesis.¹ Numerosas obras de laca *namban* son de pequeñas dimensiones. Sin embargo, cabe recordar que el arte *namban* produjo en grandes cantidades atriles, que a menudo rebasan los 50 cm de largo por 30 cm de alto, así como escritorios, que alcanzan los 90 cm de largo por 70 cm de ancho y 50 cm de profundidad (láms. 2-4). La superficie de las obras suele estar completamente ornamentada, lo que permite suponer que, al arruinarse alguna, se rescataran las secciones que no habían sufrido daños, reutilizándolas para enmarcar una pintura.

Esta hipótesis es especialmente sugerente si se toma en cuenta que las superficies de los marcos son relativamente pequeñas, y que éstos fueron apreciadísimos en la Nueva España. En sí misma, la idea de utilizar la ornamentación japonesa para enmarcar pinturas es novohispana, pues los marcos están ausentes del arte *namban*. Es decir, el proceso fue netamente novohispano. Fue aquí donde se desarrolló la idea de trabajar conjuntamente las pinturas y los marcos. Cabe enfatizar que sólo la Nueva España experimentó con el embutido de nácar en las superficies pictóricas.

¹ Rodrigo Rivero Lake, comunicación personal, 11 de febrero de 2004. Agradezco al señor Rivero Lake haberme facilitado la imagen de una obra que ilustra esa idea.

Como se ha visto, la visita de las embajadas japonesas sugiere que la Nueva España recibió a principios del siglo XVII, inesperadamente, cierto número de lacas japonesas *namban*. Es posible que los artistas novohispanos optaran por recrear el trabajo ornamental en superficies de pequeñas dimensiones, como los marcos, al no tener acceso a mayor cantidad de obras. Cabe recordar que las lacas japonesas *urushi* sólo pueden realizarse en la nación asiática, pues la delicada materia prima de las obras es natural de dicho ámbito geográfico. Esto sugiere que dicha recreación se planteó desde el principio a partir de las técnicas pictóricas locales.

Conviene recordar que fue también en la capital donde circuló el mayor número de lacas *namban*. Quizá los japoneses que llegaron a la ciudad en 1614 y se quedaron en la Nueva España fueron los primeros en impulsar la recreación del repertorio de las lacas japonesas, al advertir el interés novohispano por las obras. Los japoneses arraigados en el territorio local fueron quienes mejor conocieron la ornamentación *namban* y bien pudieron involucrarse directamente en las experimentaciones locales que, al cabo de algunas décadas, dieron lugar a la pintura de “enconchados”.

El hecho de que las obras novohispanas se realizaran con las técnicas pictóricas locales, y que el repertorio ornamental se reservara exclusivamente a los marcos “enconchados”, demuestra que el fenómeno de las pinturas embutidas de nácar remite a la Nueva España, independientemente de que los autores de las primeras obras, en particular los enigmáticos González, pudieron haber tenido un origen japonés.

Ahora bien, el misterioso origen de los González efectivamente resulta de gran interés, en relación con los “enconchados”. Hasta ahora carecemos de pruebas que permitan afirmar, sin lugar a dudas, que los González fueron descendientes de japoneses. Es muy interesante, sin embargo, que Tomás González, padre del especialista Miguel González y pariente del también especialista Juan González,² se dedicara a la pintura de “enconchados”, en las primeras etapas de la producción.

No hay duda de que el trabajo alcanzó su máximo desarrollo ligado a los González, que se involucraron en la producción desde sus etapas iniciales. Dada la relación entre la producción novohispana y el arte *namban*, la posibilidad de que los

² María Concepción García Sáiz ha atinado en señalar que Miguel y Juan González no fueron hermanos. Véase, de esta autora, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, p. . así como “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 136, nota 24.

González fueran descendientes de japoneses es muy sugerente. El misterio en torno al origen de esa familia, cuya actividad artística se dedicó exclusivamente, hasta donde sabemos, a las pinturas embutidas de nácar, hace deseable que futuros estudios hallen información sobre su procedencia étnica.

La proximidad temporal entre la visita de las dos embajadas japonesas, y el hecho de que algunos japoneses se quedaran a vivir en la Nueva España, permiten suponer que las lacas *namban* se identificaron con cierta precisión, lo que evitó que los marcos “enconchados” mezclaran numerosos repertorios ornamentales. Las obras conservadas sugieren que su ornamentación se nutrió únicamente de dos repertorios. En primer lugar, el de las lacas *namban*, al que se sumó el de las pinturas novohispanas.

La circulación de las lacas *namban* en un medio donde se practicó la pintura al modo europeo no alcanza por sí sola a explicar el origen de las pinturas “enconchadas”. De haber sido así, la producción novohispana habría tenido una contraparte europea (en particular, portuguesa) y quizá asiática, pues en la ciudad de Manila, controlada por los españoles, hubo algunos artistas japoneses³ y confluieron diversas obras asiáticas destinadas al comercio con Europa.

Es decir, la capital novohispana no fue la única ciudad donde coexistieron las obras asiáticas y occidentales, sino la única donde dicha coexistencia dio lugar a las pinturas embutidas de nácar. El detonador de la producción fue la creatividad novohispana. Ésta fue decisiva para que la suma de las lacas *namban* y las pinturas occidentales diera paso a obras ricamente ornamentadas que, si bien retomaron características tanto de objetos asiáticos como europeos, se distinguieron de unos y otros por igual.

Es esencial tener en cuenta que los “enconchados” que han llegado a nuestra época corresponden, en su mayoría, a los últimos años del siglo XVII. Desconocemos las características de los marcos de 1660, 1670 y 1680. Cabe recordar que el contacto novohispano con las obras japonesas data de principios del siglo XVII, de manera que no podemos sino suponer cómo surgió y se desarrolló el trabajo de los “enconchados”.

Al parecer, una vez que el trabajo se consolidó, los autores de los marcos “enconchados” prestaron atención, predominantemente, a las soluciones de otros marcos

³ Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas...*, *op. cit.*, p. 15.

“enconchados”, no a las lacas *namban*. La pintura de “enconchados” remite a gustos novohispanos, cuya formación tuvo lugar en un contexto local y seguían vigentes aún después de que la realización de lacas japonesas incrustadas de nácar llegó a su fin.⁴ Es decir, se trata de una producción “de la tierra”, cuya muy particular evolución deriva de gustos presentes también en otros ámbitos occidentales que, sin embargo, nunca dieron los pasos que en la Nueva España condujeron a la creación de “enconchados”.

El fenómeno que dio lugar a los marcos “enconchados” fue complejo y tuvo una evolución paulatina, cuyas primeras etapas nos son desconocidas. La capital novohispana fue un ámbito propicio para las experimentaciones técnicas y formales que dieron lugar a los “enconchados”. La génesis de los “enconchados” no tuvo múltiples focos, aislados entre sí. Antes bien, el trabajo tuvo un origen capitalino bien determinado. Una vez que la producción se consolidó, alcanzó a numerosos grupos, entre los que quizá hubo algunos ajenos a las obras asiáticas que originalmente impulsaron a la producción.

La dispersión de las pinturas embutidas de nácar fue un fenómeno local, que de ninguna manera se explica a partir del mero conocimiento de las obras asiáticas. Así pues, los “enconchados” tuvieron alcances que rebasaron el mero gusto novohispano por el arte *namban*. Si bien el desarrollo de los marcos “enconchados” deriva, en parte, del gusto novohispano por las lacas *namban*, en el temprano siglo XVII, su ornamentación se diversificó y tuvo cierto carácter experimental, completamente ajeno al trabajo de las lacas asiáticas.

Las lacas japonesas y los “enconchados” novohispanos fueron adquiridos por miembros de generaciones distintas. Sin embargo, las obras japonesas no sólo se conservaron en la época en la que se hicieron los “enconchados”, sino que incluso pueden haber sido el modelo directo de la ornamentación de algunas obras, como se vio en el capítulo III. Este problema deberá ser examinado con detenimiento por futuros estudios.

⁴ Según ha observado Gustavo Curiel, “En Nueva España, la asimilación de los [...] repertorios ornamentales, las formas y las técnicas, dio como resultado la creación de un ‘lenguaje achinado’ al ‘remedo de la China’. En este lenguaje estuvieron presentes códigos muy especiales que hacen que lo intentado en la Nueva España sea diferente a lo asiático y a lo europeo. En el interesante fenómeno de la construcción de un lenguaje propio “al remedo de la China” están presentes variedad de técnicas, formas y símbolos de la Tierra; es decir, fórmulas y soluciones propias que imprimieron al “lenguaje achinado” una originalidad muy especial: la nuestra.” Véase “‘Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

La selección de los motivos que componen el repertorio de los marcos “enconchados” es significativa y prueba que éstos se concibieron de manera muy particular. De otro modo, los artífices novohispanos habrían plasmado en los marcos mayor diversidad de figuras y diseños. Cabe recordar que los marcos barrocos presentan numerosísimas soluciones ornamentales. Así pues, no resultaría sorprendente que los artistas se hubieran valido de la técnica para representar motivos variados, pues el campo ornamental ofrece gran libertad.

El repertorio de los marcos embutidos de concha se estableció con firmeza. A lo largo de su desarrollo, dicho repertorio dejó de asociarse a las lacas japonesas y pasó a ser considerado como característico de las obras novohispanas. Numerosos marcos “enconchados” muestran motivos parecidos, independientemente de que se unan a pinturas de temática religiosa o histórica. Es decir, el repertorio de los marcos no parece guardar relación con los temas representados en las pinturas.

El hecho de que las pinturas “enconchadas”, que representaron temas variados, se unieran constantemente a marcos cuyo trabajo varió poco, sugiere que detrás de la concepción de dichos marcos hubo intereses ornamentales muy acentuados. Aún no sabemos si se concedió a las figuras valores simbólicos, hoy inadvertidos. A pesar de que la ornamentación de los marcos “enconchados” varió escasamente, en ocasiones las variaciones son muy significativas. Recuérdese el excepcional marco de la *Alegoría de la Encarnación* (lám. 42), que posee contenido temático, además de decorar la obra.

Si bien este ejemplo carece de paralelo entre las obras conservadas, el uso del marco para reforzar el contenido de la pintura deriva de planteamientos vigentes en el arte de la época, pues existen marcos europeos con desarrollo temático.⁵ Así pues, conviene mantener abierta la posibilidad de que las figuras de otros marcos “enconchados” posean una significación, más allá de los intereses estrictamente ornamentales.

⁵ Al respecto véase, por ejemplo, dos marcos flamencos del siglo XVII, que poseen medallones y recuadros que muestran, respectivamente, imágenes sagradas e imágenes de la Pasión de Cristo. Roberto Lodi y Amedeo Montanari, *Repertorio della cornice europea. Italia Francia Spagna Paesi Bassi dal secolo XIX al secolo XX*, Modena, Edizioni Galleria Roberto Lodi, 2003, p. 413.

La concepción de pintura y el trabajo de los marcos “enconchados”

Las menciones documentales, así como las obras conservadas, permiten suponer que los marcos dejaron de trabajarse al mismo tiempo que las pinturas embutidas de nácar. Las evidencias sugieren que ambas partes de las obras se desarrollaron de manera conjunta. Quizá las experimentaciones técnicas comenzaran hacia 1620 o 1630, después de la visita de las embajadas japonesas, que sin duda avivó el gusto por unas lacas cuya producción se había reducido drásticamente (recuérdese que concluyó, en definitiva, en 1638). Es posible que los “enconchados” no desarrollaran las características de las obras que han llegado a nosotros sino en la segunda mitad del siglo XVII. Cabe recordar que la obra más temprana que se conoce, una *Adoración de los Pastores* de Juan González, conservada en el *Smithsonian Institution*, en Washington, D.C., está firmada en 1662 y que Tomás González debió de empezar su actividad hacia esa época.

Dado que es en los marcos donde mejor se advierte la relación con las lacas *namban*, resulta difícil suponer que, a la vista de éstas, los artistas novohispanos experimentaran con el uso del nácar exclusivamente en las pinturas, y sólo después se apropiaran del repertorio *namban* en los marcos. Tanto las lacas *namban* como los “enconchados” se valoraron por su trabajo ornamental. Esto sugiere que los marcos tuvieron un papel importante desde que empezaron las experimentaciones que desembocaron en las pinturas “enconchadas”.

Si los marcos no se hubieran hecho en los talleres que realizaron las pinturas “enconchadas”, cabría la posibilidad de que su producción se hubiera prolongado después de que se interrumpió el trabajo de dichas pinturas. Recuérdese que el gusto por los marcos ricos se mantuvo durante el siglo XVIII. Los “enconchados” no muestran una frontera tajante entre pintura y marco. Desde luego, la diversidad de ejemplos conservados obliga a examinar de manera particular la relación entre cada pintura y su marco. Con todo, las obras sugieren un desarrollo conjunto, donde pinturas y marcos se relacionaron estrechamente, siendo ambos significativos en las obras terminadas.

Las evidencias sugieren que el embutido de nácar se desarrolló en la pintura a la par que en los marcos. Acaso ambos hayan surgido en momentos distintos, pero la consolidación de las obras obedeció al trabajo conjunto de las pinturas y los marcos. En

ningún caso el trabajo de los marcos se asoció tan estrechamente a las pinturas como en los “enconchados”, lo que nutre la hipótesis de que su éxito obedeció a la articulación entre ambas partes de las obras.

Así pues, el caso de los “enconchados” es muy particular. Quizá los gustos novohispanos pronto se inclinaron por el atractivo juego visual que ofrecía el trabajo conjunto de las pinturas y los marcos embutidos de nácar. En consecuencia, desde fechas tempranas se habría dejado de lado la mera recreación de las obras japonesas. Posiblemente futuras investigaciones documentales nos permitirán saber, con certeza, si los primeros trabajos poseyeron marcos “enconchados”, aunque como he señalado, es casi seguro que así haya sido.

Las evidencias sugieren que las pinturas “enconchadas” se hicieron, desde el principio, para unirse a marcos de ornamentación parecida a la de las lacas *namban*, sin los cuales quizá nunca habría tenido lugar la producción de dichas pinturas. El que la selección de motivos, así como el uso del nácar y la paleta de los marcos “enconchados”, haga eco de las lacas japonesas, sugiere que el origen de las pinturas está ligado al trabajo de los marcos. Desde luego, dado que no se han conservado obras tempranas, resulta imposible saber con certeza si los “enconchados” efectivamente se desarrollaron de esa manera. En cualquier caso, las obras resultan de una idea de pintura que contemplaba el trabajo de los marcos.

Cabe recordar que en el trabajo incursionaron otros pintores, como Agustín del Pino y Nicolás Correa, que quizá no se habrían involucrado en el trabajo de otros objetos pintados y embutidos de nácar, pues no hay noticias de que los pintores novohispanos trabajaran en otro tipo de obras, a excepción de los biombos. No obstante, del Pino realizó marcos “enconchados”, lo que sugiere que el trabajo de éstos se relacionó con las pinturas, no con otros objetos “enconchados”.

El hecho de que los pintores mencionados incursionaran en los “enconchados”, confirma la incorporación de las obras al quehacer pictórico novohispano, más allá de las evidentes ligas con el arte asiático. La única variación importante respecto a las pinturas que prescindían del nácar es el uso de ese material. Al parecer, una vez desarrollada la técnica de las obras, no se siguió experimentando con ésta, lo que sugiere que el trabajo evolucionó a partir de la tradición pictórica novohispana.

Es significativo que el nácar fuera el único material que se embutió en las pinturas. El uso exclusivo del nácar distingue a los “enconchados” de otros marcos y muebles embutidos de la época, que no sólo utilizan nácar, sino también hueso, carey, marfil, o diversas maderas. Esto sugiere que las pinturas “enconchadas” se desarrollaron con independencia de otros trabajos de embutido.

Sin duda, los autores de los “enconchados” estuvieron en condiciones de embutir trozos de otros materiales en las pinturas y, si optaron por usar únicamente la concha nácar, fue porque así lo decidieron. En los “enconchados” más destacados, la concha proporciona una iridiscencia ajena a otros materiales. Ahora bien, el virtuosismo técnico necesario para mantener dicha iridiscencia bajo la capa pictórica es poco frecuente, lo que permite suponer que la selección del nácar obedeció a la deliberada alusión a las lacas japonesas *namban*.

Los marcos y la autoría

En el capítulo III se señaló que tanto Miguel como Juan González repitieron los modelos de ciertas figuras en distintos marcos. Así pues, futuros estudios podrían sugerir la autoría de los numerosos “enconchados” anónimos tomando en cuenta el trabajo de sus marcos. Cabe recordar, sin embargo, que estos se caracterizan por la voluntad de variar sus soluciones. En las obras de los González, algunos marcos presentan diferencias significativas entre sí. Asimismo, conviene recordar que numerosas obras dejaron de lado los marcos. Tanto Miguel como Juan González hicieron obras carentes de marcos “enconchados”. A la vez, hubo artistas que no se especializaron en “enconchados” y realizaron obras provistas de tales marcos.

La producción de pinturas se diversificó, en términos de calidad y presupuesto, pero el trabajo de los marcos se relacionó, principalmente, con obras de cierta relevancia técnica y económica.⁶ La presencia de marcos “enconchados” sugiere, en general, algún grado de especialización. Las obras desarrollaron grados variables de interés ornamental,

⁶ Como se ha visto en el capítulo I, hubo obras de precios bajos con marcos “enconchados”, cuyo trabajo posiblemente no fue muy destacado. Futuras investigaciones documentales podrán arrojar más información sobre este tema.

que estuvo íntimamente ligado a la presencia de marcos, apreciadísimos en las obras de alto nivel.

Si bien existieron numerosas pinturas embutidas de nácar sin marcos “enconchados”, el fenómeno inverso se produjo, aparentemente, con poca frecuencia. No se conservan marcos “enconchados” unidos a pinturas que prescindan del nácar. Ahora bien, la mención a “un lienzo de *Nuestra Señora de Guadalupe* de poco más de dos varas con su marco embutido de concha”,⁷ así como a “una *Virgen de Guadalupe* de a vara, con su marco de concha”⁸ permite afirmar que dichas obras sí existieron, aunque probablemente fueran escasas. Esto se debió a que no hubo talleres especializados en marcos “enconchados”, sino que éstos fueron trabajados por los autores de las pinturas embutidas de nácar.

Existen marcos “enconchados” ricos, asociados a pinturas poco logradas. Al parecer, el caso inverso no se produjo sino por excepción. Entre las obras aquí registradas, el único ejemplo es una *Virgen de Guadalupe* anónima, del museo Franz Mayer, de la Ciudad de México (lám. 46). El trabajo del nácar es muy logrado en la representación guadalupana y poco cuidadoso en el marco. Es significativo que sólo uno de los 160 “enconchados” enmarcados que aquí se registran presente una pintura rica unida a un marco pobre.

Por otro lado, Agustín del Pino, así como Rudolfo, hicieron marcos notables. Así pues, no cabe atribuir a Miguel o Juan González todas las obras destacadas. Los trabajos de Rudolfo y del Pino demuestran que también los artistas ajenos al ámbito familiar de los González dominaron la técnica de las obras, al grado de elaborar ricos marcos, parecidos a los de aquéllos. Ahora bien, en vida de los González, ellos concentraron los encargos de alto nivel. No hay evidencias de que los pintores más reconocidos de la época incursionaran en la técnica, como supuso Toussaint. Sin embargo, está claro que los “enconchados” y los artistas especializados en ellos, lograron abrirse paso e incorporarse plenamente al quehacer pictórico novohispano.

⁷ “Instrumentos de la testamentaría de don Nicolás de Arriaga, quien fue natural y vecino de la ciudad de México, que presentan sus albaceas y herederos universales Juan Bautista López y Nicolás de Eguiara y Eguren”, en Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, *et al.*, *Juan Correa...*, T. IV, Segunda parte, *op. cit.*, p. 621.

⁸ Eugenio del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas...*, *op. cit.*, p. 60.

El catálogo de firmas del que disponemos es muy limitado, pero es de suponer que más adelante se hallarán los nombres de más autores. No hay duda de que numerosos pintores realizaron este tipo de obras, pues las menciones documentales prueban la existencia de una nutrida producción de bajo presupuesto, que se ha perdido, o no ha salido a la luz pública. Cada vez se encuentran más obras de tema religioso, de distintos artistas y épocas.⁹

Con la excepción de Miguel y Juan González, la producción de los artistas conocidos se compone de una a tres obras. Esto dificulta apreciar las características de su trabajo, así como plantear la autoría en las obras anónimas. Pese a estas limitaciones, el estudio de la autoría es importante. Sería interesante que futuros estudios acercaran los trabajos anónimos a los artistas conocidos. Desde luego, es imposible que todos los “enconchados” anónimos sean de Miguel y Juan González. Numerosas obras sin firma poseen marcos, de modo que el estudio de esas partes de las obras puede enriquecer el conocimiento de la producción.

Difícilmente sabremos a ciencia cierta quiénes fueron los autores de todas las obras conservadas, especialmente aquellas de logros técnicos limitados. Acaso numerosos “enconchados” poco destacados hayan sido obras de pintores escasamente reconocidos, que sólo incursionaron de manera esporádica en ese tipo de obras. Como se ha visto, numerosas obras presentan los defectos técnicos asociados al uso del nácar, pero no alcanzan los logros ornamentales de los mejores trabajos.

Los alcances de la producción

En el capítulo I se ha visto que en los inventarios de bienes novohispanos abundan las menciones a “enconchados” tasados a precios bajos. Las sucintas descripciones documentales sugieren que la pasajera moda de las pinturas “enconchadas” alcanzó a varios grupos sociales de la capital novohispana.¹⁰ Es posible que la demanda de

⁹ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰ Cabe recordar que en su estudio sobre el riquísimo inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, que contiene numerosos “enconchados”, Gustavo Curiel concluyó que “Los bienes de doña Teresa conformaron un modelo o prototipo de ajuar doméstico (el de la nobleza americana), mismo que imitaron otros integrantes de la sociedad virreinal.” Cfr. “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 101. Las cursivas son mías.

“enconchados” entre quienes no pudieron pagar las series ricamente ornamentadas, fuera satisfecha por artistas que no se especializaron en ese tipo de obras, cuyas firmas no han llegado a nosotros.

Más aún, cabe suponer que los propios González tuvieron una significativa producción de costo reducido, así como de logros técnicos y ornamentales menos acentuados que los de las grandes series conservadas. Al respecto, basta recordar la *Virgen de Guadalupe* de Miguel González, de 1697, que carece de marco “enconchado”. La obra sugiere que la existencia y la riqueza de los marcos respondieron a los gustos, así como al presupuesto de los clientes, y no sólo a la capacidad, o al grado de especialización, de los artistas. Cabe suponer que numerosos pintores que incursionaron en la técnica a fines del siglo XVII, cuando ya se había rebasado la etapa experimental, estuvieron en condiciones de realizar marcos “enconchados”. El que los hicieran o no, debió de obedecer al presupuesto de la obra, así como al gusto de los comitentes.

En la capital novohispana, los “enconchados” jamás se solicitaron a los pintores más prestigiosos, pues los clientes que gustaron de esas obras y estuvieron en condiciones de pagar precios elevados, tuvieron a su disposición el reconocido trabajo de los González, cuya producción ofreció, como mayor atractivo, el énfasis ornamental asociado a los marcos “enconchados”.

Es interesante el caso de la *Virgen de Guadalupe* “enconchada” que menciona el inventario de bienes de Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo (1731-1747) y virrey de la Nueva España (1734-1740),¹¹ cuyo marco fue de carey y plata. Es decir, la pintura y el marco no se concibieron como una unidad articulada por la iridiscencia del nácar, aunque sí como una obra “de la tierra”, pues el carey se asoció a la Nueva España. Cabe suponer que el marco fue muy rico.¹² Acaso al perder vigencia el trabajo de los “enconchados”, los artistas que siguieron realizando obras durante una o, a lo sumo, dos

¹¹ AGNM: *Tierras*, Volumen 2800, Expediente 1, 1747-1748. Diligencias para la valuación e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, Arzobispo y Virrey de la Nueva España, Juris, D.F.

¹² Según Aguiló, “La utilización de placas de concha como elemento decorativo en el mobiliario europeo se considera de origen americano. En Méjico se obtenían de las tortugas del golfo [...] Esta técnica alcanzó gran perfección en Puebla de los Ángeles y enseñada por los indios poblanos llega a España. [...] Los productos manufacturados con carey y plata alcanzan también precios bastante altos.” Cfr. *El mueble...*, *op. cit.*, p. 72.

generaciones posteriores a los González, se abocaron más a embutir el nácar en las superficies pictóricas, que a realizar el delicado trabajo de los marcos.

Por otro lado, cabe recordar que Soria informó de la existencia de una *Virgen de Balvanera* “enconchada” firmada por Antonio de Santander,¹³ que Tovar reportó como de paradero desconocido, en 1990.¹⁴ Santander gozó de cierto prestigio en Puebla, donde aún hoy se conservan pinturas suyas sin embutidos de nácar. Es posible que los “enconchados” ocuparan un lugar pequeño en la producción de Santander, en caso de que efectivamente los hubiera realizado. El modo en que se pudo producir la incursión del pintor en este tipo de obras es un misterio. Si Santander realizó “enconchados” en Puebla, difícilmente pudo tener una competencia local significativa, pues no hay evidencias de que en esa ciudad existieran talleres especializados, a diferencia de la Ciudad de México.

No hay duda de que las obras se conocieron fuera de la capital novohispana. Recuérdese que se conserva un “enconchado” en la iglesia de San José, en Tlaxcala. Se ignora en qué lugar donde se realizó la obra. Ahora bien, ésta es muy rica y presenta grandes similitudes con un “enconchado” enviado al convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 34). Esto sugiere que la obra se hizo en un taller especializado de la capital y que llegó a Tlaxcala como producto de un regalo, o un encargo, muypreciado.¹⁵

Como ya se señaló, Toussaint informó de la existencia de una representación “enconchada” de *Nuestra Señora de los Dolores*, en el ex convento de Santa Mónica en Puebla, hoy perdida.¹⁶ Es decir, aun si las pinturas embutidas de nácar se elaboraron casi exclusivamente en la Ciudad de México, sin duda fueron conocidas, por lo menos entre los grupos de poder, también en otras ciudades novohispanas.

No se sabe si las obras difundidas fuera de la capital poseyeron marcos “enconchados” ricos. La obra de Tlaxcala muestra una guirnalda, así como aves pintadas

¹³ Martin Soria, “Painting”, en *Art and Architecture...*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁴ Guillermo Tovar, “Los artistas...”, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ En su texto de 1952, Manuel Toussaint mencionó que la obra se encontraba en dicha parroquia. Cfr. “La pintura...”, *op. cit.*, p. 15. Cabe advertir la importancia del edificio donde se aloja la obra: la Parroquia de San José se fundó a principios del siglo XVII y en 1640, Juan de Palafox la convirtió en catedral.

¹⁶ Toussaint señaló que la obra estaba “tan deteriorada y oscurecida que apenas puede apreciarse.” *Ibidem*. La obra se perdió antes de 1991, pues la obra de Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles del ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, 1991, no la registra. Se desconoce el origen de la obra.

y embutidas de nácar, cuyo énfasis ornamental es evidente. Futuras investigaciones, que registren archivos poblanos, podrán arrojar luz sobre la circulación de las pinturas “enconchadas” en la segunda ciudad más importante de la Nueva España. Desde luego, resulta de especial interés saber si las obras llegaron a hacerse fuera de la capital novohispana.

Cabe recordar que numerosas obras notables se exportaron poco después de su realización. Desconocemos si en la Nueva España los “enconchados” ricamente ornamentados tuvieron una circulación importante a la muerte de los González. Si bien el trabajo de los “enconchados” se difundió entre los pintores novohispanos, las evidencias sugieren que las obras más logradas fueron realizadas a fines del siglo XVII por los González, especializados en la técnica híbrida.

El gusto por este tipo de pinturas se dispersó entre varios grupos novohispanos, fenómeno que parece haber sido ajeno a Europa. Las élites de ese continente recibieron numerosos “enconchados”, pero hay pocos indicios de que dichas obras hayan sido conocidas por los grupos periféricos de la sociedad peninsular.¹⁷ Como se ha visto, el gusto por las pinturas “enconchadas” no dio lugar a ninguna experimentación técnica por parte de los europeos. Los artistas peninsulares habrían estado en condiciones de experimentar con la técnica, si así lo hubieran deseado. El gusto por estas obras se ligó a intereses un poco distintos a los de las pinturas que prescindieron del nácar. Las virtudes compositivas, muy valoradas en la producción pictórica general, ocuparon un papel

¹⁷ María Concepción García Sáiz ha advertido que las obras “llegaron a la corte y se introdujeron en las casas de la nobleza peninsular o de particulares vinculados de alguna manera al virreinato. Incluso iglesias y conventos españoles han venido guardando durante siglos muestras de gran interés [...] A ellas habría que sumar los datos aportados por los documentos, especialmente los inventarios de bienes de difuntos, que nos permiten contabilizar un número apreciable de estas obras en manos de particulares, sobre todo durante el siglo XVIII.” Véase “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 135. Cabe añadir que el estudio de María Paz Aguiló Alonso, “El coleccionismo de objetos...”, *op. cit.*, se refiere a numerosos inventarios de bienes españoles de particulares del siglo XVII, en los que las pinturas embutidas de nácar no se mencionan sino en los documentos relacionados con personajes de la nobleza o el alto clero. Ahora bien, el inventario de los bienes de doña Agustina de Santos, “mercera de lencería en la calle de las Postas” sugiere que, si bien los “enconchados” se enviaron sobre todo a las élites peninsulares, también otros grupos sociales conocieron las obras en España, pues el personaje careció de relevancia social. Las pinturas más valoradas en el inventario de sus bienes son seis “enconchados” novohispanos. Cfr. José Luis Barrio, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1706”, en *Archivo Español de Arte*, 1994, 67, Núm. 268, pp. 413-414. Las partidas no se refieren a los marcos, pero el alto precio (1800 reales) sugiere que las obras bien pudieron tenerlos. Al respecto, conviene recordar que ni el inventario de los bienes de Carlos II ni el texto de Antonio Ponz mencionaron las ricas cenefas de las series “enconchadas” de la *Conquista de México* (láms. 19 y 23) y las *Batallas de Alejandro Farnesio* (lám. 25) a las que se refieren.

menos relevante en el caso de los “enconchados”. En estos últimos, lo más estimado fue el carácter ornamental, en el que los marcos desempeñaron un papel importante.

La ornamentación de los marcos “enconchados” se nutrió de las lacas japonesas *namban*, que posiblemente Europa conoció en mayor proporción que la Nueva España. El hecho de que fuera únicamente en esta última donde el conocimiento de dichos objetos dio lugar a una producción artística local, demuestra que la pintura novohispana tuvo cierta libertad y capacidad de incorporar a su quehacer formas, materiales y concepciones de orígenes diversos.

Si bien Europa se apropió de varios objetos de origen asiático, tales como biombos, lacas y abanicos, y acabó por producirlos en su propio ámbito, se abstuvo de realizar experimentaciones técnicas en el campo pictórico. La pintura novohispana fue heredera de la europea, pero siguió sus propios caminos, dando lugar a la creación de obras cuya técnica y ornamentación novedosas rebasan la problemática europea.

Los “enconchados” se apropiaron tanto del uso del nácar, como del repertorio *namban*. Quizás fue debido a la especialmente pronunciada cercanía con el arte asiático que su producción fue más limitada que la de otros trabajos novohispanos relacionados con obras de ese origen, que lograron afianzarse en el gusto local por periodos más prolongados. Tanto las lacas *namban* como los “enconchados” muestran una tendencia ornamental similar, ligada a gustos que en el siglo XVIII dieron paso a nuevas manifestaciones artísticas.

El estudio de la circulación de obras asiáticas en la Nueva España no sólo resulta interesante por el gran número de objetos de ese origen que hubo en los ajuares domésticos de la época, sino también porque permite advertir cómo el interés por dichas obras se articuló con el exacerbado gusto novohispano por la ornamentación, dando paso a la conformación de ricos repertorios locales. El desarrollo de los “enconchados” posee características únicas, si bien el gusto novohispano por las lacas *namban*, así como la apropiación de su repertorio en los “enconchados”, tuvieron lugar en un contexto en el que dichas apropiaciones se produjeron con frecuencia.¹⁸ Es de esperar que futuros

¹⁸ Al respecto, Gustavo Curiel ha destacado que “Cada manifestación artística, sean maques, cerámica esmaltada, biombos, etcétera, desarrolló un “lenguaje achinado” con sus propios recursos y problemas, en diferentes niveles y con tiempos diferentes. De tal suerte, las cronologías y los problemas particulares de la cerámica esmaltada de Puebla no sirven para abordar los problemas de los maques, ni los biombos

estudios aborden cada fenómeno de manera particular y nos acerquen a los formas en las que el arte novohispano hizo suyos planteamientos artísticos de orígenes diversos, así como al pensamiento que dio lugar a tales apropiaciones.

A los ojos contemporáneos, el conocimiento novohispano de las lacas japonesas *namban* se halla desdibujado, pues las obras no se han conservado. El estudio de los marcos “enconchados” permite advertir que estos fueron un fenómeno pasajero, pero muy significativo del arte novohispano, a la vez que arroja luz sobre los evasivos elementos que les dieron origen, cuya incorporación a las concepciones artísticas de la época dio paso a una belleza que siguió caminos engañosamente simples.

novohispanos ejecutados con esta técnica pueden ser comparados con los diseños que pueblan las telas de la pintura de retrato. El conjunto de estas y otras muchas producciones denota un gusto entre los novohispanos por este tipo de representaciones.” Cfr. ““Al remedo de la China’...”, *op. cit.*

Apéndice. Registro de obras.

1. Obras en colecciones públicas

1.1 Obras del Museo de América

Serie de 24 tablas de la *Conquista de México*. Miguel y Juan González, 1698, 97 x 53 cm. Presenta cenefas en la parte superior.

Serie de 6 tablas de la *Conquista de México*. Anónimo, 205 x 121 cm. Presenta cenefas “enconchadas”.

Serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo*. Anónimo, 69 x 102 cm. Posee marcos “enconchados”.

Serie de 6 tablas de la *Vida de la Virgen*. Anónimo, 61 x 86 cm. Posee marcos “enconchados”.

8 tablas de una serie de la *Vida de la Virgen*. Anónimo, 97 x 68 cm. Carecen de marcos.

4 tablas de una serie de la *Vida de la Virgen*. Anónimo, 97 x 68 cm. Carecen de marcos.

1 *Virgen de Guadalupe*. Miguel González, 1697, 74 x 57 cm. Posee un marco de madera labrada.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 28 x 19.5 cm. Posee un marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 97 x 72.5 cm. Carece de marco.

1 *Atlas y Vulcano*. Anónimo, 36 x 34 cm. Fue parte de un mueble, por lo que carece de marco.

1 *Virgen de Guadalupe y vista de su santuario*. Anónimo, 41 x 30 cm. Carece de marco.

1 *Virgen de Balvanera*. Juan González, 63 x 42 cm. Posee un marco dorado.

1 *Virgen de la Redonda*. Anónimo, 83.5 x 52.5 cm. Carece de marco.

1 *San José con el niño*. Anónimo, 17 x 14 cm. Posee marco de madera.

1 *San Isidro y el milagro de la fuente*. Anónimo, 83 x 73 cm. Posee marco “enconchado”.

1 *Aparición de la Virgen y el niño a San Francisco*. Anónimo, 84 x 60 cm. Carece de marco.

1 *San Francisco Xavier*. Anónimo, 83.5 x 61 cm. Posee un borde decorado con flores y hojas.

1 *Episodio de Evangelización de las Filipinas*. Anónimo, 47 x 61.5 cm. Carece de marco.

1.2 Obras del Instituto Nacional de Antropología e Historia

6 tablas (de una serie de 12) de las *Alegorías del Credo*. Miguel González, 61 x 86 cm. Poseen marcos “enconchados”.

4 tablas (de una serie de 6) de la *Conquista de México*. Sin firma (atribuidas a Miguel González), 163 x 110 cm. Poseen cenefas “enconchadas” y se unieron en forma de biombo.

6 hojas (de un total de 12) de 1 biombo “enconchado”. Anónimo, 48 x 228 cm. Representa la *Batalla de Viena* y una escena de *Montería*. Museo Nacional del Virreinato. La otra mitad se encuentra en la colección Rodrigo Rivero Lake de la Ciudad de México.

1 *San Antonio*. Anónimo, 83 x 58 cm. Carece de marco “enconchado”.

1.3 Obras del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina.

22 tablas (de una serie de 24) de la *Conquista de México*. Miguel González, 1698, 100 x 54 cm. Presentan cenefas en la parte superior.

1.4 Obras de Fomento Cultural Banamex, México, D.F.

6 tablas (de una serie de 12) de las *Alegorías del Credo*. Miguel González, 61 x 86 cm. Poseen marcos “enconchados”. La otra mitad de la serie pertenece al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1.5 Obras del Museo Franz Mayer, México, D.F.

2 tablas (de una serie de 6) de la *Conquista de México*. Sin firma, 163 x 110 cm. Poseen cenefas “enconchadas”. Las otras tablas de la serie pertenecen al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1 *Virgen de Guadalupe*. Agustín del Pino, 70 x 50 cm. Posee marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 146 x 98 cm. Posee marco “enconchado”.

1 *Asunción de la Virgen*. Anónimo, 62 x 64 cm. Carece de marco.

1 *San Jerónimo*. Anónimo, 85 x 64 cm. Carece de marco.

1.6 Obras del Museo Soumaya, México, D.F.

1 *San Juan Evangelista*. Anónimo. Posee marco moderno, con pequeños embutidos de nácar.

1 *Santiago Apóstol*. Anónimo. Posee marco moderno, con pequeños embutidos de nácar. Hace pareja con el anterior.

1 *Epifanía*. Juan González. Fines del siglo XVII, principios del siglo XVIII. Carece de marco.

1 *Asunción de la Virgen María*. Anónimo. Ca. 1700. Posee marco de carey con incrustaciones de nácar. El trabajo es ajeno al de los marcos aquí comentados.

1.7 Obras de *Denver Art Museum*, Denver, E.U.

1 *San Ignacio de Loyola*. Agustín del Pino. Posee un borde decorado con flores y hojas.

1 *Cristo enseñando en el templo*. Anónimo. Carece de marco “enconchado.”

1.8 Obras de *The Hispanic Society of America*, Nueva York, Estados Unidos.

1 *Bautismo de Cristo*. Anónimo, 42.6 x 32.1 cm. Posee un marco dorado.

1 *Cristo en la boda*. Nicolás Correa, 1693. Carece de marco “enconchado.”

1.9 Obras de *Smithsonian American Art Museum*, Washington, D.C., Estados Unidos.

1 *Adoración de los Pastores*. Juan González, 1662, 32.5 x 41cm. Carece de marco.

1.10 Obras en colecciones públicas españolas.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 75 x 65 cm. Capitanía de Palma de Mallorca, España. Posee marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Rudolfo, 84 x 57 cm. Museo Casa natal de Jovellanos, Gijón, España. Posee marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 94 x 63 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, España. Carece de marco.

2 Obras en recintos religiosos

1 *Alegoría de la Encarnación*. Anónimo, 100 x 125 cm. Hermandad y Archicofradía de los Nazarenos del Dulce nombre de Jesús, Sevilla, España. Posee un marco “enconchado”.

1 *Inmaculada Concepción*. Anónimo, 64 x 42.50 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Posee marco de concha, sin pintura.

1 *San José con el niño*. Anónimo, 64 x 42.50 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Posee marco de concha, sin pintura. Hace pareja con el anterior.

1 *Virgen niña con sus padres*. Anónimo. Capilla de San José, Iglesia de San Bartolomé, Sevilla. Posee marco “enconchado”.

1 *San Gregorio*. Anónimo. Capilla de San José, Iglesia de San Bartolomé, Sevilla, España. Posee marco “enconchado”.

1 *San Agustín*. Anónimo. Capilla de San José, Iglesia de San Bartolomé, Sevilla, España. Posee marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Museo Catedralicio y Diocesano de León, España.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 182 x 112 cm. Convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, España. Posee marco “enconchado”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 175.5 x 111 cm. Parroquia de San José, Tlaxcala. Carece de marco.

1 *Transverberación de Santa Teresa*. Anónimo, 64 x 40 cm. Convento de las Carmelitas Descalzas, Guadalajara, España. Reproducido sin marco.

3 Obras en diversas colecciones particulares

Serie de 24 tablas de la *Conquista de México*. Anónimo, 116 x 49.3 cm. Poseen cenefas “enconchadas” en la parte superior.

Serie de 8 tablas de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Juan González, 46 x 61 cm. Al menos una conserva su marco “enconchado”.

4 tablas de una serie de *los 10 mandamientos*. Juan González, 43.8 x 58 cm. Reproducidas sin marco.

Serie de 6 tablas de la *Defensa de Viena*. Juan González, 1697, 208 x 130 cm. Las tablas poseen cenefas “enconchadas”.

1 *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*. Juan González, 1703, 113 x 91.75 cm. Durango, México. Posee un marco “enconchado”.

Serie de 6 tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio*. Anónimo, 161 x 110 cm. Las tablas poseen cenefas “enconchadas”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Argentina. Posee marco “enconchado”. Contiene la inscripción “A Devoción de Manuel Pérez de la Paz y Moctezuma”.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 43 x 29 cm. España. Reproducido sin marco.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 91 x 84 cm. México. Reproducido sin marco.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 28 x 18 cm. Perteneció a la colección Rivero Lake. Reproducido sin marco.

1 *Mística Ciudad de Dios*. Anónimo. España. Posee marco “enconchado”.

1 *San Antonio de Padua*. Anónimo, 82.9 x 54 cm. Subastado en Sotheby’s, en 1996. Posee cenefa “enconchada”.

1 *Sueño de San José*. Anónimo, 86.5 x 102 cm. México. Posee marco “enconchado”.

1 *Petición de Posada*. Anónimo, 86.5 x 102 cm. México. Reproducido sin marco. Hace pareja con la obra anterior.

1 *Inmaculada Concepción*. Anónimo, 41 x 26 cm. Reproducido sin marco.

1 *Santo Tomás de Aquino predicando desde el púlpito*. Anónimo, 62 x 47 cm. Sevilla. Reproducido sin marco.

1 *Virgen con San José y San Luis*. Anónimo, 40 x 44 cm. México. Reproducido sin marco.

1 *Salvator Mundi*. Anónimo, 46 x 40 cm. Posee marco de madera.

1 *Ángel*. Anónimo, 54.5 x 40.5 cm. Posee marco “enconchado”.

1 *Arcángel*. Anónimo, 41 x 26 cm. México. Reproducido sin marco.

1 *San Miguel Arcángel*. Anónimo, 41 x 34 cm. Reproducido sin marco.

1 *Ángel con insignias de la Pasión*. Anónimo, 47.5 x 33 cm. México. Reproducido sin marco.

1 *Dolorosa*. Anónimo, 41 x 27 cm. Posee marco (no es “enconchado”).

1 *Dolorosa*. Anónimo, 39 x 29.5 cm. Reproducido sin marco.

1 *Santa Teresa*. Anónimo, 44 x 36.5 cm. Posee marco de madera.

1 *Santa (Monja agustina)*. Anónimo, 44 x 36.5 cm. Posee marco de madera.

- 1 *Santa Ana y la Virgen*. Anónimo, 27 x 19 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Apóstol*. Anónimo, 46 x 40 cm. Posee marco “enconchado”.
- 1 *Adoración de los Pastores*. Anónimo, 84.5 x 126.5 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Entrada de Jesús en Jerusalén*. Anónimo, 67.6 x 91.4 cm. Carece de marco.
- 1 *Ascensión de Cristo*. Anónimo, 109 x 73 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Anunciación*. Anónimo, 67 x 102.2 cm. Carece de marco.
- 1 *Presentación de la Virgen al Templo*. Anónimo, 109 x 73 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Educación de la Virgen*. Anónimo. Italia. Reproducido sin marco.
- 1 *Nacimiento de la Virgen*. Pedro López Calderón, 1723, 86.5 x 102 cm. México. Reproducido sin marco.
- 1 *San José con el Niño*. Anónimo, 60 x 44 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Virgen con el Niño*. Anónimo, 60 x 44 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *Tránsito de la Virgen*. Anónimo, 62 x 85 cm. Reproducido sin marco.
- 1 *San José con el Niño*. Anónimo, 61 x 44 cm. Ciudad de México. Posee marco dorado.
- 1 *Dormición de la Virgen*. Anónimo, 82.5 x 124 cm. Ciudad de México. Posee marco dorado.
- 1 *Sagrada Familia*. Nicolás Correa, 1694. México, colección M. de la Arena. Posee rico marco con incrustaciones de concha, pero sin pintura. El trabajo es ajeno al de los marcos comentados.
- 1 *Calvario*. Nicolás Correa. Paradero desconocido. Reproducido sin marco.
- 6 hojas (de un total de 12) de 1 biombo “enconchado”. Anónimo, 48 x 228 cm. Representa la *Batalla de Viena* y una escena de *Montería*. Colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México. La otra mitad se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato.
- 4 Obras citadas por diversos autores
- 1 *Sagrada Familia*. Anónimo. La tabla lleva al dorso la inscripción *Anno 1671*. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, op. cit., p. 90.
- 1 *San José con el Niño*. Anónimo, 60 x 44 cm. Hace pareja con la obra anterior. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, op. cit., p. 90.

1 *Virgen con el niño*. Anónimo, 60 x 44 cm. Hace pareja con la obra anterior. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, *op. cit.*, p. 90.

1 *Dormición de la Virgen*. Anónimo, 83 x 125 cm. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, *op. cit.*, p. 90.

1 *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, *op. cit.*, p. 52.

1 *San José cargando al Niño Jesús*. Juan González. Citado por Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, *op. cit.*, p. 284.

1 *Bautismo de Jesús*. Anónimo. Citado por Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos otomíes*, *op. cit.*, p.40.

1 *Juicio de Guillermo III* (fue parte de una serie). Juan González, 1699, 64 x 86.5 cm. Citado por María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales para nuevas expresiones”, *op. cit.*, pp. 137-138.

1 *Virgen de Balvanera*. Antonio de Santander. Colección Aranda, México. Citada por Martín Soria, “Painting in Spanish America”, *op. cit.*, p. 313.

1 *Señora de los Dolores*. Ex convento de Santa Mónica, Puebla. Citada por Manuel Toussaint, “La pintura con incrustaciones de concha nácar”, *op. cit.*, p. 15. Obra perdida.

Bibliografía

Aguiló Alonso, María Paz, *El mueble en España, Siglo XVI - XVII*, Madrid, Ediciones Antiquaría, 1993.

_____, “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velásquez”, 1990, pp. 107-149.

Akio, Hanio, “The Momoyama Flowering: Kodai-ji and *Namban* Lacquer”, en *East Asian Lacquer. The Florence and Herbert Irving Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 163 –173.

Alarcón Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth, Armida, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial pintura mural y de caballete escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.

Alfonso Mola, Marina y Carlos Martínez Shaw, “El galeón de Manila y los orígenes de un mestizaje artístico”, en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 87 – 91.

Ángeles, Pedro, “Número I. Serie de la conquista de México II”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 125.

_____, “Número 1. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, México, Azabache, 1994, p. 126.

Anónimo, “Miguel González”, en *Contemporáneos*, México, Núm. 35, abril de 1931, pp. 83-84.

Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales siglos XVI-XIX, Gran Canaria, Casa de Colón, 2000.

Arte hispanoamericano en Navarra, Plata, pintura y escultura, María del Carmen Heredia Moreno, et al., Navarra, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992.

Aspe, Virginia Armella de, “La influencia asiática”, en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 53-100.

Ávila, Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, Colección Obra Diversa.

_____, “Se localizó una firma semioculta del pintor González en enconchados de México”, en *Boletín del INAH*, Núm. 39, México, 1992.

Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542 – 1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Bargellini, Clara, "28. Saint Francis Xavier Embarking for Asia", en *Painting a New World Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 187-189.

Barrio Lorenzot, Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, 1920.

Barrio Moya, José Luis, "Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709", en *Archivo Español de Arte*, 1994, 67, Núm. 268, pp. 413-414.

Bonet Correa, Antonio, "Un biombo del siglo XVII", en *Boletín del INAH*, Núm. 21, México, septiembre de 1965, pp. 33-37.

Boyer, Martha, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, The National Museum Copenhagen, 1959.

Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*, México, Grupo Azabache, 1992, Colección Arte Novohispano.

_____, *Treasures of Mexican Colonial Painting: the Davenport Museum of Art collection*, Santa Fe, Museum of New Mexico, Davenport, Davenport Museum of Art, 1998.

_____, "Núm. 4", en *Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints*, Sotheby's, Nueva York, Noviembre 22 y 23, 1993.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983 (Primera edición, 1946).

Castelló Yturbide, Teresa, “Los artesanos artistas”, en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 139-181.

Castelló Yturbide, Teresa y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos Mexicanos*, México, INAH, 1970.

Colomar Arbajar, María Antonia, “El galeón de Manila, vehículo de información entre Oriente y Occidente”, en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 96 – 103.

Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada, III. 1930-1937, compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, México, El Colegio Nacional, 1994.

Cooper, Michael, ed. *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, Londres, The Hakluyt Society, 2001.

_____, *Rodrigues the Interpreter: An Early Jesuit in Japan and China*, Weatherhill, 1974.

Corona, Eduardo, “Identificación de las aves pintadas en un marco elaborado con la técnica de enconchado”, inédito, 2000.

Cuadriello, Jaime, “Imágenes de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones e Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y el retrato de un donante”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 272-273.

Curiel, Gustavo, “‘Al remedo de la China’: el lenguaje ‘achinado’ y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro. Memoria del XXVII Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

_____, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, en *Anales del Museo de América*, núm. 8, Madrid, 2000, pp. 65-101.

_____, “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México, Museo Soumaya, 1999, pp. 9-32.

_____, “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 182.

_____, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España”, en *España y Nueva España. Sus acciones transmarítimas*, México, Comisión Puebla, INAH,

Embajada de México en España, Transportación marítima mexicana, CNCA, UIA, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 1991.

_____, “La barca de San Pedro o La Tempestad calmada”, en *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, 1990, Núm. 16.

Curiel, Gustavo y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la sociedad virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, CNCA, 1999, pp. 49-153.

De casa a casa. Correspondencia entre Manuel Toussaint y Alfonso Reyes, compilación y notas de Serge I. Zaitzeff, México, el Colegio Nacional, 1990.

Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española, Duodécima edición, Madrid, Imprenta de Don Gregorio Hernando, 1884.

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo cuarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

Diez, Rosa, “Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII”, en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994, pp. 70-90.

Dujovne, Marta, *La Conquista de México por Miguel González*, Buenos Aires, Asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.

_____, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

_____, *Los enconchados de la conquista de México*, catálogo de exposición, México, Museo del Carmen, 1997.

Dunkerton, Jill, Susan Foister, *et al.*, *GiOTTO to Dürer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con National Gallery Publications Limited, Londres, 1994.

Escalera, Andrés y Estefanía Rivas, “Nuevas aportaciones al conocimiento de la técnica de la pintura mexicana sobre tabla denominada ‘enconchados’ mediante estudios

radiográficos”, en *Actas del I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*, Madrid, pp. 290-296.

_____, “Un ejemplo de pintura ‘enconchada’. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, en *Anales del Museo de América*, 10, Madrid, 2002, pp. 291-305.

Estrada, Genaro, “Las tablas de la Conquista de México en las colecciones de Madrid”, en *Cuadernos Mexicanos de la embajada de México en España*, 1933, pp. 7-8.

_____, *El arte mexicano en España*, México, Porrúa, 1937.

Falcón, Tatiana y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez: la técnica del pintor”, en Nelly Sigaut, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 283 -309.

Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Editorial, S.A., 2000.

Gallo Colonni, Gabriella, “La incrustación. Embutido”, en Corrado Maltese, coord., *Las técnicas artísticas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, Manuales Arte Cátedra, pp. 335-342.

García Fernández, María Soledad, “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII”, en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 338-344.

García Sáiz, María Concepción, "Nuevos materiales para nuevas expresiones", en *Los siglos de oro en los virreinos de América*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp.127-139.

_____, "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 109-141.

_____, "El coleccionismo en España", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 2*, México, Azabache, 1994, pp. 300 – 305.

_____, "El arte mexicano en España", en *Artes de México, Tesoros de México en España*, Núm. 22, México, Invierno 1994, pp. 26-39.

_____, "Precisiones al estudio de la obra de Miguel González", en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, Coloquio Internacional Extraordinario, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 105-116.

_____, "Significado y desarrollo de los 'enconchados' en la pintura mexicana del siglo XVII", en *Los palacios de la Nueva España: sus tesoros interiores*, México, Museo Franz Mayer, 1992, pp.75-86.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

_____, "Los enconchados", *Museo Franz Mayer, Boletín Bimestral*, Núm. 47, México, enero-febrero 1992.

_____, "Bedeutung und Entwicklung der 'Perlmutter-bilder' der Mexikanischen Malerei im 17. Jahrhundert", en *Gold und Macht - Spanien in der Neuen Welt* Viena, Kremayr & Scheriau, 1987, pp. 167-173.

_____, *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los Enconchados*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

García Sáiz, María Concepción y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de enconchados", en *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, Museo de América, 1990, pp. 55-86.

García Sanz, Ana, "Relicarios de Oriente", en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 129-134.

García Sanz, Ana y Annemarie Jordan, "*Via Orientalis*: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", en *Reales Sitios*, Núm. 138, 1998, pp. 25-39.

Guevara, Felipe de, *Comentarios de la pintura*, Prólogo y notas de Antonio Ponz, Madrid, Ed. Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Cía., 1788.

Gutiérrez Haces, Juana. *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo, 1997.

Hecht, Joanna, "149. Virgen de Guadalupe", en *México, esplendores de 30 siglos*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 347-348.

_____, "150. Alegorías del Credo de los Apóstoles: a. San Pedro; b. San Judas Tadeo," en *México, esplendores de 30 siglos*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 349-351.

Hoyo, Eugenio del, *Plateros, plata y alhajas de Zacatecas (1568-1782)*, Zacatecas, Gobierno del estado de Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986.

Huerta Carrillo, Alejandro, *Análisis de la técnica y material de dos colecciones de pinturas enconchadas*, México, INAH, 1991, Colección Textos básicos y manuales.

Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas, Catálogo de exposición, Miguel León Portilla, Director científico del proyecto, Madrid, Centro Cultural de la Villa, México, Castillo de Chapultepec, 2004.

Important Japanese Works of Art, Christie's, Londres, 1989.

Japanese Works of Art, Screens and Paintings, Sotheby's, Londres, 1999.

Japanese Works of Art, Christie's, Londres, 1993.

Japanese Works of Art, Sotheby's, Londres, noviembre, 1988.

Jordan, William y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres, National Gallery Publications, 1995.

Jorg, J. A., *Japanese export lacquer: interactions between the Japanese and the Dutch in the 17th century*. In *Nihon Bijutsu no Nakano Seiyo Ten (Western Influence on Japanese Art Exhibitions)*, ed. Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Fukuoka Art Museum, 1995.

Japanese lacquer for the Dutch models and decorations in Western styles. In *Glorious Past of the Netherlands and Japan*, eds. Kobe City Museum & Tobacco and Salt Museum, Kobe & Tokyo, Kobe City Museum & Tobacco and Salt Museum, 1993.

Kawamura, Yayoi, "La vía portuguesa en las colecciones reales españolas (1580-1640)", en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 111 – 113.

Knauth, Lothar, *Confrontación transpacífica. El Japón y el Nuevo Mundo hispánico 1542-1639*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

Kuwayama, George, *Farn Eastern Lacquer*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1982.

Lacquer: An International History and Illustrated Survey, Rosemary Scott, Craig Clunas, Julia Hutt, *et al.*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1984.

Latin American Art, Nueva York, Sotheby's, 1996.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Part II, Nueva York, Sotheby's, 1994.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Part I, Nueva York, Sotheby's, 1994.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Nueva York, Sotheby's, 1993.

La colección pictórica del Banco Nacional de México, México, Grupo Financiero Banamex Accival, S.A. de C.V., Fomento Cultural Banamex, A.C., 1992.

Lechuga, Ruth, "Lugares y formas de la laca", en *Lacas mexicanas*, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1997, Colección Uso y Estilo, pp. 8-27.

León Portilla, Miguel, "La embajada de los japoneses en México: el testimonio en náhuatl del cronista Chimalpahin", en *El Galeón del Pacífico, Acapulco Manila 1565-1815*, Fernando Benítez *et al.*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992, pp. 137-151.

_____, “La embajada de los japoneses en México, 1614. El testimonio en náhuatl del cronista Chimalpahin”, en *Estudios de Asia y África*, XVI, núm. 2, El Colegio de México, 1981, pp. 215-241.

Lodi, Roberto y Montanari, Amedeo, *Repertorio della cornice europea - Italia Francia Spagna Paesi Bassi dal secolo XIX al secolo XX*, Modena, Edizioni Galleria Roberto Lodi, 2003.

López Terrada, María José, “Las plantas ornamentales”, en *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Carmen Añón y José Luis Sancho ed., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1998, pp. 306-327.

Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha, Agustín Espinosa, coord., Acapulco, Gobierno del Estado de Guerrero, 1986.

Martínez del Río de Redo, María Josefa, “El ‘encuentro’ en la literatura de los siglos XVI y XVII”, en *Juan Correa, su vida y su obra*, catálogo, T. IV, Segunda Parte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 539-545.

Mathes, W. Michael, *Sebastián Vizcaino y la expansión española en el Océano Pacífico: 1580-1630*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973.

Medina, María Dolores, "Aspectos técnicos manifestados durante la restauración del enconchado 'San Isidro y el milagro de la fuente' perteneciente al Museo de América de Madrid", en *Anales del Museo de América*, Núm. 3, Madrid, 1995, pp. 97-100.

Mendes Pinto, Maria Helena, *Lacas namban em Portugal*, Lisboa, Edicoes Inapa, 1990.

_____, *Biombos namban. Namban Screens*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Instituto Português de Museus, 1993.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles del ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, 1991.

Moyssén, Xavier, pról., *Secretos de maques, y charoles, y colores*, México, Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural, INAH, SEP, 1980.

Murase, Miyeko, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collection*, Nueva York, Braziller, 1990.

Núñez Ortega, Ángel, *Noticia histórica de las relaciones políticas y comerciales entre México y el Japón durante el siglo XVII*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1923, Archivo Histórico Diplomático, 2.

Ocaña, Sonia, "Los marcos 'enconchados' y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal", en *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro*, Memoria

del XXVII Coloquio internacional de historia del arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

Olguín, Enriqueta, *Nácar en manos otomíes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Gobierno del estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2004.

Ortiz Macedo, Luis, “Las series pictóricas de los enconchados”, en *Saber Ver*, Núm. 12, México, 2001, pp. 32-36.

Okamoto, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, Nueva York y Tokio, Weatherhill, Heibonsha, 1972.

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1947.

Pérez Carrillo, Sonia y Carmen Rodríguez, “Influencias orientales y europeas”, en *Lacas mexicanas*, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1997, Colección Uso y Estilo, pp. 30-46.

Pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.

Ponz, Antonio, *Viaje de España: Seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, Preparación, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947.

Reyes, Alfonso, "La 'Conquista de México (1519-1521)' por Miguel González" en *Contemporáneos*, México, Núm. 34, marzo de 1931, pp. 206-207.

Rivas Díaz, Estefanía, "El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura 'enconchada' del Museo de América de Madrid", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, T. 15, 2002, pp. 147-167.

Rivero Lake, Rodrigo, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte Editores, 1997.

Rodríguez, María Eugenia, "Sueño y arrepentimiento de José", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 141.

_____, "Adoración de los Magos", en *México en el mundo de las colecciones de arte (Nueva España I)*, México, Azabache, 1994, p. 142.

_____, "Entrada de Jesús en Jerusalén", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 144.

_____, "Bautismo de Jesús", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 143.

_____, "San Isidro y el milagro de la fuente", en *México en el mundo de las colecciones de arte (Nueva España I)*, México, Azabache, 1994, p. 151.

Romero de Terreros, Manuel, "Relación del Japón (1609)", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Tomo I. Quinta época*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, pp. 67-111.

_____, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923.

Ruiz Gomar, José Rogelio, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Juan Correa, su vida y su obra T. III, Cuerpo de documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 205-222.

_____, "La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII", en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994, pp. 70-90.

Salas, Marcela, "El paisaje en la pintura de Juan Correa", en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994, pp. 163-172.

Salas, Marcela, Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, "Paisaje, flora y fauna", en *Juan Correa su vida y su obra. Tomo IV, Repertorio Pictórico, segunda parte*, pp. 563-566.

Salazar, Nuria, "Número 3. Serie conquista de México", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 132.

_____, "Abrazo en la puerta dorada", en *México en el mundo de las colecciones de arte (Nueva España I)*, México, Azabache, 1994, p. 138.

_____, "San José con el Niño", en *México en el mundo de las colecciones de arte (Nueva España I)*, México, Azabache, 1994, p. 149.

Santiago Cruz, Francisco, *Relaciones diplomáticas entre la Nueva España y el Japón*, México, Editorial JUS, 1964, Colección Medio Milenio.

Santiago Silva, José de, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 1976.

Schütte, Josef Franz, "Don Rodrigo de Vivero de Velazco y Sebastián Vizcaíno en Japón (1609-1610, 1611-1613)", en *La expansión hispanoamericana en Asia siglos XVI y XVII*, México, FCE, 1980, pp. 96-122.

Schwade, Arcadio, "Las primeras relaciones entre Japón y México", en *La expansión hispanoamericana en Asia siglos XVI y XVII*, México, FCE, 1980, pp. 123-133.

Solá, Miguel, *Historia del arte Hispanoamericano*, Barcelona, Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, Sección IV, Artes Plásticas, 1935.

Soler del Campo, Álvaro, “Embajadas japonesas en la real armería”, en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 59 – 64.

Soria, Martin, “Painting in Spanish America”, en *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500 – 1800*, Londres, Penguin Books, 1959, pp. 303-327.

Suárez Diez, Lourdes, *Conchas, caracoles y crónicas. El material conquiológico en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII en la cultura mexicana*, México, INAH, 2004, Serie Arqueología, Colección Científica.

Tapié, Alain, *Le sens caché des fleurs, symbolique et botanique dans le peinture du XVII siecle*, Paris, A. Biro, 1997.

The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer, The Museum of Fine Arts, Houston, Museo Franz Mayer, México, 2002.

Timón Tiemblo, María Pía, *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, P.E.A., Adhisa y 4 Ingletes, 2002.

Toussaint, Manuel, “La pintura con incrustaciones de concha nácar en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 20, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952, pp.5-20.

_____, *La pintura colonial en México*, ed. de Xavier Moysén, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Tovar de Teresa, Guillermo, “Tres documentos relativos a ‘enconchados’ y sus autores”, en *Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, Agustín Espinosa, coord., Acapulco, 1986, pp. 30-45.

_____, “Documentos sobre ‘enconchados’ y la familia mexicana de los González” en *Cuadernos de Arte Colonial*, Núm. 1, Madrid, Museo de América, 1986, pp. 97-103.

_____, “Los artistas y las pinturas con incrustaciones de concha nácar en México”, en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 106-134.

Vargaslugo, Elisa, “La pintura de enconchados”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, 1994, pp. 119-123.

Vargaslugo, Elisa, José Guadalupe Victoria, et al., *Juan Correa. su vida y su obra*, catálogo, T. II, *Primera y Segunda Partes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

_____, *Juan Correa, su vida y su obra*, Repertorio pictórico, T. IV, *Primera y Segunda Partes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Vargaslugo, Elisa, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa, su vida y su obra*, T. III, *Cuerpo de documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Velázquez Castro, Adrián, "La concha nácar en la época prehispánica", en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 14-49.

Velázquez Chávez, Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Editorial Polis, 1939.

Lista de láminas

Lámina 1. Partes del marco. Tomado de María Pía Timón, *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, P.E.A., Adhisa y 4 Ingletes, 2002, pp. 85-86.

Lámina 2. Hostiario de laca *namban*. Colección José Lico, Lisboa.

Lámina 3. Atril de laca *namban*. Tomado de *Important Japanese Works of Art*, Londres, 1989, p. 147.

Lámina 4. Sagrario de laca *namban*. Museo de Arte Sacro Santiago de los Caballeros de Gáldar, Gran Canaria.

Lámina 5. Mesa inglesa de laca (*japanning*), con áreas de laca *namban*. Ca. 1680. Museo *Victoria and Albert*, Londres. Tomado de *Victoria and Albert Images*: <http://images.vam.ac.uk/>

Lámina 6. *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*. Juan Correa. Óleo sobre tela. Parroquia de San Nicolás de Bari, Sevilla.

Lámina 7. *Virgen de la Soledad*. Cristóbal de Villalpando. Óleo sobre tela. Teatro Principal, Puebla.

Lámina 8. Biombo. *Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma*. Atribuido a Juan Correa. Óleo sobre tabla. Banco Nacional de México.

Lámina 9. *Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma*. Anónimo. Óleo sobre tela. Colección particular, México.

Lámina 10. *Virgen de Guadalupe*. Arellano. Óleo sobre tela. Museo de América, Madrid.

Lámina 11. *Virgen de Aranzazu*. Cristóbal de Villalpando. Óleo sobre tela. Colegio de la Paz, Vizcaínas, Ciudad de México.

Lámina 12. *Dolorosa*. Cristóbal de Villalpando. Óleo sobre tela. Colección Manuel Barbachano Ponce, Ciudad de México.

Lámina 13. Baúl de laca *namban*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Detalle.

Lámina 14. Tríptico de laca *namban*. Museo Santa Casa de la Misericordia, Sardoal, Portugal. Detalle.

Lámina 15. Contador de laca *namban*. Tomado de *Japanese Works of Art, Christie's*, Londres, junio de 1993, p. . Detalle.

Lámina 16. Baúl de laca *namban* de tapa plana. Monasterio de la Encarnación, Madrid.

Lámina 17. Caja de laca *namban*. Museo Nacional de Doares dos Reis. Porto, Portugal. Detalle.

Lámina 18. Baúl de laca *namban*. Colección Francisco Hipólito Raposo, Lisboa.

Lámina 19. *Conquista de México*. Miguel González y Juan González, 1698. "Enconchado." Museo de América, Madrid.

Lámina 20. Biombo. *Conquista de México y Vista de la Ciudad de México*. Óleo sobre tabla. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Lámina 21. *Conquista de México*. Anónimo. "Enconchado". Colección particular, Madrid.

Lámina 22. *Conquista de México*. Miguel González. "Enconchado". Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Lámina 23. *Conquista de México*. Anónimo. "Enconchado". INAH/ Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Lámina 24. *Conquista de México*. Anónimo. "Enconchado". Museo de América, Madrid.

Lámina 25. *Batallas de Alejandro Farnesio*. Anónimo. "Enconchado". Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, Ciudad de México.

Lámina 26. *Defensa de Viena*. Juan González. "Enconchado". Colección particular, Islas Canarias.

Lámina 27. Laca *namban*. Santa Casa de la Misericordia, Sardeal, Portugal. Detalle.

Lámina 28. *Alegorías del Credo*. Miguel González. "Enconchado". INAH/Fondo Cultural del Banco Nacional de México, Ciudad de México.

Lámina 29. *Vida de la Virgen*. Anónimo. "Enconchado". Museo de América, Madrid.

Lámina 30. *Vida de Cristo*. Anónimo. "Enconchado". Museo de América, Madrid.

Lámina 31. *Virgen de Guadalupe*. Agustín del Pino. "Enconchado". Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Lámina 32. Laca *namban*. Detalle.

Lámina 33. *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*. Rudolfo. "Enconchado". Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Lámina 34. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. "Enconchado". Monasterio de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, Valencia.

Lámina 35. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. "Enconchado". Museo de América, Madrid.

- Lámina 36. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. “Enconchado”. Museo Catedralicio y Diocesano de León, España
- Lámina 37. *Sueño de San José*. Anónimo. “Enconchado”. Colección particular, México.
- Lámina 38. *Ángel*. Anónimo. “Enconchado”. Colección particular, Islas Canarias.
- Lámina 39. *San Gregorio*. Anónimo. “Enconchado”. Iglesia de San Bartolomé, Sevilla.
- Lámina 40. *San Isidro Labrador y el milagro de la fuente*. Anónimo. “Enconchado”. Museo de América, Madrid.
- Lámina 41. *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*. Juan González, 1703. “Enconchado”. Colección particular, Durango, México.
- Lámina 42. *Alegoría de la Encarnación*. Anónimo. “Enconchado”. Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sevilla
- Lámina 43. *San Antonio de Padua*. Anónimo. “Enconchado”. Colección particular. Tomado de *Latin American Art*, Nueva York, Sotheby’s, 1996, p. 83.
- Lámina 44. *San Ignacio de Loyola*. Agustín del Pino. “Enconchado”. *Denver Art Museum*, Denver.
- Lámina 45. *Virgen de Balvanera con un donante*. Juan González. “Enconchado”. Museo de América, Madrid.
- Lámina 46. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. “Enconchado”. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.
- Lámina 47. *Inmaculada Concepción*. Anónimo. “Enconchado”. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.
- Lámina 48. Biombo. *Batalla de Viena y escena de montería*. Anónimo. “Enconchado”. INAH/ Rodrigo Rivero Lake Antigüedades, Ciudad de México.
- Lámina 49. *Conquista de México*. Miguel González y Juan González, 1698. “Enconchado”. Museo de América, Madrid. Tabla 9, “Entrada de Cortés en México. Por la Calzada de San Antonio Abad”. Detalle.
- Lámina 50. *Santa Ana y la Virgen*. Anónimo. “Enconchado”. Colección particular.
- Lámina 51. *Apóstol*. Anónimo. “Enconchado”. Colección particular.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	3
El estudio de los marcos. El problema de la ornamentación	3
Al encuentro de las obras. Las primeras discusiones	5
Los estudios especializados. La técnica y el tema de la conquista de México	13
Nuevas miradas sobre las obras	17
El origen de la producción. La circulación de las lacas <i>namban</i> en Nueva España	20
1. Las partes complementarias de una sola obra: la relación entre los marcos y las pinturas incrustadas de nácar	25
1.1 La pintura	25
1.2 Los marcos y la tradición pictórica occidental	28
1.3 Los marcos novohispanos	33
1.4 Los marcos “enconchados”	37
2. La técnica de las tablas y los marcos pintados e incrustados de nácar	62
2.1 Las pinturas y los marcos “enconchados”: una técnica común	62
2.2 ¿Pinturas embutidas de concha y maque? ¿Una técnica asiática?	62
2.3 ¿Pinturas embutidas, sobrepuestas, o incrustadas?	75
2.4 Las obras a la luz de los análisis técnicos	78
2.5 Por qué el nácar. La luz	91
2.6 El uso de la concha nácar. Las lacas <i>namban</i>	92
2.7 El uso del nácar en los “enconchados”	107
2.8 Producciones paralelas	116
3. Contenido iconográfico	120
3.1 La ornamentación de los marcos y cenefas “enconchados”: revisión	

historiográfica	120
3.2 Los marcos “enconchados” en el contexto ornamental novohispano	136
3.3 Los motivos naturales en las pinturas novohispanas	138
3.4 La relación formal entre los marcos “enconchados” y las lacas <i>namban</i>	149
3.5 La ornamentación de los marcos “enconchados”. Descripciones	152
3.5.1 Las series de la Conquista de México	156
3.5.2 Otras series de temática histórica	166
3.5.3 Las series de temática religiosa	172
3.5.4 Vírgenes de Guadalupe	178
3.5.5 Otras representaciones religiosas	187
3.5.6 Casos particulares	192
3.5.7 Otros ejemplos	207
Conclusiones	209
De las lacas <i>namban</i> a los “enconchados”: una vía ornamental novohispana	209
La concepción de pintura y el trabajo de los marcos “enconchados”	215
Los marcos y la autoría	217
Los alcances de la producción	219
Apéndice. Registro de obras	225
Bibliografía	232
Lista de láminas	254
Índice	