

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado



Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana
de los siglos XVII y XVIII

Tesis que para obtener el doctorado en historia del arte presenta

Sonia Irene Ocaña Ruiz

Tutor: Dr. Gustavo Curiel

Cotutoras: Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero

Dra. Patricia Díaz Cayeros

Asesoras: Mtra. María Concepción García Sáiz

Dra. Alessandra Russo



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

La elaboración de esta tesis no habría sido posible sin el apoyo de maestros, colegas, familiares y amigos que orientaron mis reflexiones, me permitieron el acceso directo a las obras y me brindaron su apoyo a lo largo de los cuatro años que me tomó la investigación. Gracias a mi tutor, el Dr. Gustavo Curiel quien en esta tesis, al igual que en la antecedente, constantemente discutió conmigo temas, sugirió líneas de investigación, me puso en contacto con coleccionistas y revisó distintas versiones del trabajo, ayudando de muchas maneras a pulirlo y a profundizar en las reflexiones del mismo. Más aún, me respaldó en momentos decisivos, lo cual siempre le agradeceré.

Gracias también a las cotutoras de la tesis, la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero y a la Dra. Patricia Díaz Cayeros, quienes conocían mi acercamiento inicial a estas obras y desde las primeras etapas ayudaron con sus numerosísimas sugerencias y atinadas preguntas a definir los temas y a mejorar la estructura del trabajo. Agradezco su paciente revisión de las sucesivas versiones del borrador y en especial sus valiosos comentarios en el examen de candidatura, en febrero de 2011.

Gracias, especialmente, a la Mtra. María Concepción García Sáiz, asesora de la tesis, quien no sólo hizo útiles sugerencias al borrador, sino que también me otorgó todas las facilidades para revisar la colección del Museo de América entre septiembre y noviembre de 2009, lo que fue fundamental para el desarrollo de la investigación. Mi agradecimiento también a mi asesora, la Dra. Alessandra Russo, quien supo reconocer los aspectos de la investigación que merecían más reflexión e hizo certeras sugerencias al respecto, además de generosamente proporcionarme bibliografía que enriqueció el borrador final del trabajo.

Gracias al personal del Museo de América, en especial a Teresa Gómez Espinosa, Dolores Medina, Beatriz Robledo, Camino Barahona y Carmen Cerezo, quienes además de compartir conmigo las reflexiones que les ha permitido el contacto constante con las obras, hicieron muy gratas mis largas jornadas en la bodega de dicho museo. Agradezco también los comentarios de mis amigas Vanessa Henriques y Mariel Heiz durante esa estancia. Gracias al Dr. Renato González Mello, Brígida Pliego, Héctor Ferrer y Teresita Rojas, del posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuya

diligencia facilitó las gestiones que me permitieron conseguir apoyo institucional para mi estancia en España. Igualmente, agradezco la ayuda de Miguel Ángel Rosas y Enrique García Blanco.

Gracias a la Dra. Ana García Sanz, conservadora del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, a doña Lucía Peláez Tremols, directora del Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón, al Teniente Coronel Juan Ignacio Fernández Pinilla, del Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca, a las monjas del convento capuchino de Castellón de la Plana, al personal del Museo Catedralicio y Diocesano de León y a las monjas del Convento de las Carmelitas Descalzas de Guadalajara.

Mi agradecimiento a la investigadora Verónica Zaragoza, del Museo Nacional del Virreinato, quien tuvo la gentileza de facilitarme el acceso a las obras de dicho museo. Gracias también a Ricardo Pérez, Director de Colecciones del Museo Franz Mayer, por su siempre amable ayuda. Gracias también a las Lics. María del Refugio Cárdenas Ruelas y Karola Torres, del Patrimonio Artístico del Banco Nacional de México, así como a los coleccionistas que me permitieron el acceso a sus obras.

En Denver, gracias a la Alianza por las Artes Americanas, que en 2009 me concedió la beca Mayer para realizar una estancia de investigación de dos semanas en el Denver Art Museum. Gracias a Donna Pierce, curadora de arte colonial de dicho museo, así como a Michael Brown, Julie Wilson y Patricia Tomlinson, de la misma institución, que me ayudaron a sacar el máximo provecho de dicha estancia y cuya calidez me hizo muy agradables las sesiones de trabajo. Gracias también a la Sra. Jan Mayer y a mi amiga Irma Boltman, quien me hizo sentir como en casa, lo mismo que Susan Wollner, Renée Lassabatere y Jim Weber, mis encantadores anfitriones en Denver.

En Washington, D.C., agradezco la ayuda de Jim Concha, administrador de la colección del Smithsonian American Art Museum así como de Betsy Anderson, de la oficina curatorial de Smithsonian Institution. En Nueva York, gracias a Marcus Burke, jefe de curadoría de la Hispanic Society of America, a Robert Simon, presidente de Robert Simon Fine Art y a Richard Aste, curador de arte europeo del Brooklyn Museum of Art. En Buenos Aires, gracias al personal del Museo Nacional de Bellas Artes, especialmente a la Lic. Mercedes de las Carreras, Jefa de Gestión de Colecciones y a la Lic. Paula Casajús,

Jefa de Documentación y Registro del mismo. Gracias también a los investigadores Gabriela Braccio y Gustavo Tudisco, del Museo Isaac Fernández Blanco de dicha ciudad. Gracias a la Mtra. Laurence Le Bouhellec, jefa del departamento de historia del arte de la UDLA-Puebla, quien durante mis estudios de licenciatura me transmitió su interés por el arte novohispano y nunca ha dejado de alentarme. Asimismo, gracias a los investigadores Francisco Montes González, Rafael Ramos Sosa, Patricia Barea y José Armando Hernández Souberville por el gentil envío de sus textos.

Por último y no menos importante, gracias a mis papás, cuyo incansable apoyo me ha sostenido una y otra vez a lo largo del camino y a quienes dedico esta tesis. Gracias también a mis hermanos y cómplices Gustavo y Luis, así como a mis queridas amigas Daniela Alarcón, Beatriz Berndt, Rosy Altamirano, Anne O'Hara, Karla Guajardo, Erika Ruiz y Gabriela Pezzuti, a quien reencontré gracias a esta investigación. Y gracias especialmente a Luis, cuyo amor me alegró y dio energía para concluir la redacción de la tesis.

Introducción

1. ¿Qué es una lámina de concha? La perspectiva de esta investigación

El tema de esta tesis son las pinturas novohispanas embutidas de concha, a las que la mayoría de las menciones documentales de la época se refirieron como láminas de concha, mientras que buena parte de la historiografía del siglo XX las llamó “enconchados”, usando un término ajeno a la época de la producción. Si bien el empleo de dicho término se justifica por razones prácticas, en realidad es poco preciso, pues también se usa en relación con objetos y muebles de distintos orígenes –indoportugueses, peruanos, novohispanos- que prescinden del trabajo pictórico y son, por lo tanto, ajenos a esta producción. Es decir, el término “enconchado” no aporta nada a la comprensión de las pinturas embutidas de concha, por lo que esta investigación lo deja de lado, empleando en su lugar una variedad de términos, entre los cuales los más frecuentes son “lámina de concha” y “pintura embutida de concha”.

Mi primer acercamiento a este tema se centró en sus marcos y abordó el papel que desempeñaron en estas pinturas, así como su técnica, su ornamentación y su relación formal con las lacas japonesas de exportación *namban* de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII.¹ Por su parte, el presente estudio tiene en cuenta los distintos elementos que conforman a estas obras y analiza las maneras en las que se concibieron tanto en la época de su producción como en la historiografía de los siglos XX y XXI.

Las láminas de concha son una modalidad pictórica desarrollada en la Nueva España aproximadamente entre 1650 y 1750. Como se verá en el transcurso de la investigación, tanto el aspecto final de las obras como la técnica revelan una relación muy estrecha con las pinturas de caballete que prescindieron de los embutidos de concha. Asimismo, en los inventarios de bienes figuraron junto a otras pinturas y fueron valuadas por pintores. Más aún, los pocos artistas cuya autoría se conoce formaron parte del gremio

¹ Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos “enconchados”: una vía ornamental novohispana*, México. UNAM, 2005, tesis de maestría inédita. Algunos de los temas analizados en dicha tesis se abordan en mis textos “Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, en *Anales*, Vol. XXX, Núm. 92, Primavera 2008, pp. 107-153”, “Mother-of-Pearl Inlaid Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 129-149 y “Los marcos ‘enconchados’ y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal”, en Gustavo Curiel, editor, *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, 2007, pp. 503-531.

novohispano de pintores. Por las razones anteriores, esta investigación concibe a las obras como pinturas y examina su lugar en el contexto pictórico que les dio origen, así como en el peninsular, pues numerosas obras se enviaron a España poco después de haber sido hechas y figuraron en inventarios de bienes españoles.

Tiene interés señalar que en la época de la producción no hubo una sola manera de nombrar a las obras, sino varias, entre las que destacan lámina de concha, tablero de concha, imagen de concha y tablero embutido de concha. Por su parte, los autores que se han referido al tema han empleado principalmente los términos enconchado y pintura incrustada de concha o de nácar. La diversidad terminológica es significativa y digna de reflexión, pues debido a que las obras ofrecen una variedad de efectos lumínicos, su apreciación se distingue, en parte, de la de las pinturas que prescindan de la concha. Así pues, una parte de esta investigación examina la variedad de nombres empleados y explora la posibilidad de que obedezca a las cambiantes características de las obras, que plantean un desafío particular a sus espectadores.²

En este análisis, además de exponer las numerosas maneras que desde la época de la producción hubo para nombrar estas pinturas, he retomado dichos nombres. Como se verá en el capítulo III, las obras se concibieron de maneras distintas tanto en la Nueva España como en España y es fundamental tener en cuenta que a ambos lados de Atlántico hubo una pluralidad de miradas sobre las obras. Parte de la riqueza del fenómeno es que sus características atraen a un público amplio, que sin embargo presta atención a cualidades distintas. Así pues, este análisis se propone exhibir esta pluralidad de concepciones, más que intentar fijar una manera única de concebir las obras.

En relación con este tema, el libro de Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, plantea la interesantísima pregunta “¿Qué veían los bizantinos cuando veían un mosaico?”³ Los mosaicos, así como los vitrales, se hicieron para ser vistos a cierta distancia y alcanzaron un grado de sofisticación –en términos de ilusionismo y efectos ópticos- que rebasa los de las láminas de concha. Con todo, las cambiantes cualidades lumínicas que materiales como el vidrio y la concha otorgan a dichas obras sugieren que no solo los investigadores de la época actual, sino también los espectadores originales vieron cosas

² Agradezco a la Dra. Alessandra Russo sus interesantes observaciones sobre este tema.

³ Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Nueva York, Oxford University Press, Inc., 1996, p. 13.

distintas al contemplarlas. Si bien nos separan 300 años de la sociedad en la que se hicieron las láminas de concha, tendemos a pensar poco en las posibles diferencias que existen entre la manera en la que los novohispanos vieron –y concibieron- las pinturas y la manera en la que nosotros lo hacemos.

Sin embargo, es posible que sí existan algunas diferencias entre la manera en la que nosotros vemos actualmente las láminas de concha –y las pinturas, en general- y la manera en la que se veían en los siglos XVII y XVIII. Al respecto, téngase en cuenta que una de las características más notables de estas obras son sus marcos, cuya riqueza ornamental (láms. 4, 6, 9-11, 13, 13, 16-18, 27, 31-34, 41-57, 67-85, 104, 105, 109, 112, 122, 123, 127, 140 y 141) sugiere que los espectadores originales les prestaron mucha atención. Ahora bien, no todos los autores que se han referido a estas pinturas han advertido la importancia de dicha parte de las obras. Asimismo, en el transcurso de la investigación se verá que la mayoría de los espectadores originales parecen haberlas considerado como trabajos pictóricos, postura no siempre compartida por los investigadores que se han ocupado del tema.

En cualquier caso, las pinturas embutidas de concha resultaron de experimentaciones desarrolladas en la Nueva España. Así pues, a la pregunta planteada por James podrían añadirse estas: ¿Por qué se dieron dichas experimentaciones? ¿Qué buscaban los novohispanos cuando compraban o encargaban una lámina de concha -no una pintura que prescindiera de dicho material? Desde luego no es fácil dar respuesta a estas preguntas, pero su importancia es enorme para orientar el estudio de las obras. Así pues, ambas se han tenido en cuenta a lo largo de la investigación y se ofrecen respuestas tentativas en la conclusión de esta tesis.

Las láminas de concha que se conservan exhiben ciertas diferencias entre sí. Pese a dichas diferencias, la mayoría son pinturas sobre tabla que emplean pigmentos aglutinados con óleo o temple, o bien con una mezcla de ambos, para hacer figuras muy parecidas a las de las pinturas que no emplean la concha. Evidentemente, la principal diferencia respecto a dichas pinturas se halla en la presencia de embutidos de nácar, de formas ya sea irregulares o regulares, aunque predominan las primeras. El tamaño suele variar entre los 2 y los 5 cms y por lo general los fragmentos se reservan a las vestiduras de los personajes, así como a pequeños detalles y figuras secundarias.

Los fragmentos de concha se embuten sobre el dibujo preparatorio -que a menudo muestra los lugares a los que están destinados- y bajo la capa pictórica. En los ejemplares más destacados, la pintura se aplica mediante fluidas capas de transparencias, con el objetivo de mantener el brillo de dicho material (véase láms. 68, 92, 93, 104, 105, 108, 127 y 128). La concha casi nunca se emplea en los rostros ni en las encarnaciones. La cantidad de material que se usa varía mucho en las distintas obras, pero en las escenas por lo general abarca aproximadamente entre el 15 y el 30% de la superficie pictórica, mientras que en los marcos suele comprender del 20 al 35% de la superficie total.

Además del uso de la concha, numerosas obras se distinguen por su paleta restringida, en la que predomina el amarillo (véase láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 41-85). Esto contrasta con otras pinturas de la época, que a menudo emplean paletas más ricas en las que el amarillo no desempeña un papel tan importante. Por otro lado, algunas obras emplean la línea de un modo enfático, pues llegan a delinear los contornos por encima de la capa pictórica, lo que asimismo produce un efecto ajeno a otras pinturas. Como se verá más adelante, una de las características más destacadas de las obras es su esmerado uso del dibujo, que demuestra la importancia que sus autores le dieron al trabajo pictórico y su estrecha relación con el quehacer de otros pintores de la época.

Otra característica común a numerosas obras es la ya mencionada presencia de marcos pintados y embutidos de concha, cuyos fondos negros suelen estar poblados por aves, flores, hojas y en ocasiones racimos de uvas pintados de dorado (véase láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-34, 37-85 y 127). A menudo, las composiciones son abigarradas y asimétricas, lo que mantiene el interés del espectador. La paleta armoniza con la de las escenas, pues no sólo suele ser restringida, sino que predominan los mismos colores. En todos los casos, las figuras muestran fragmentos de concha de formas irregulares, un poco más pequeños que los empleados en la superficie pictórica.

Los temas representados en estas pinturas son, con pocas excepciones, los mismos que los de las pinturas que prescinden de la concha. Es decir, religiosos (véase láms. 67 en adelante), históricos (véase láms. 29-66), mitológicos (véase lám. 164) y retratos. La existencia de estos últimos sólo se conoce por menciones documentales.⁴ Hasta el momento no hay ni obras ni menciones documentales que se refieran a paisajes o naturalezas muertas.

⁴ Véase capítulo III, pp. 187 y 188.

Compositivamente muchas obras se informan en modelos europeos, al igual que la mayoría de las pinturas novohispanas. También se hicieron numerosas representaciones guadalupanas ajenas, desde luego, a dichos modelos.

Es decir, las láminas de concha comparten la mayoría de las características de las pinturas de la época. Las obras se distinguen, además del brillo que les otorga la concha, por los acusados intereses ornamentales, que a menudo se reservan a los marcos y cuya técnica y paleta comunes a las escenas articulan ambas partes de las obras. Conviene advertir que se conservan algunos ejemplares, así como menciones documentales a muebles pintados y embutidos de concha (láms. 125-126 y 164), que muestran numerosos puntos de contacto con las pinturas. Por esa razón, esta investigación se ocupará de ambos tipos de objetos.

Estas obras no se prestaron para hacerse a escala monumental. Hasta donde sabemos, no formaron parte de retablos y se ignora si alguna vez se encargaron como parte del ciclo pictórico original de alguna iglesia o de algún otro recinto de uso público. Buena parte de su atractivo reside en el brillo de la concha, que se pierde con facilidad bajo la capa pictórica, por lo que las obras fueron hechas para ser vistas de cerca. Esto las acerca a las láminas de pluma, cuya iridiscencia sólo es posible advertir en su justa dimensión si las vemos de cerca y nos movemos a su alrededor.

El título de esta tesis, *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*, corresponde a la perspectiva de la investigación. Por razones en las que profundizaré en los capítulos I y III, los términos que empleo con mayor frecuencia para referirme a las obras son “láminas de concha”, por lo que me pareció lógico incluirlos en el título. Asimismo, el subtítulo se debe a que la investigación parte de la idea de que se trata de una producción pictórica que, sin embargo, posee ciertas particularidades que la distinguen de las otras pinturas de la época.

El primer capítulo aborda las concepciones pictóricas de la Nueva España y también hace referencia a las concepciones españolas, pues no sólo dieron origen a las novohispanas, sino que las pinturas embutidas de concha tuvieron cabida en algunos ajuares peninsulares de pintura. Para profundizar en el estudio de la relación entre estas obras y las pinturas que prescinden de la concha, se hace referencia al trabajo de Nicolás Correa. Dicho artista, sobrino del prestigioso Juan Correa y activo al mismo tiempo que Miguel y Juan

González –que se dedicaron de manera exclusiva a las láminas de concha-, es autor de tres pinturas embutidas de concha y de otras tres que prescindieron de dicho material. Es decir, los indicios de la estrecha relación que existe entre ambos tipos de pinturas son muy numerosos, pero las obras de Correa ofrecen un buen ejemplo al respecto. De ahí el que una parte del capítulo I las comente de manera particular.

Dicho capítulo también aborda la posibilidad de que estas obras se relacionen con ciertas pinturas chinas, así como japonesas. Como adelante se verá, desde principios del siglo XX numerosos autores han mencionado que las pinturas embutidas de concha tienen cierto parecido con las pinturas, o bien con las lacas y los biombos chinos, así como japoneses. Ahora bien, la mayoría de dichas menciones son sucintas y no precisan con qué obras se produjo dicha relación o los términos en los que se produjo.

Esta investigación considera que los diseños de los marcos que a menudo se hallan en las láminas de concha se relacionan con las lacas japonesas de exportación hechas a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII que actualmente se conocen como *namban*. Sin embargo, también me interesa asumir una postura respecto a la posibilidad de que las obras tengan cierta relación con ciertas pinturas chinas, así como japonesas, por lo que la última parte del primer capítulo se dedica a dicho tema. Asimismo, ahí se aborda el origen de Tomás, Miguel y Juan González. Como se verá, las referencias al supuesto origen chino o japonés de los González son numerosas, por lo que aquí se examinarán los términos en los que se produjo la relación entre las obras novohispanas y las asiáticas y si esto tiene algún vínculo con el origen de dicha familia.

El uso de la concha aún reserva numerosas interrogantes, pues no ha sido tenido en cuenta en todas las discusiones, a pesar de que se trata del principal distintivo de estas pinturas. Los trabajos de embutido fueron muy comunes en tiempos virreinales y comprendieron numerosos materiales, tales como maderas, metales, hueso, marfil, carey y concha nácar.⁵ Téngase en cuenta que cuando se produjo la llegada de los europeos a América, dichos trabajos contaban con una larga tradición en el viejo mundo, que halló continuidad en la producción artística virreinal. De los materiales mencionados, el único

⁵ En la historiografía, el término novohispano “embutido” ha dado paso al de “incrustación”, del que en la actualidad es sinónimo. Sin embargo, en esta investigación he optado por el primero, pues no sólo es el que corresponde a la época de la producción, sino que también mantiene su significación original. Véase una discusión sobre el tema en el capítulo III, p. 153 y ss.

que se embutió en abundancia en las superficies pictóricas fue la concha. Lo anterior nos lleva a preguntar qué características de la concha son ajenas a los otros materiales. La respuesta más evidente es el brillo nacarado. Así pues, el capítulo II aborda el tema de la luminosidad.

Los estudios sobre el arte novohispano apenas han reflexionado sobre el gusto que diversos públicos tuvieron por las obras y los materiales brillantes. En el ámbito pictórico, el manejo de la luz recibió mucha atención por parte de numerosos artistas. Ahora bien, dicho gusto tuvo también manifestaciones notables en las láminas de pluma, así como las de concha, debido a su inclusión de sendos materiales luminosos. Desde luego, el uso artístico del brillo también se encuentra en las producciones de numerosas épocas y ámbitos geográficos. Dado que las referencias al uso de la luz en el arte novohispano son escasas, esta investigación aborda también los mosaicos y los vitrales europeos, con la idea de orientar las reflexiones sobre el gusto por las obras que brillan, que fue común a amplios sectores de la población a ambos lados del Atlántico.

Los mosaicos y los vitrales evidencian, al igual que las láminas de pluma y las de concha, una intención de belleza y de deslumbrar al espectador a partir de sus efectos lumínicos. Recientes estudios sobre los mosaicos bizantinos han estudiado las posibles significaciones religiosas de la luz.⁶ Este tema no es ajeno al de la ornamentación, pues ambos se articulan para embellecer a las obras y acaso para darles ciertas significaciones religiosas, o bien económicas. Por esa razón, el brillo y la ornamentación se estudian de manera conjunta en el capítulo mencionado. Ahora bien, dada la importancia de los marcos, también el último capítulo -dedicado al análisis formal de la producción- hace numerosas referencias a ellos.

Por su parte, el capítulo III se dedica al análisis documental, que arrojó numerosísimos datos cuyo análisis se organiza mediante tablas incluidas al final de la investigación. La información documental permite discutir numerosos temas. Al respecto, destacan los nombres que las obras recibieron en la época de la producción, cuya notable diversidad es digna en sí misma de reflexión. Asimismo, los documentos ofrecen cierta información sobre los precios, medidas y temas representados, así como respecto a la cronología y los ámbitos de la circulación de las obras.

⁶ Liz James, *Light and Colour...*, *op. cit.*

Más aún, la información documental también permite analizar los aspectos de las obras a los que se dio más importancia en la época de la producción. Como se verá, algunas menciones son muy precisas, mientras que otras resultan en extremo vagas. En ocasiones dicha información contrasta con la que ofrecen las obras conservadas, mientras que en otros casos el análisis de los documentos contribuye a afianzar los datos que se extraen de las obras que han llegado a nosotros.

Por otro lado, es bien sabido que numerosas obras se enviaron como regalo a las élites de la Península –honor que alcanzaron en una proporción más alta que las pinturas que prescindieron de la concha.⁷ Las razones de este fenómeno serán materia de reflexión en el capítulo mencionado, pues si bien en esta investigación el estudio de fuentes de primera mano se limita a los documentos novohispanos, se revisan también algunas menciones documentales peninsulares, publicadas en diversas fuentes, pues uno de los intereses de este estudio es abordar las maneras en las que las obras se concibieron tanto en su ámbito de producción como en los lugares donde circularon.

Es de llamar la atención que pese a que estas obras se distinguen por incluir un material ajeno a la técnica pictórica tradicional y a que muchos autores se han referido al tema, los estudios que han analizado la técnica de las obras no son tan numerosos. Más aún, sus resultados ofrecen información contrastante a pesar de que en algunos casos se han basado en el análisis de las mismas obras. Hay cosas que aún se desconocen sobre la manera en la que estas pinturas se hicieron. Esto es aún más evidente si se tiene en cuenta la diversificación de autorías y calidades de los ejemplares conservados. Desde luego, para avanzar más en el conocimiento de esta producción es preciso hacer más estudios técnicos, cuya realización rebasa las posibilidades de esta investigación. Sin embargo, dada la importancia del tema, el capítulo IV hace una revisión historiográfica del tema.

Asimismo, dicho capítulo examina el trabajo del nácar basándose en la observación directa de las obras. Se desconoce qué conchas se usaron en esta producción y, dado que emplean el material pulido, cortado, embutido y pintado, de momento su precisa identificación se antoja poco probable, pues con la tecnología actualmente disponible dicha identificación pondría en riesgo la integridad de las obras. De cualquier modo, el capítulo

⁷ 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. 113.

mencionado sugiere algunas hipótesis al respecto, basándose en la información mencionada en ciertas fuentes de la época.

Como ya se señaló, estas obras se hicieron en talleres de pintura. Es evidente que entre los miembros de los talleres que incursionaron en la producción tuvo que haber alguien que se encargara de pintar la concha, lo que en los ejemplares más virtuosos requirió cierta adaptación de la técnica pictórica. Hacer una pintura embutida de concha virtuosa requirió, en términos de técnica pictórica, el mismo esfuerzo requerido por una pintura que prescindiera de dicho material. Ahora bien, la realización de estas obras también exigió conocimientos y habilidades ajenas a otras pinturas, pues fueron distintas a las pinturas que prescindieron de dicho material, lo que obligó a sus autores desarrollar otras habilidades. Se ignora si el trabajo de cortado, pulido y embutido del nácar tuvo lugar en dichos talleres o se comisionó a otros, pero en el capítulo IV expondré las razones por las que me inclino por la primera posibilidad. Ahí también plantearé algunas hipótesis respecto a los instrumentos que pudieron haberse empleado para trabajar la concha.

Muchas características del trabajo de la concha son fáciles de apreciar a simple vista. Más aún, los ejemplares conservados muestran una significativa diversificación de soluciones. Por esa razón, buena parte del capítulo IV aborda dichos temas y plantea la posibilidad de que determinadas maneras de trabajar el nácar se relacione con ciertos autores –un tema sobre el que hasta ahora existe poca información.

Al respecto, también se incluyen algunas referencias en el último capítulo de la tesis, dedicado al análisis formal de las láminas de concha conservadas. Dadas las características de estas pinturas, me pareció imprescindible documentar de primera mano tantas obras como fuera posible y concentrarme en ellas en la parte final de la investigación. Originalmente supuse que los ejemplares no serían muy numerosos, pero al final resultaron ser más de ciento cincuenta, lo que hizo que dicho capítulo creciera desmesuradamente respecto a los otros. Este problema se resolvió, en parte, abordando algunos aspectos muy puntuales de las obras en otros capítulos. Así, la mayoría de los comentarios relativos al uso del nácar –tanto el trabajo de embutido como la capa pictórica que lo cubre- se encuentran en los capítulos II y IV y los incluí en el último sólo cuando me pareció estrictamente necesario. Algo parecido cabe señalar respecto a la ornamentación, tema que se aborda principalmente en el capítulo II. De cualquier modo, debido a que las

obras analizadas son numerosas y a que el análisis formal arrojó información muy importante que no tenía cabida en otros capítulos, el capítulo V es por mucho el más largo de la investigación.

Buena parte de las obras que aquí se comentan son anónimas y poseen una factura cuidadosa que sugiere la autoría de artistas muy familiarizados con este tipo de pinturas. Más aún, muchas poseen particularidades que permiten acercarlas al trabajo de los González, que en conjunto firmaron 109 obras de las 249 que actualmente se conservan, según el registro incluido al final de la investigación.⁸ Si bien el tema de las autorías es de gran interés, en muchos casos no hay suficientes indicios para atribuir las obras con certeza a algún autor en particular, por lo que preferí proceder con cautela y sólo plantear atribuciones en los casos en los que el parecido con las obras firmadas es muy evidente. Desde luego, sobre este tema aún hay mucho que investigar y precisar.

Conviene tener en cuenta que además de los González, otros artistas incursionaron en este tipo de pinturas, aunque lamentablemente se conservan escasos ejemplares firmados. Como se verá en el último capítulo, de Nicolás Correa se conservan tres obras firmadas (láms. 142 y 143), mientras que de Agustín del Pino se conocen dos (láms. 136 y 146). Por su parte, tanto un misterioso Rodulpho como Pedro López Calderón firmaron sendas obras (véase láms. 132 y 148). En todos los casos se trata de artistas de los que existe muy poca información. De cualquier modo, su trabajo es de extrema importancia para esta investigación, pues permite advertir que el gusto por las obras trascendió la producción de los González. Así pues, el capítulo V comenta todas las obras de los artistas mencionados, intentando identificar las características más importantes de cada uno.

Más adelante se verá que el estudio de estas obras nació ligado a cinco series de la conquista de México, que en conjunto comprenden 84 obras –es decir, cerca de la tercera parte de toda la producción que se conoce. Dos de esas series están firmadas, en un caso de manera conjunta por Miguel y Juan González, pintores de los que poco se sabe, a pesar de que sus nombres se conocen desde principios del siglo XX.

Para esta investigación, el estudio de dichas series resulta de interés debido a que se trata de un grupo muy numeroso de obras que permite apreciar algunas características del trabajo de los González, artistas cuya importancia en relación con esta producción es difícil

⁸ Véase Apéndice, pp. 649-671.

sobrestimar. Debido a que estas series han sido objeto de numerosos estudios puntuales y a que algunos textos han hecho grandes aportaciones al tema, su análisis es precedido por una revisión historiográfica, seguida de un breve análisis conjunto al que se añaden comentarios particulares sobre cada serie.

El objetivo de esa parte de la investigación no es hacer una revisión exhaustiva del tema, sino identificar algunas características comunes a las distintas series, así como el parecido que en ocasiones exhiben con otros modelos pictóricos. A la vez, se señalan ciertas características que las particularizan pues, como han advertido algunos autores, en esta producción se advierte un notable interés por variar las soluciones de las obras, lo que demuestra que cada una se concibió de manera individual.

La inserción de la concha en obras hechas en buena medida según la tradición pictórica occidental dio lugar a numerosos problemas de conservación, al punto que difícilmente podrían conservarse ejemplares que no hubieran sido intervenidos. Las características de numerosas pinturas sugieren que sus autores estuvieron muy familiarizados con ellas. Sin embargo, otros ejemplares no son tan virtuosos, lo que sugiere que el fenómeno se diversificó y tuvo lugar en distintos talleres, encabezados por pintores de logros desiguales. Una parte del capítulo V compara distintas representaciones del mismo tema, incluyendo algunas atribuibles al mismo artista.

Dicho capítulo también se interesa en identificar los modelos empleados en las representaciones religiosas que conforman la mayor parte de las obras conservadas. La identificación precisa de los modelos no ha sido posible en todos los casos, pero sí en algunos. En otros se han identificado modelos cuyas composiciones coinciden en parte con las de algunas láminas de concha. El interés de dicha identificación reside en que, como en su momento se verá, las obras emplean los modelos de manera distinta. Más aún, el mero uso de numerosos modelos europeos demuestra que la realización de estas obras derivó de los usos vigentes entre los pintores de la época.

La historiografía de las pinturas embutidas de concha ha prestado mucha atención al trabajo de Miguel y Juan González, lo que se justifica tanto por la esmerada factura de muchas de sus obras como por la cantidad de ejemplares firmados que se conservan. Por esa razón, buena parte del capítulo V se dedica al estudio de las obras de dichos artistas. Sin embargo, conviene insistir en que se conservan algunas obras firmadas por otros autores,

así como numerosos ejemplares cuyas características se alejan del trabajo conocido de los González. En mi opinión la diversificación de autorías y facturas es en sí misma significativa respecto a la importancia del fenómeno en el contexto pictórico novohispano. Esta revisión también incluye el estudio de dichos ejemplares, pues resulta imprescindible para conocer mejor los alcances de esta modalidad pictórica. Al respecto, téngase en cuenta que más de la mitad de los ejemplares conservados son anónimos y muestran importantes diferencias de factura entre sí, lo que permite afirmar que fueron hechos por diversos artistas, cuyos nombres se ignoran en la mayoría de los casos.

Por su parte, la conclusión del estudio retoma las discusiones más importantes de la tesis y propone futuras líneas de investigación. Asimismo, esa parte de la tesis aventura respuestas tentativas a las preguntas planteadas en esta introducción: ¿Qué veían los novohispanos cuando veían una lámina de concha? y ¿Qué buscaban los novohispanos cuando encargaban o compraban estas obras?

El último registro de obras publicado es el que Marta Dujovne incluyó en su libro *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, de 1984, que registró 164 ejemplares.⁹ El Museo de América posee la colección más importante, con 84 ejemplares, a los que cabe añadir los que se conservan en diversas colecciones públicas de México, Argentina, Estados Unidos y España, en cada caso no mayores a una veintena. Sin embargo, desde su elaboración la mayoría de las obras han permanecido en colecciones particulares, dispersas en distintos lugares, lo que hace muy difícil saber con precisión cuántos ejemplares se conservan y aún más, acceder a ellos. Sin embargo, es indispensable disponer de un registro actualizado de obras, por lo que al final de la tesis se incluye el listado de las 249 obras de cuya existencia tengo noticia.

En varias ocasiones a lo largo del texto me refiero a ciertas obras como especializadas. Conviene advertir que no se trata del tipo de especialización que se produjo en Europa después del Renacimiento, cuando ciertos pintores tuvieron éxito al dedicarse de manera exclusiva a la representación de ciertos temas, ya sea retratos, paisajes, flores, naturalezas muertas, etc. En el caso europeo, se trata de artistas que alcanzaron gran reconocimiento por el virtuosismo de su ejecución, al punto de que a menudo trabajaron

⁹ Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984. Cabe añadir que hay un registro de 254 obras incluido como Apéndice de la tesis inédita *Los marcos "enconchados"...*, *op. cit.*, pp. 230-231.

conjuntamente con otros pintores muy reconocidos que se encargaron de otras partes de las obras. Quizá uno de los ejemplos más destacados sea el de Rubens y Jan Brueghel el viejo. La problemática de las láminas de concha es distinta, pues si bien los González –y quizá otros artistas, como Agustín del Pino- se dedicaron de manera exclusiva a este tipo de pinturas y casi monopolizaron los encargos más ambiciosos, su producción tuvo logros desiguales y no alcanzaron un reconocimiento equiparable al de los pintores europeos. Aun así, es un hecho que se dedicaron únicamente a este tipo de pinturas y que su producción en ocasiones fue virtuosa (véase láms. 2, 4, 6, 7, 9-11, 13, 14, 16-18, 27, 33 y 34). Más aún, no hay duda de que los comitentes con más recursos prefirieron su trabajo.

La especialización es sugerida por la información documental tanto en el caso de Tomás como de Miguel González, pues un documento de 1689 se refiere al primero como “maestro de *pintor de maque*” y a su hijo Miguel como “oficial de dicho arte de pintor”.¹⁰ Asimismo, un “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión” de 1704 menciona a este último entre los oficiales con tienda que formaban parte del gremio de pintores, llamándolo “el conchero”.¹¹ Se trata del único caso en el que dicho documento usa ese término para referirse a un artista. Es decir, Miguel González fue el único de los numerosos pintores ahí nombrados que se dedicó de manera exclusiva a estas obras. Esto es especialmente significativo si se tiene en cuenta que el documento incluye a Nicolás Correa, quien incurrió tanto en estas pinturas como en las que prescindieron de nácar, omitiendo referirse a él como conchero.

Si bien las ordenanzas del gremio de pintores no se refieren ni al trabajo “de maque” ni al de los “concheros”, las referencias arriba mencionadas permiten suponer que dicho gremio avaló el trabajo especializado de los González. Esto resulta muy sugerente en el Donativo de 1704, que menciona a pintores tan prestigiados como Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Nicolás Rodríguez Juárez y Antonio y Manuel Arellano.¹² Debido a que al parecer los González fueron los únicos artistas que se dedicaron de manera exclusiva a estas pinturas, aquí me refiero sólo a ellos como especialistas. Desde luego, dicha especialización se relaciona con la capacidad de resolver exitosamente los retos que el uso

¹⁰ Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos sobre ‘enconchados’ y la familia mexicana de los González”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, , núm. 1, Madrid, Museo de América 1986, p. 101. Las cursivas son mías.

¹¹ Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008, p. 395.

¹² *Ibidem*.

de los embutidos de concha planteó a los artistas, adicionales a los que derivan del trabajo pictórico en sí mismo.

2. Una aproximación historiográfica

La revisión de la historiografía de las láminas de concha reserva información interesante, pues permite advertir que se ha dado mucha importancia a ciertos temas y, a la vez, en ocasiones se ha dejado de lado el análisis a profundidad de algunas características notables de la producción. El objetivo de esta revisión es mostrar cuáles de los aspectos que aquí se discutirán han sido abordados por otros autores y lo que se ha planteado al respecto, así como los temas sobre los que aún existe poca información. Si bien las referencias más tempranas a las obras vienen del siglo XVIII, para el análisis historiográfico me concentraré en las menciones de los siglos XX y XXI, pues fue entonces cuando el estudio de las obras alcanzó un desarrollo importante.

Uno de los primeros temas que interesó a los investigadores fue el origen de la producción, pues si bien tempranamente se advirtieron indicios de que las obras se habían hecho en la Nueva España, hubo titubeos al respecto. Genaro Estrada y Manuel Toussaint, autores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, creyeron que las obras se habían hecho en España. Ambos se conocían,¹³ por lo que no resulta sorprendente que hayan compartido ideas respecto a estas obras. Ahora bien, Estrada se inclinó por la idea de que Miguel González, autor de las primeras obras por él conocidas, fue español sólo en el primero de los dos textos que dedicó a estas pinturas,¹⁴ pues en el segundo señaló que era mexicano.¹⁵

En cambio, en su único texto dedicado a dicha producción Toussaint defendió la idea de que las obras se habían hecho en España, a pesar de que advirtió que dicha idea era problemática.¹⁶ Sin embargo, en su obra *Pintura colonial en México*, mencionó a Miguel y Juan González entre los pintores activos en la capital novohispana a fines del siglo XVII y

¹³ Este tema se discute en Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos....*, *op. cit.*, pp. 7-10, así como “Los marcos....”, *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁴ Cfr. Genaro Estrada, “Las tablas de la Conquista de México en las colecciones de Madrid”, en *Cuadernos Mexicanos de la embajada de México en España*, Madrid, 1933.

¹⁵ Genaro Estrada, *El arte mexicano en España*, México, Porrúa, 1937.

¹⁶ Manuel Toussaint, “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.

principios del siglo XVIII.¹⁷ Es posible que Toussaint haya vacilado debido a que sabía que Estrada, el único autor que como él había afirmado el origen español de la producción, había acabado por rectificar.

Por su parte, los autores no mexicanos que se refirieron al tema, como los argentinos Eduardo Schiaffino y Miguel Solá y el suizo de origen español, activo en Estados Unidos, Martín Soria, siempre creyeron que las obras eran novohispanas. Al respecto, resulta de especial interés la postura de Schiaffino, quien en 1933 se refirió a una serie de la *Conquista de México* que se encontraba en Argentina (láms. 52-56) como “una importante serie de pinturas mexicanas, al parecer contemporáneas o poco posteriores a la Conquista”¹⁸ y advirtió: “su ejecución recuerda el procedimiento asiático de las pinturas incrustadas de nácar, pero con técnica distinta y mucho más libre que la de las lacas chinas y japonesas. Nada tiene que ver con el maqueado asiático a base de barnices. Es un procedimiento original.”¹⁹ Si bien la idea de que las obras corresponden a la época de la conquista de México es errónea, el autor acertó en afirmar su origen mexicano. Igualmente acertada es la idea de que tenían cierto parecido con las lacas asiáticas, pero estaban hechas con una técnica distinta.

Otros textos sugieren tácitamente que las obras fueron novohispanas. Por ejemplo, Manuel Romero de Terreros las mencionó en su libro *Las artes industriales en la Nueva España*,²⁰ mientras que Alfonso Reyes señaló que la serie de la *Conquista de México* que se conservaba en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56), a la que se había referido Schiaffino, “hace mucho tiempo merecieron haber interesado la opinión de los mexicanos.”²¹ Los términos en los que ambos autores plantean sus textos sugieren la idea de que se trataba de una producción novohispana, aunque no abundan al respecto.

Cada autor fundamentó su postura respecto al origen novohispano de las obras en aspectos distintos de estas. En ocasiones dicha opinión parece basarse en la representación de la conquista de México. Tal es el caso de Reyes. En cambio, otros autores basaron tal

¹⁷ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moysén, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, p. 145.

¹⁸ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 390.

²⁰ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923.

²¹ Alfonso Reyes, “La ‘Conquista de México (1519-1521)’ por Miguel González” en *Contemporáneos*, Núm. 34, marzo de 1931, México, pp. 206-207.

opinión en el hecho de que los embutidos de concha eran ajenos a la pintura europea y, a la vez, familiares al arte mesoamericano. Al respecto, cabe mencionar a Miguel Solá, quien señaló que si bien las obras recuerdan a la pintura asiática, sus antecedentes se hallan en los mosaicos y máscaras con incrustaciones del arte azteca.²² La posibilidad de una relación con las obras mesoamericanas también fue considerada por Soria, quien tuvo la precaución de no afirmarla.²³

Dicha opinión asimismo aparece sugerida en el artículo de Toussaint, que retomó el comentario de Romero de Terreros respecto a que las obras se hicieron “con un maqueado producido por la incrustación en la tabla de trozos de concha nácar”, precisando: “el maque era en absoluto independiente de la concha y consistía en bruñir o “charolar” la pintura por diversos procedimientos, *algunos de los cuales eran de procedencia indígena.*”²⁴ En realidad el verdadero maque o laca es una técnica exclusivamente asiática y el uso del término “maque” empezó a asociarse también a los procedimientos novohispanos de origen mesoamericano a partir del siglo XVII. Sin embargo, en el capítulo IV se verá que los estudios técnicos han demostrado que el procedimiento de las láminas de concha no se relaciona ni con las lacas asiáticas ni con las novohispanas.

En realidad, estas obras no tienen ninguna relación con el arte mesoamericano. No hay duda de que el uso de la concha hizo que los investigadores se plantearan problemas con los que estaban poco familiarizados, al ser ajenos a otras pinturas novohispanas. Así pues, no sorprende que además de señalar la relación con el arte mesoamericano, algunos autores se hayan referido a una posible relación con el asiático. Tal es el caso ya mencionado de Miguel Solá,²⁵ así como de Manuel Toussaint, que afirmó que las obras se habían hecho “a imitación de las lacas orientales que ofrecían incrustaciones semejantes y que cada año llegaban a México en la famosa ‘Nao de China’.”²⁶ Como adelante se verá, esta última idea es correcta, pero los términos precisos en los que se produjo dicha relación se han seguido debatiendo hasta nuestros días.

²² Miguel Solá, *Historia del arte Hispanoamericano*, Barcelona, Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, Sección IV, Artes Plásticas, 1935, pp. 99-100.

²³ Martín Soria, “Painting in Spanish America”, en *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 – 1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959, p. 313.

²⁴ Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 10. Las cursivas son mías.

²⁵ Según Solá: “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.” Cfr. Miguel Solá, *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ *Ibidem*.

Como ya se mencionó, es probable que la principal razón por la que algunos investigadores sugirieron que el uso de la concha se tomó de Mesoamérica haya sido que la incorporación de fragmentos de concha a obras que compartían muchas características de las pinturas de su tiempo les pareció ajena a la herencia artística europea. De ahí el que en algunos casos se haya hecho referencia al arte mesoamericano, en otros al asiático y en algunos más a ambos y que rara vez se haya intentado precisar de qué obras se trataba.

Por otro lado, Toussaint fue el último autor en afirmar que las obras se habían hecho en España. El origen novohispano de estas pinturas quedó demostrado en 1986, cuando Guillermo Tovar de Teresa publicó el hallazgo de un documento capitalino de 1689 que menciona 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”,²⁷ y otro de 1699 a “[Juan] González, Maestro de Pintor”, quien se obliga “a hacer y entregar [...] trece Láminas de Pintura y embutido”²⁸ para cierto personaje. El nombre, así como el oficio de Tomás González y su parentesco con Miguel González se conocieron gracias a dicho hallazgo. A la fecha no se han encontrado obras firmadas por ese artista.

Una vez concluida la discusión sobre el origen de las obras dio inicio una nueva discusión respecto al origen étnico de sus autores. Toussaint no se refirió a la posibilidad de que los González tuvieran ascendencia asiática, pero sus certeros planteamientos respecto a la relación entre las pinturas embutidas de concha y las lacas llegadas en el Galeón de Manila tuvieron un efecto duradero en la historiografía del tema. Con el paso del tiempo, la idea de que existía un vínculo entre ambos tipos de objetos llevó a algunos autores a suponer que las obras novohispanas habían sido hechas por una familia de origen asiático, ya sea chino o japonés.

Ya se señaló que el primer autor en referirse a la relación con el arte asiático fue Eduardo Schiaffino y que Miguel Solá también mencionó el tema. Sin embargo, es probable que la idea de la relación con el arte transpacífico deba buena parte de su arraigo historiográfico no a dichas menciones, sino a la afortunada crítica del texto de Manuel Toussaint, de 1952.²⁹ Dicho texto señaló que las pinturas embutidas de concha se

²⁷ Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 101.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*

relacionaban con los biombos, a pesar de que el autor advirtió que no había tenido noticia de ningún biombo novohispano pintado e incrustado de concha.³⁰

Esto sugiere que la razón por la que Toussaint creyó que había cierta relación entre ambos es que los biombos tienen un origen asiático, como las lacas a cuya imitación afirmó que se habían hecho las pinturas embutidas de concha.³¹ Ahora bien, recuérdese que ni las lacas asiáticas ni las novohispanas se relacionan técnicamente con las pinturas embutidas de concha. Respecto a la relación con los biombos, cabe advertir que el único original pintado y embutido de concha que se conoce se dio a conocer en 1968 (láms. 125-126). Posteriormente se han hallado dos posibles menciones documentales a estas obras.³² Asimismo, algunas series parecen haberse hecho pensando en la posibilidad de unir las en forma de biombo. Dichos muebles fueron un soporte habitual en la pintura novohispana desde fines del siglo XVI,³³ por lo que su uso en estas obras no indica una cercanía particular entre ambas. Sin embargo, en el último tercio del siglo XX se unieron en forma de biombo dos series de láminas de concha que habían permanecido exentas.³⁴ Es decir, la apreciación de Toussaint tuvo un impacto duradero en la historiografía del tema.

Al revisar la bibliografía de las pinturas embutidas de concha, se advierte que los autores que se han referido a su relación con ciertas obras asiáticas son numerosos. En los últimos años la idea de dicha relación ha cobrado más fuerza. Por ejemplo, tanto Julieta Ávila Hernández como Rodrigo Rivero Lake han publicado estudios que se fundamentan en la idea de que las láminas de concha resultan tanto técnica como formalmente próximas al arte chino y al japonés, respectivamente.³⁵ Sin embargo, los aspectos en los que ambos autores se basan para referirse a dicha relación son un poco distintos.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 10.

³² Véase Capítulo III, pp. 160 y 173.

³³ Al respecto, véase Gustavo Curiel, “De cámaras de maravillas, aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata y cristales, estantes y gabinetes: los embriones del coleccionismo en Nueva España”, en prensa. Agradezco al Dr. Curiel haberme facilitado una copia de este texto.

³⁴ Como ya se señaló, se trata de la serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) de la colección Rodrigo Rivero Lake, cuyas tablas se reproducen antes de que se unieran en forma de biombo en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, pp. 111-116, así como de la serie anónima de seis tablas de la *Conquista de México* (lám. 66), de la que dos pertenecen al Museo Franz Mayer y mantienen su carácter exento, mientras que las otras cuatro se exhiben en el Museo Nacional del Virreinato en forma de biombo.

³⁵ Véase Julieta Ávila, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, Colección Obra Diversa, así como Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban en el México virreinal*, Madrid, Estilo México Editores, Turner, 2005.

Ávila se concentra en una serie de seis tablas de la *Conquista de México* (lám. 66) que se divide entre el Museo Nacional del Virreinato y el Museo Franz Mayer. La autora menciona la paleta restringida, en la que predomina el amarillo, así como el trabajo de embutido de concha, la gruesa capa de barniz que podría evocar el aspecto de las lacas y principalmente el uso de la línea, que en su opinión está hecha de tinta china. Ávila se refiere fundamentalmente a las lacas pintadas chinas, así como a las pinturas de ese mismo origen, pero también a las lacas coreanas y japonesas. Las obras asiáticas mencionadas por la autora son tan diversas, que es posible descartar que la serie en cuestión deba sus características al contacto con todas ellas.

Otros autores han hecho breves menciones al tema. Por ejemplo, en las fichas dedicadas a estas obras en *México en el mundo de las colecciones de arte*, de 1994, la posibilidad de una relación con el arte chino es sugerida en los textos de María Elena Rodríguez y de Gustavo Curiel.³⁶ Las referencias a las lacas chinas son más numerosas, pues se hallan en los textos de Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, Marta Dujovne, Enriqueta M. Olguín y Virginia Armella de Aspe.³⁷ Llama la atención que se haya hecho referencia a obras distintas, al abordar la relación entre las láminas de concha y el arte asiático. Por ejemplo, los autores de un estudio técnico publicado en 1986, así como Julieta Ávila y Marita Martínez del Río han señalado que la relación se da con las pinturas chinas, mientras Rodrigo Rivero Lake se ha referido, como ya se señaló, a las japonesas.³⁸

La acertada referencia a las lacas japonesas de exportación *namban*, originalmente planteada por Rivero Lake, ha sido retomada por María Concepción García Sáiz, María Paz Aguiló Alonso y María Pía Timón Tiemblo.³⁹ Sin embargo, la precisión de que es en los

³⁶ Véase María Eugenia Rodríguez, “Sueño y arrepentimiento de José”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 141, así como Gustavo Curiel, “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 182.

³⁷ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos*, Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, 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 y Virginia Armella de Aspe, “La influencia asiática”, en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 53-100.

³⁸ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, así como Marita Martínez del Río, “La conquista en una serie de tablas enconchadas”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, Elisa Vargaslugo, *et al.*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, pp. 63-93, Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban...*, *op. cit.*, 2005.

³⁹ Véase María Concepción García Sáiz, “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, 1999b, p. 139, María Paz Aguiló Alonso, “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*,

marcos donde mejor se advierte dicha relación, que se plantea exclusivamente en términos formales (no técnicos) se halla en la investigación que antecede a la presente.⁴⁰

Ahora bien, los autores que han dejado de lado la supuesta relación con el arte asiático también son muy numerosos: Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Manuel Romero de Terreros, Martín Soria, Antonio Bonet Correa, Alejandro Huerta Carrillo, Guillermo Tovar de Teresa, Antonio María González Padrón, Dolores Medina, Margarita Bassy, Rafael Ramos Sosa, Michael Schreffler y Francisco Montes González.⁴¹ Dichos investigadores han abordado distintos temas, tales como las representaciones religiosas, así como las históricas (la *Conquista de México* y la *Defensa de Viena*); las autorías; la técnica y el único biombo original que se conserva, en todos los casos dejando de lado la relación con el arte asiático. Así pues, pese a que dicha relación se ha venido discutiendo desde hace mucho tiempo, es evidente que la problemática de las obras posee numerosos aspectos ajenos a la misma.

Además de identificar el parecido entre las lacas japonesas *namban* y las láminas de concha, Rodrigo Rivero Lake ha planteado que los González fueron una familia de inmigrantes que tomó dicho apellido y reprodujo la técnica de las lacas japonesas.⁴² No se sabe nada sobre el origen de esta familia, que posiblemente sí haya iniciado las experimentaciones que condujeron a la creación de estas obras, pues sus miembros se involucraron en dichas pinturas desde 1660, mientras que la actividad documentada de otros pintores corresponde a la siguiente generación.

Sin embargo, la comprensión de este fenómeno rebasa el origen de los González, pues la problemática que dio lugar a las obras podría relacionarse con cierta voluntad de una parte de la producción artística local de apropiarse de las características de algunas obras asiáticas. Dichas apropiaciones no dependieron de los mestizajes étnicos. Tanto en Perú, como en la Nueva España y en Brasil la circulación de mercancías asiáticas fue constante y cada virreinato desarrolló sus propios fenómenos, como producto del gusto por dichos objetos.

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1990, pp. 107-149 y María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, P.E.A., Adhisa y 4 Ingletes, 2002, pp. 269-270.

⁴⁰ Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos...*, *op. cit.*

⁴¹ María Concepción García Sáiz también se ha referido brevemente a dicha relación, pues sus importantes estudios se refieren fundamentalmente a la relación entre estas obras y las otras pinturas novohispanas de la época, así como a la representación de la conquista de México. Véase María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*

⁴² Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban...*, *op. cit.*

Rivero Lake no es el único autor que se ha referido al posible origen asiático de los González, pues años antes también Virginia Armella de Aspe y Julieta Ávila habían supuesto que los González eran de origen chino. En la historiografía del arte novohispano ha habido cierta tendencia a interpretar los mestizajes artísticos como fenómenos derivados de los mestizajes étnicos. Sin embargo, la diversidad étnica no es, necesariamente, la razón que fundamenta las experimentaciones que dieron como resultado los objetos novohispanos que combinaron los elementos de origen europeo con aquellos de procedencia transpacífica. La migración asiática a la Nueva España fue menos abundante que la europea y la africana.⁴³ Aún así, la ornamentación de numerosos objetos artísticos locales –como la loza de Puebla, las lacas michoacanas, jaliscienses y guerrerenses, biombos como el que muestra el *Palacio de los Virreyes* que se conserva en el Museo de América y los marcos de las pinturas embutidas de concha- se informaron en diseños de origen asiático.⁴⁴

Si bien estas obras tienen cierta relación con las lacas japonesas *namban*, también poseen un vínculo muy estrecho con las pinturas que prescindían de la concha. No hay duda de que los novohispanos estuvieron conscientes de dicha relación, pues las obras se hicieron en talleres de pintura, se tasaron junto a otras pinturas y fueron evaluadas por maestros de pintor. Con todo, hasta épocas muy recientes una parte de la historiografía del tema ha tenido ciertas dificultades para insertarlas en el contexto pictórico que les dio origen. Esto resulta especialmente fácil de advertir en los textos que se han interesado en la relación entre las obras y el arte asiático.

Las dificultades para hallar el lugar de las láminas de concha en el contexto pictórico local se advierten desde los primeros textos dedicados a las obras. Al respecto, recuérdese que Romero de Terreros las incluyó en su libro *Las artes industriales en la Nueva España*.⁴⁵ Asimismo, en la conclusión de su texto dedicado a esta producción, Toussaint plantea la pregunta “¿Qué valor artístico tienen las pinturas de Miguel González?” y responde “Como muestra de *arte menor*, en que la destreza de las manos está

⁴³ Deborah Oropeza Keresey, *Los "indios chinos" en la Nueva España la inmigración de la nao de China, 1565-1700*, tesis de doctorado en historia, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007, inédita.

⁴⁴ Al respecto véase 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*, Gustavo Curiel, compilador, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 299-317.

⁴⁵ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales...*, *op. cit.*

a[l] 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 mosaísta.”⁴⁶

Tanto los términos “artes industriales” como “artes menores” derivan de criterios ajenos a la época de la producción y nos alejan de la comprensión del fenómeno. En realidad, ambos fueron desechados por los autores que estudiaron el tema a partir de la segunda mitad del siglo XX. Aún así, es evidente que el estudio de las láminas de concha ofrece un reto a los investigadores, pues revelan un aspecto poco conocido de los gustos y las concepciones pictóricas novohispanas. De ahí que, a pesar de haberse referido a las obras como ejemplo de “artes menores”, Toussaint las haya incluido en su libro *Pintura colonial en México*.

Ahora bien, los autores que han advertido que se trata de obras pictóricas que poseen, en consecuencia, una estrecha relación con otras pinturas también son numerosos. Al respecto, destacan Eduardo Schiaffino, así como Martín Soria, quien incluyó a las obras en un texto dedicado a la pintura novohispana en el que documentó obras de Nicolás Correa, sobrino de Juan Correa, advirtiendo que de ese pintor se conservan tanto pinturas embutidas de concha como otras que prescindían de dicho material.⁴⁷

Parte de lo que sabemos sobre la estrecha relación que hubo entre las pinturas embutidas de concha y las que dejaron de lado el uso de dicho material se debe a los estudios técnicos. Debido a que en el capítulo IV se hace una amplia revisión historiográfica al respecto, aquí sólo me referiré brevemente a este tema. El primer estudio técnico sobre estas obras es de José de Santiago Silva, se publicó en 1976 y demostró que emplearon un soporte, así como pigmentos y aglutinantes que fueron de uso frecuente en otras pinturas novohispanas.⁴⁸ Dicha información fue confirmada por todos los estudios técnicos posteriores. Algunos han sugerido cierta cercanía técnica con las lacas y otras obras asiáticas,⁴⁹ pero sin excepción han identificado los materiales, así como los

⁴⁶ Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son mías.

⁴⁷ Martín Soria, “Painting”, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁸ José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 1976.

⁴⁹ Cfr. *Los enconchados*, *op. cit.*, así como Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura ‘enconchada’. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, en *Anales del Museo de América*, Núm. 10, Madrid, 2002, pp. 291-305 y Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración”, en *Ciencia y Esencia. Cuadernos de Conservación y*

procedimientos, como correspondientes a la pintura de la época. Así pues, llama la atención que esa información a menudo se haya dejado de lado cuando se ha hecho referencia a la supuesta relación con las obras asiáticas.

Por otro lado, los textos que mejor han advertido la importancia de estas obras en el contexto pictórico novohispano son los de María Concepción García Sáiz. La autora se ha referido a las pinturas embutidas de concha en numerosas ocasiones y ha abordado distintos aspectos de su problemática, pero ha prestado especial atención a la recepción de las obras en España, así como al trabajo de los González y a las representaciones de la conquista de México. Estos aspectos de su trabajo se comentan, respectivamente, en los capítulos III y V.

Ahora bien, aquí me interesa destacar que su aproximación a este tipo de obras siempre ha tenido en cuenta su carácter pictórico. Los estudios de García Sáiz se han referido a los términos en los que se produce la relación con los modelos, principalmente en las series, tanto las religiosas como las históricas. Sus reflexiones no se limitan al trabajo de los especialistas, sino que también tienen en cuenta a todos los artistas conocidos.⁵⁰ Esto es significativo, pues pese a que desde hace varias décadas se conocen los nombres de Nicolás Correa, Agustín del Pino, Rodulpho y Pedro López Calderón, que incursionaron en este tipo de pinturas y fueron ajenos a la enigmática familia González, la mayoría de los estudios se han concentrado en las obras de los especialistas.

En conjunto, los textos de esta autora permiten advertir que para profundizar en el estudio de la pintura novohispana es preciso tener en cuenta a esta producción. El impacto que han tenido sus textos en la historiografía del tema se advierte en la tendencia de numerosos estudios recientes a considerar a las láminas de concha como productos pictóricos. Asimismo, en los últimos años las obras han figurado en numerosas

Tecnología del Arte, Núm. 1, Madrid, 2008, pp. 29-46. Agradezco esta última referencia a la Dra. Donna Pierce, curadora de arte colonial Hispanoamericano del Denver Art Museum.

⁵⁰ Cfr. María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*, "Nuevos materiales...", *op. cit.*, "Precisiones en el 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, María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de enconchados", en *Cuadernos de Arte Colonial*, Núm. 6, Madrid, Museo de América, Mayo 1990, pp. 55-87, María Concepción García Sáiz, "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, 1992b, pp. 75-86 y *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los Enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

exposiciones de pintura novohispana. Esto se debe, en buena medida, a las contribuciones de los estudios de García Sáiz, pues hasta antes de 1980 –cuando la autora publicó su primer estudio sobre las obras- se advertían más titubeos a la hora de plantear el carácter pictórico de la producción.

Por otro lado, a pesar de que la mayor parte de las obras conservadas representan temas religiosos, numerosos textos se concentran en las series de la conquista de México. Debido a su importancia, el último capítulo de la investigación incluye una revisión historiográfica específicamente dedicada a dicho tema. Ahora bien, tiene interés advertir que las mayores aportaciones al estudio de esas representaciones corresponden a los estudios de María Concepción García Sáiz. Como en su momento se verá, también se hallan reflexiones sugerentes en los recientes textos de Francisco Montes González y Michael Schreffler.⁵¹

El hecho de que las primeras obras conocidas representen la conquista de México debe haber sido una de las razones por las que muchos autores han dejado de lado el estudio de las representaciones religiosas. A principios del siglo XX no se conocían muchas representaciones pictóricas de dicho tema, por lo que no sorprende que inicialmente se haya creído que había una particular preferencia por dedicar este tipo de pinturas a dichas representaciones. Sin embargo, hoy se sabe que dichas series corresponden a encargos puntuales. Más aún, la información documental permite advertir que las representaciones de temas religiosos fueron mucho más numerosas. Es decir, las series que representan la conquista de México se han conservado mejor que otras, lo que puede producir la equívoca idea de que dichas representaciones comprendieron gran parte de la producción de láminas de concha.

En realidad, la existencia de numerosísimas representaciones religiosas no se hizo evidente sino hasta 1980, cuando María Concepción García Sáiz reprodujo todas las obras del Museo de América, de las que la mayoría representan temas religiosos, a excepción de una serie de 24 tablas y otra de seis dedicadas a la conquista de México (véase láms. 37-51

⁵¹ Cfr. Francisco Montes González, “Apuntes Iconográficos a la Serie Mayor de Enconchados de la Conquista de México del Museo de América de Madrid”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, Vol. 2, 2006, pp. 803-811, así como Michael Schreffler, *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, Penn State University Press, 2007. Agradezco esta última referencia a Miguel Arisa.

y 61-65).⁵² Poco después, cuando Marta Dujovne dedicó un libro al tema registró 164 obras, de las que casi la mitad eran representaciones religiosas.⁵³ Hasta ahora el mayor número de reproducciones de obras a color, que incluye numerosos ejemplares dedicados a temas religiosos, se halla en el libro *La concha nácar en México*, de 1990. Si bien tres de los ensayos ahí publicados hacen referencia a las pinturas embutidas de concha, no profundizan en el estudio de las obras reproducidas en la misma publicación. Esto sí ocurre en el primer tomo dedicado a la Nueva España de la colección *México en el mundo de las colecciones de arte*, que asimismo reproduce numerosas obras –incluyendo representaciones religiosas– que se comentan en las fichas dedicadas a cada pintura.

El Museo de América posee, como ya se señaló, numerosas representaciones de temas religiosos. Ahora bien, la mayoría de dichas representaciones se hallan dispersas en numerosísimas colecciones particulares tanto de México, como de España, Estados Unidos y Argentina, por mencionar los países que cuentan con el mayor número de ejemplares. De ahí la dificultad de acceder a ellas y estudiarlas. Ahora bien, de las más de 150 obras a las que tuve acceso directo, cerca de la mitad son representaciones religiosas. Como ya se señaló, esta investigación se detiene en su estudio, comparando distintas versiones de algunos temas e incluyendo, en ocasiones, referencias a otras representaciones pictóricas que prescinden de dicho material.

Por otro lado, es sorprendente que en la historiografía las referencias a la luz, así como a los fenómenos derivados de ella, a menudo sean muy breves. Una de las primeras menciones se halla en el texto de Romero de Terreros, quien señaló que se trataba de cuadros en tabla “con un maqueado producido por la incrustación en la tabla de trozos de nácar, lo que proporciona un *orient* y *transparencia* especial a lo pintado.”⁵⁴

Tanto Schiaffino como Reyes, Estrada, Solá y Toussaint omitieron referirse al tema. Lo mismo puede decirse de Soria, así como de Antonio Bonet, quien en 1965 dio a conocer el único biombo pintado y embutido de concha original que se conoce.⁵⁵ Entre los autores que sí han hecho referencia a este tema destacan Marta Dujovne, María Concepción García Sáiz, Andrés Escalera, Estefanía Rivas y Michael Schreffler. Dichas referencias se

⁵² María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*

⁵³ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*

⁵⁴ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales...*, *op. cit.*, p. 138. Las cursivas son mías.

⁵⁵ Antonio Bonet Correa, “Un biombo del siglo XVII”, en *Boletín del INAH*, Núm. 21, México, septiembre de 1965, pp. 33-37.

examinarán en el segundo capítulo de la investigación, donde se verá que tanto el brillo de las obras como el uso específico del nácar permiten abrir discusiones importantes, que nos ponen en contacto con aspectos del arte novohispano a los que de otro modo seríamos ajenos.

Como ya se señaló, una de las características más destacadas de las obras es su riqueza ornamental. Con todo, las numerosas menciones al tema suelen ser marginales, a pesar de que es en los marcos donde mejor se advierte el parecido con las lacas japonesas *namban*. En el capítulo III se verá que, de acuerdo con la información documental, los espectadores originales dieron mucha importancia a los marcos. Esto sugiere que el poco interés que numerosos autores han mostrado por su ornamentación obedece a que no la han considerado como una parte significativa de las obras, lo que les ha impedido apreciar en su justa medida la estrecha articulación que en realidad existe entre ambas partes de las obras.

Por otro lado, pocos estudios han incluido menciones documentales, de modo que hasta épocas recientes la información extraída del análisis de las fuentes primarias se ha mantenido ajena a las discusiones. Al respecto, una excepción notable es el artículo de Toussaint, que incluyó un listado de 20 menciones localizadas en el Archivo de Notarías de la ciudad de México.⁵⁶ Asimismo, tres textos de María Concepción García Sáiz incluyen menciones de ajuares peninsulares.⁵⁷ Dado que los textos que se han referido a las pinturas embutidas de concha son muy numerosos, sorprende que tan pocos autores se hayan interesado en nutrir sus investigaciones del análisis documental. Por otro lado, existen algunas menciones a lotes importantes de láminas de concha en estudios que no se dedican específicamente al estudio de esas pinturas.⁵⁸ Como se verá en el capítulo III, aún se conservan numerosos inventarios de bienes que hacen referencia a estas obras y reservan,

⁵⁶ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁷ Cfr. María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, así como María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, en *Artes de México, Tesoros de México en España*, núm. 22, Invierno 1993-1994, pp. 26-38 y “La conquista militar...”, *op. cit.*

⁵⁸ Al respecto, los casos más destacados son el artículo de 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*, 2000, Núm. 8, pp. 65-101, así como el libro de 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.

por lo tanto, información muy importante sobre el tema. De ahí el que esta investigación dedique un capítulo completo a su análisis.⁵⁹

En síntesis, en los últimos cien años los autores han abordado numerosos temas, pero la atención se ha centrado en unos cuantos, que se han discutido una y otra vez, en ocasiones dando lugar a puntos de vista encontrados. Al respecto, el ejemplo más destacado es la relación con el arte asiático, cuya existencia es aceptada por la mayoría de los autores que se han referido a las obras, pero ha dado lugar a posturas muy distintas, al punto que la discusión continúa abierta hasta nuestros días. Casi todos los autores concuerdan en que la relación se produjo con las lacas pero, como ya se señaló, incluso en los últimos diez años ha seguido habiendo desacuerdo respecto a si se trata de las chinas o las japonesas.

Asimismo, recientes estudios mantienen la idea de que hay una relación técnica con ciertas pinturas chinas,⁶⁰ mientras que otros consideran que dicha relación tuvo lugar con las japonesas.⁶¹ Estas opiniones avanzan en una dirección distinta a los estudios técnicos, cuyos resultados coinciden en que tanto la manufactura como los materiales empleados en las obras se hicieron de acuerdo con los usos vigentes en la Nueva España de la época. Si bien el tema se menciona en numerosas ocasiones a lo largo del texto, se le da especial importancia al hacer el análisis formal de los ejemplares conservados.

Entre los temas a los que se han hecho las mayores contribuciones destaca la representación de la conquista de México, a la que se han referido numerosísimos textos, incluyendo muchos de los publicados en los últimos quince años. No puede decirse lo mismo del origen étnico de los especialistas, pues a pesar de que ha interesado a numerosos autores, hasta el momento sigue sin haber información al respecto. Más aún, en caso de que se encontraran documentos que permitieran aclarar la procedencia de los González, esto difícilmente reorientaría el curso de las discusiones que en los últimos años han mostrado tener más pertinencia y que se refieren a los términos en los que se produjo la relación con las pinturas que prescindieron de la concha, así como con las obras asiáticas.

⁵⁹ Como se verá en el capítulo mencionado, entre los documentos revisados se encuentran algunos que fueron localizados para la tesis que antecede a la presente y que se comentan, además de en esa investigación, en el artículo “Marcos ‘enconchados’...”, *op. cit.*

⁶⁰ Cfr. Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, especialmente pp. 34-38, así como Marita Martínez del Río, “La conquista...”, *op. cit.*

⁶¹ Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban...*, *op. cit.*

I. Las láminas de concha como arte de la pintura

A lo largo de la historia del arte han existido numerosísimas maneras de concebir la pintura. Dado que el tema específico de esta investigación son las pinturas novohispanas embutidas de concha, este capítulo no pretende hacer una revisión exhaustiva de la historia de dichas concepciones, sino examinar las que estaban vigentes en la Nueva España en la época en la que se hicieron las obras objeto de este estudio. Asimismo, se examinarán las concepciones de la España de la época, pues las obras circularon ampliamente en dicho ámbito.

Desde luego, la razón para examinar aquí las concepciones pictóricas es que en la Nueva España las láminas de concha se consideraron como pinturas. Asimismo, esta investigación parte de la idea de que dichas obras son pinturas. Ahora bien, el término “pintura” no se empleó para referirse a estos objetos en los documentos novohispanos, aunque sí se hizo en algunos peninsulares.⁶² En su lugar, los documentos virreinales optaron por los términos lámina, tablero, cuadro, imagen o lienzo.⁶³ Téngase en cuenta que en la Nueva España el término “lámina” fue muy común para referirse a las pinturas, pues existen numerosas menciones a las láminas de cobre, de pluma, de coral, de marfil, de alabastro, etc.⁶⁴ Por otro lado, al margen del uso de la concha, los inventarios de pintura de la época a menudo emplean los términos lienzo, tablero o cuadro para describir distintas obras pictóricas.⁶⁵ Independientemente de los materiales, en el ámbito local todos estos términos fueron mucho más frecuentes que el de pintura.

Las ordenanzas que rigieron al gremio de pintores de la Nueva España nada dicen acerca de las producciones que incluyeron materiales tales como la concha, la pluma, el coral y el marfil. Ahora bien, el hecho de que los documentos los mencionen una y otra vez junto a las pinturas hechas al temple y al óleo, ya sea sobre lienzo o sobre tabla, permite afirmar que se consideraron parte de la producción pictórica. Es decir, la Nueva España no sólo heredó una diversidad de concepciones pictóricas, sino que produjo su propia diversidad.

⁶² Véase Capítulo III, p. 150 y ss.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Véanse ejemplos de las menciones referidas en Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, pp.77-80.

⁶⁵ Numerosos ejemplos de esto se hallan en los inventarios de bienes publicados en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*

El *Diccionario de Autoridades* de 1737 definió pintura como un “*Arte liberal, imitadora de las proporciones de la naturaleza. Es una imagen ó imitacion de lo vifible, delineada en fuperficie plana, no folo en quanto a la forma, fino en quanto al color y demás accidentes. Sale del latino *Pictura*, que vale lo mifmo.*”⁶⁶ La referencia al arte liberal resulta significativa pues, como adelante se verá, remite a una problemática surgida en Italia durante el Renacimiento, que con el tiempo se extendió a buena parte de Europa y pasó, con ciertos matices, a los virreinos americanos.

Ahora bien, según la misma fuente, la segunda acepción del término fue: “Se llama tambien a la *tabla, lámina ó lienzo* en que eftá pintada alguna cofa.”⁶⁷ Es decir, los numerosísimos documentos novohispanos que hacen referencia a láminas de concha, tableros de concha, tableros embutidos de concha, lienzos sobrepuestos de concha⁶⁸ -por mencionar los términos más habituales- de hecho plantean que las obras son *pinturas*, cuya particularidad más significativa es el uso de la concha.

A continuación, el *Diccionario de Autoridades* enumera, basándose en el tratado de pintura de Antonio Palomino de 1715, distintos tipos de pintura: al fresco, al óleo, al temple, bordada, cerífica, aguazo, de porcelana, embutida, férrea, figulina, tejida y vítrea.⁶⁹ Es decir, también numerosas obras hechas con técnicas y materiales muy distintos a los mencionados en la segunda definición del término se consideraron como pinturas. La idea de que tal diversidad de obras eran pinturas mantuvo vigencia a lo largo del siglo XVIII. Por ejemplo, los inventarios de pintura de Felipe V y de Isabel de Farnesio de 1746 incluyen “Cuadros en tapiz,”⁷⁰ “Pinturas que fueron abanico,”⁷¹ “pinturas bordadas de seda y oro,”⁷² “estampa mal pegada en vidrio redondo,”⁷³ “bajorrelieve de marfil”⁷⁴ y “pintura en piedra.”⁷⁵

⁶⁶ *Real Academia Española. 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 quinto. Que contiene las letras O.R.* Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1737, p. 278. Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de julio de 2011. Las cursivas son mías.

⁶⁷ *Ibidem*. Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de julio de 2011. Las cursivas son mías.

⁶⁸ Véanse los términos empleados en la Tabla 1.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ángel Aterido Fernández, *et al.*, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, V. II, p. 35.

⁷¹ *Ibidem*, p. 82.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 89.

De cualquier modo, tiene interés examinar las razones por las que los novohispanos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII prefirieron los términos tabla, lámina y lienzo para referirse a las pinturas. Esto puede haberse debido, en parte, a que dichos términos precisan el material usado como soporte. Por otro lado, recuérdese que el *Diccionario de Autoridades* de 1737 asoció el término pintura, en primer lugar, a las artes liberales. Más aún, tanto ese término como la locución “artes liberales” se emplearon en la mayoría de los tratados de pintura a partir del siglo XVI. Sin embargo, en la época en la que se hicieron las láminas de concha, la pintura admitió una multiplicidad de soportes a ambos lados del Atlántico.

Así pues, tanto en el ámbito donde se hicieron como en el que circularon las láminas de concha se consideró como pinturas a una gran variedad de obras, hechas con distintas técnicas y materiales. No sorprende que también aquellas tuvieran cabida en los inventarios de pintura de la Nueva España y, en ocasiones, también en los de España. Recuérdese que Manuel Toussaint defendió la idea de que las obras se habían hecho en España. Al respecto, uno de sus argumentos fue “esta mención de Palomino. Pintura lignaria. Se hace también con concha.”⁷⁶ La lignaria es, según Palomino, una de las variedades de la pintura embutida: “la que imita a la naturaleza, embutiendo fragmentos de varias materias con la debida unión, fegun conviene a lo que intenta reprefentar. Dividefe en metalica, marmórea, ó lapídea, lignaria y plastica, fegun la calidad de los fragmentos que se embuten.”⁷⁷ En realidad Palomino no se refirió explícitamente a las pinturas embutidas de concha.⁷⁸ Sin embargo, estas referencias demuestran la coexistencia a ambos lados del Atlántico de maneras muy distintas de concebir la pintura, lo que permitió que tanto las obras como sus

⁷⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 106. En su estudio referido a dicha colección, Ángel Aterido advierte “Otro aspecto que llama la atención al repasar los inventarios “de pinturas” es que, en realidad, la separación clasificatoria era a veces bastante difusa. Entre las pinturas se registran dibujos, pañales de abanicos, grabados, tapices, mosaicos, placas cerámicas y relieves. Es decir, ya fuera por comodidad contable o porque realmente se agrupaban apreciando alguna naturaleza común, lo cierto es que los inventarios de las pinturas de San Ildefonso perfilan un panorama heterogéneo. Salvo excepciones, parece que la bidimensionalidad representa un punto común para la mayoría, pero sobre todo el hecho de que todos estos objetos estaban enmarcados y colgados de la pared como las pinturas. Los paisajes e imágenes en *Porcelana de Ytalia*, los escaparates con escenas esculpidas en cera por Catarina de Julianis y los tapices presentaban todos marcos, ya fueran parte visible de un mueble o tejidos, como en estos últimos.” Cfr. *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*, V. I, pp. 256-257.

⁷⁶ Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ *Real Academia...*, *op. cit.*, Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de julio de 2011.

⁷⁸ Por otro lado, en España el término “concha” se asocia principalmente a la concha de tortuga –es decir, el carey. El tema se discute más adelante. Cfr. pp. 214-220.

autores se insertaran en el contexto pictórico novohispano –e incluso, hasta cierto punto, en el peninsular.

Dicha coexistencia se prolongó hasta el siglo XIX, pues las referencias a las pinturas hechas al fresco, al óleo, al temple, bordada, cerífica, aguazo, de porcelana, embutida, férrea, figulina, tejida y vítrea también se hallan en las versiones de 1780, 1783, 1791, 1803 y 1817 del *Diccionario de Autoridades*. Por otro lado, fue en 1869 cuando dicha fuente definió a la pintura en primer lugar como “arte de pintar”,⁷⁹ eliminando al “arte liberal” de la definición. Ahora bien, los ejemplos arriba mencionados siguieron apareciendo hasta la edición de 1884. Más aún, en el siglo XIX el diccionario aumentó los ejemplos de pintura, incluyendo en su edición de 1817 la pintura a dos visos y en la de 1852 la de mosaico, mientras que en la de 1884 agregó la pintura a la chamberga.⁸⁰

En realidad, el cambio sustancial de la definición de pintura en esa fuente se produjo en 1899: “Representar o figurar en una superficie, con las líneas y los colores convenientes, cualquier objeto. Cubrir con un color la superficie de las cosas; como sillas, puertas, etc. Hacer labores con la pintadera.”⁸¹ Esta breve revisión permite advertir que la definición de pintura como arte liberal tuvo una vigencia mucho más reducida que la que comprendió mayor diversidad de soportes y materiales, que se hallaba plenamente establecida en la época en la que se hicieron las láminas de concha.

Conviene insistir en que, para entonces, una de las maneras de concebir la pintura contempló la existencia de embutidos de distintos materiales. Asimismo, se consideraron como pinturas los ejemplares que usaron materiales tan diversos como el esmalte, el mármol, el metal y el estambre. Es decir, la incorporación de la concha nácar a obras que compartían la mayoría de las características de las pinturas de caballete estuvo lejos de suponer una ruptura con la manera en la que la pintura se concibió en la época, pues simplemente agregó otras particularidades a la diversidad ya existente. Más aún, el brillo de ciertos materiales incluidos en ciertas obras consideradas como pictóricas demuestra que el público estaba acostumbrado a las pinturas que poseían cualidades lumínicas destacadas.

⁷⁹ *Real Academia...*, *op. cit.*, 1769, p. 608. Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de julio de 2011.

⁸⁰ La fuente definió dicha pintura así: “Manera de pintar esculturas de madera, puertas, ventanas, paredes, y otras cosas no expuestas á la intemperie, usando colores preparados con barniz de pez griega y aguarrás.” *Ibidem*, 1884, p. 833. Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de octubre de 2011.

⁸¹ *Ibidem*, 1899, p. 782. Consultado en <http://buscon.rae.es/>, 10 de julio de 2011.

A pesar de su estrecha relación con otras pinturas novohispanas, las láminas de concha poseen ciertas particularidades que las distinguen de otras pinturas, cuyo estudio resulta prioritario para esta investigación. Al respecto, resultan de interés estos comentarios de Alessandra Russo, de su reciente texto “Figuras, mosaicos y queros..., otras “artes de la pintura” en los reinos”:

Me parece que la verdadera apuesta de una reflexión colectiva sobre las pinturas de los reinos es buscar cierto dinamismo común que se haya constituido de horizonte compartido a las diversas tensiones propiamente estéticas en proceso entre las artes americanas ulteriores a la Conquista. Sin embargo, ¿puede hablarse de los resultados de estas tensiones en términos de “lengua común”? Si la cuestión resulta provechosa para el estudio de la pintura colonial “no indígena” —ya que obliga inmediatamente a salir de las fronteras nacionales (arte español, arte italiano, arte flamenco, etcétera)—, la misma pregunta debe matizarse para nuestra área de estudio. Primero, porque no existía un mundo indígena panamericano antes de la llegada de los conquistadores.⁸²

La conclusión de dicho estudio comenta:

si no ocurrieron “fusiones” generalizadas, tal vez sí existieron situaciones particulares de intercambio entre técnicas y estilos, entre materias e iconografías, entre palabras y cosas. En lugar de analizar estos posibles espacios de reciprocidad a través del concepto de “sincretismo”, el recorrido de estas páginas ha querido arrojar luz de casos concretos sobre el fenómeno de intraducibilidad entre tradiciones artísticas incomparables, que no obstante llegaron a crear objetos realmente novedosos en el panorama mundial de la época.⁸³

Desde luego, Russo se refiere a fenómenos que, a diferencia de las láminas de concha, corresponden al siglo XVI y se nutrieron tanto de elementos artísticos europeos como mesoamericanos. Ahora bien, la incorporación de la concha nácar a las pinturas sobre tabla hechas al óleo y temple es una situación particular de intercambio entre técnicas y

⁸² Alessandra Russo, “Figuras, mosaicos y queros...otras “artes de la pintura” en los reinos”, en *Pintura de los reinos: identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, coord. Juana Gutiérrez Haces, México, Fomento Cultural Banamex, 2008 - 2009, p. 778.

⁸³ *Ibidem*, p. 819.

materiales provenientes de tradiciones artísticas incomparables, que sin embargo comparte muchas características de otras pinturas de la época. Por esa razón, considero que cualquier estudio dedicado a las pinturas embutidas de concha debe prestar especial atención al hecho de que se trata de obras pictóricas. Desde luego, el tema merece más análisis. Así pues, enseguida se profundiza en la revisión de las concepciones pictóricas europeas, así como de las novohispanas, prestando especial atención al caso de las láminas de concha. Al final del capítulo se abordan algunos problemas específicos de las obras, incluyendo la relación con el arte asiático.

Los antecedentes

El concepto medieval de “arte” no sólo es distinto al que existe en nuestros días, sino que también fue aún más vago que en la Antigüedad. A grandes rasgos, consistía en un cuerpo de conocimiento, un sistema de reglas que podía enseñarse y que comprendía un *corpus* heterogéneo de obras.⁸⁴ Las artes se dividieron en mecánicas y liberales. Estas últimas se consideraron superiores, por ser producto del trabajo intelectual y se organizaron, como en la Antigüedad, en el trivio (gramática, retórica y dialéctica) y el cuadrivio (aritmética, música, geometría y astronomía). Por su parte, las artes mecánicas fueron relegadas a la actividad regida por los gremios, pues se consideraba que no requerían conocimientos teóricos. No se consideraba que existiera un sustrato común entre ellas, sino que cada una tenía su propio desarrollo, desligada de las otras. Así pues, las hoy llamadas artes visuales fueron parte de la gran diversidad de trabajos realizados con las manos, tales como la pintura, el bordado, la platería, la escultura, el trabajo de cestería, el de la cera, la fabricación de zapatos, etc.

A fines del siglo XIV en Italia florecieron nuevas maneras de concebir el arte que consideraron a la pintura, la escultura y la arquitectura superiores a las artes mecánicas, por ser producto del *disegno*, es decir, del dibujo, que empezó a entenderse como un trabajo intelectual, propio de hombres de mayor rango social. Así aumentó su valoración, a la vez que se fueron desligando del trabajo gremial asociado a las actividades mecánicas. Al respecto, el tratado de pintura de Alberti de 1435 puede considerarse como un parteaguas,

⁸⁴ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros todos sus comentarios y sugerencias respecto a este tema.

pues fue el primero plenamente articulado en términos teóricos.⁸⁵ Ya en la segunda mitad del siglo XVI, la prueba de la consolidación de las nuevas concepciones, que daban gran importancia a la teoría se halla en la obra de Vasari, que explícitamente se refirió al *disegno* como padre de las tres artes.⁸⁶ Más aún, Vasari instituyó una academia de diseño en Florencia.

Como resultado de las nuevas concepciones, algunos artistas alcanzaron cierto reconocimiento social. En el caso de la pintura, dicho reconocimiento estuvo ligado al mecenazgo, así como al coleccionismo, pues tanto la alta burguesía como la nobleza empezaron a contratar a su servicio y a coleccionar obras de los artistas más reconocidos. Estos fenómenos no sólo convirtieron a la pintura en un arte de élite en el que los encargos privados adquirieron tanta importancia como los públicos, sino que dieron a los pintores una relevancia social sin precedentes, en virtud de la cual empezaron a reclamar la nobleza de su arte.

El triunfo de las nuevas concepciones fue paulatino, pues si bien ciertos artistas fueron encumbrados por las élites de las ciudades importantes, en buena parte de Europa el quehacer pictórico siguió ligado a la producción gremial. En la península ibérica, en particular, la discusión sobre la liberalidad de la pintura fue larga y compleja. Durante buena parte del siglo XVI, la mayoría de los pintores careció tanto del reconocimiento social como de los beneficios económicos alcanzados por sus colegas en ciudades como Florencia, Roma y Venecia.

Con todo, desde los tiempos de los reyes católicos la corte española adquirió obras de numerosos pintores, principalmente flamencos, pero también italianos y españoles.⁸⁷ Sin embargo, durante el reinado de Carlos V los artistas activos en la corte alcanzaron mayor reconocimiento. Fue entonces cuando se produjo el interés por la pintura italiana, como demuestran los encargos que Carlos V hizo a Tiziano. También en esa época comenzó a desarrollarse en España el coleccionismo pictórico pues, además del rey, numerosos

⁸⁵ Leon Battista Alberti, *De la pintura*, introducción y notas J. V. Field; estudio preliminar y traducción J. Rafael Martínez-E., México, UNAM, Facultad de Ciencias, 1996.

⁸⁶ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi; presentación de Giovanni Previtali, traducción de Helena Aguila, Madrid, Cátedra, 2002.

⁸⁷ Véase José Manuel Pita Andrade, "Pinturas y pintores de Isabel la católica", en *Isabel la católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, Marquesa viuda de Aviluce de Andrade, 2006, pp. 13-71.

aristócratas encargaron y coleccionaron obras de pintores modernos, tanto italianos como flamencos y, en menor medida, españoles.⁸⁸

Entre la nobleza peninsular el interés por la pintura siguió aumentando durante el reinado de Felipe II, especialmente a raíz de la construcción del monasterio de El Escorial, para el que el propio rey concibió un rico programa pictórico.⁸⁹ Es decir, en el siglo XVI los círculos aristocráticos peninsulares crearon las condiciones que permitieron que la pintura se situara junto a la escultura y a la arquitectura en un plano superior a otras artes, aunque esta nueva postura tardó mucho en alcanzar a otros grupos sociales.

Durante toda la época novohispana los aristócratas españoles valoraron más las obras de los pintores italianos y flamencos que las de los peninsulares.⁹⁰ Diego Velázquez fue el único pintor español cuya obra alcanzó, en el siglo XVII, enorme valoración en la corte madrileña –aunque no fue tan reconocida más allá de las fronteras peninsulares.⁹¹ Ahora bien, fuera de la corte la mayoría de los pintores peninsulares siguieron trabajando en un ámbito gremial.⁹² Es decir, en España la lucha de los artistas por reivindicar la

⁸⁸ Cabe recordar que Tiziano hizo varias pinturas para Carlos V, que Rubens estuvo al servicio de Felipe IV y que en 1628 Diego Velázquez fue nombrado Pintor de Cámara de Felipe IV. Respecto a las colecciones pictóricas de la nobleza española de la época véase, por ejemplo, Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 v., Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

⁸⁹ Al respecto véase, por ejemplo, *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

⁹⁰ En toda Europa, las obras de los artistas italianos como Tiziano y los flamencos como Rubens alcanzaron la máxima valoración. Esto apenas ocurrió con los artistas españoles de la época. Véase Jonathan Brown, *El Triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.

⁹¹ Jonathan Brown, *Velázquez: la técnica del genio*, Madrid, Encuentro, 1998. En 1658, cuando Felipe IV nombró a Velázquez caballero de la Orden de Santiago hizo un excepcional reconocimiento a la nobleza de su oficio –algo a lo que el pintor había aspirado toda su vida. Esta aspiración a una mejor posición social por parte de los pintores tuvo manifestaciones anteriores. En 1600, Gaspar Gutiérrez de los Ríos advirtió que Fernando V dio hábito de Santiago al pintor Rincón, cosa que no se había visto con ninguna otra arte liberal; Carlos V le dio llave de su cámara a Berruguete. Cfr. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, p. 225.

⁹² Jonathan Brown, *El Triunfo de la pintura...*, *op. cit.* No hay duda de que en la época de Velázquez, la mayoría de los pintores de la corte madrileña aspiraban a un reconocimiento similar. Véase también Jonathan Brown, “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, en Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, Grupo Modelo, 1997, pp. 23-27. Rocío Bruquetas comenta, en relación con el pleito que sostuvieron los pintores y doradores madrileños entre 1619 y 1621: “Parece contradictoria esta defensa del gremio cuando pocos años antes se estaba intentando dar impulso a la creación de la Academia madrileña de San Lucas, basada en un sistema de enseñanza y asociación totalmente diferente. Teóricamente los gremios no eran adecuados a esta nueva forma de corporativismo, empeñada en defender la liberalidad de la pintura. Pero la realidad es que su fuerza no decrece a lo largo del siglo XVII, más bien se acrecienta.” Véase Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 65. Más adelante, la autora advierte que los estatutos de la mencionada academia madrileña no sugieren una intención de invalidar el aprendizaje tradicional sino de

liberalidad y la nobleza de su arte no fue tan exitosa como en Italia. Más aún, pese a sus enormes recursos, la aristocracia peninsular tuvo obras de calidad dispar: no todas sus pinturas fueron hechas por los artistas más reconocidos ni se tasaron a precios elevados.⁹³

Para entonces, la diversidad derivada de la existencia de numerosos –y prósperos– centros de producción gremial del siglo XVI, tales como Sevilla, Toledo y Zaragoza, había menguado, debido a los fenómenos que se asociaron a la consolidación de la corte madrileña, es decir, el mecenazgo y los intereses coleccionistas. Cabe añadir la existencia de asesores artísticos al servicio de los nobles, cuyo sofisticado gusto favoreció la posesión de obras de los pintores más reconocidos de Italia y el norte de Europa. Con todo, hay numerosas evidencias de que en la España de la época, incluso los pintores más famosos sufrieron reveses en su lucha por el ascenso social.⁹⁴

Es decir, el panorama de la pintura española del siglo XVII posee distintas aristas. Por esa razón, conviene añadir a esta revisión comentarios sobre algunos tratados españoles de pintura de la época. Como enseguida se verá, dichas fuentes, al igual que la definición del *Diccionario de Autoridades*, dan cuenta de la coexistencia de distintas maneras de concebir la pintura.

Las concepciones peninsulares y los tratados españoles de pintura

Si bien los tratados de pintura españoles de los siglos XVI-XVIII son muy numerosos, en esta investigación se estudiarán únicamente los de Felipe de Guevara, Antonio Palomino y Francisco Pacheco. Esta selección se debe a que los dos primeros son los únicos, entre los que se conocen hasta ahora, que incluyen obras novohispanas. Asimismo, ambos se refieren a obras hechas con técnicas y materiales muy diversos, lo que los hace interesantes para este análisis. Por su parte, el tratado de Pacheco fue el más leído en la España de su tiempo, de modo que sus concepciones son dignas de revisión.

complementarlo, pues para poder presentar el examen, los aspirantes debían demostrar que habían estado por 6 años en la casa de algún pintor acreditado. Cfr. *Ibidem*, p. 77.

⁹³ Véase Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of paintings...*, *op. cit.* Véase también Ángel Aterido, *et al.*, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*, 2 v., Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

⁹⁴ Al respecto conviene advertir que tanto Rubens como Diego de Velázquez debieron cumplir con encargos cortesanos ajenos a su actividad pictórica. Al respecto véase, por ejemplo, Jonathan Brown, *El triunfo...*, *op. cit.* Desde luego, la situación para los artistas del siglo XVI había sido incluso más difícil. En relación con este tema, cabe mencionar las diferencias que en el siglo XVI hubo entre el Greco y el cabildo de la catedral de Toledo. Véase Fernando Marías, *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.

Conviene enfatizar que si bien la discusión sobre la liberalidad de la pintura fue muy importante en la época en la que se hicieron las láminas de concha, la problemática de la pintura peninsular de la época de ninguna manera se restringe a dicha discusión. No todos los artistas ni los eruditos peninsulares de la época abrazaron sin más la idea de que la pintura era ajena a otras artes, excepto la arquitectura y la escultura. Ninguno de los tratados conocidos se refiere a las pinturas embutidas de concha – téngase en cuenta que las obras no existían en la época de Guevara, pero sí en la de Palomino.⁹⁵ Ahora bien, ambos mencionan obras de distintos orígenes, en notable contraste con el tratado de Pacheco, *Arte de la pintura*, del siglo XVII, que se refirió principalmente a obras griegas, romanas, italianas y españolas.

La variedad de obras que Palomino considera como pinturas a principios del siglo XVIII ofrece un interesante contraste a las concepciones más restrictivas de Pacheco. Si bien las menciones a pinturas de distintas técnicas y materiales en los inventarios de Felipe V son significativas, la mayoría de las obras registradas son pinturas de caballete hechas por pintores reconocidos de los siglos XVI y XVII. Es decir, la concepción de la pintura como un arte liberal se hallaba consolidada entre buena parte de los pintores, así como de la nobleza peninsular, a mediados del siglo XVIII. Con todo, dicha concepción coexistió con otras ajenas al culto a las autorías individuales y basadas en soportes y materiales más diversificados, cuyo uso siguió vigente hasta el siglo XIX. Así pues, la referencia de Palomino a una amplia variedad de técnicas y materiales no es un hecho aislado, sino un indicio de que las concepciones modernas coexistieron largamente con las medievales. Este fenómeno se produjo a gran escala en la Nueva España.

Con todo, es interesante advertir que a partir del siglo XVI la discusión peninsular sobre el arte de la pintura se basó en las obras de caballete y murales europeas de la época, así como en las de la antigüedad clásica. La mayoría de los tratados europeos de pintura omiten referirse tanto a las obras asiáticas como a las americanas y a las de la Europa Medieval. No obstante, tratados como el de Palomino demuestran la riqueza de las

⁹⁵ Recuérdese que en su texto de 1952 sobre las láminas de concha, Manuel Toussaint apoyó su idea de que se trataba de una producción novohispana en: “La siguiente referencia de Palomino: (Tomo I, p. 41) Pintura lignaria.- Se hace también con concha.” Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 10. Sin embargo, si se revisa con atención el tratado de Palomino se advierte que en realidad no se refiere a la producción novohispana.

concepciones pictóricas peninsulares de los siglos XVI, XVII y XVIII.⁹⁶ Es decir, la problemática de la pintura española de esa época posee matices que conviene tener presentes al indagar en el papel de las láminas de concha en el contexto pictórico de la época.

El tratado de Felipe de Guevara y las láminas de pluma

Felipe de Guevara fue un “gentilhombre de boca” de Carlos V, humanista y coleccionista que posiblemente escribió su tratado hacia 1560.⁹⁷ El erudito autor, nacido en Bruselas, heredó de su padre Diego de Guevara pinturas de importantes artistas nórdicos, tales como Jan Van Eyck, el Bosco y Joachim Patinir. Su tratado de pintura, que permaneció inédito hasta 1788, se basó tanto en las obras europeas contemporáneas –principalmente italianas y flamencas- como en las griegas y romanas, a las que dedicó la mayor parte de sus *Comentarios*.

El autor elogió reiteradamente la capacidad de los pintores de imitar la perfección de la naturaleza.⁹⁸ Esto demuestra que las ideas de Guevara estaban imbuidas de las nuevas maneras de concebir el arte, pues los artistas medievales para representar los elementos de la naturaleza habían recurrido principalmente a los modelos, en cambio a partir del Renacimiento empezó a observarse directamente la naturaleza. Asimismo, para Alberti la belleza no era ajena a la naturaleza sino que estaba escondida en ella y el arte habría de descubrirla, hacerla manifiesta en su obra.⁹⁹ Conviene advertir que esto coincide con la definición de pintura del *Diccionario de Autoridades*, que también se basa en la imitación de la naturaleza. Por otro lado, Guevara abordó numerosos soportes, tales como el barro esmaltado de colores, los muebles embutidos de cedro, ébano y concha de tortuga, así como

⁹⁶ Tiene interés añadir que de manera marginal, Gaspar Gutiérrez de los Ríos se refirió en 1600 a la tapicería y al bordado, en relación con la pintura, a la que defendió como un arte liberal. Véase Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, pp. 135-136. Cabe recordar que un tratado de pintura que circuló en la Nueva España a mediados del siglo XVIII y que quizá fue europeo, incluye una mención a láminas de pluma. Al respecto, véase nota 20.

⁹⁷ El tratado de Guevara ha sido objeto de gran interés en épocas recientes. Véase, por ejemplo, Elena Vázquez Dueñas, “Felipe de Guevara: Algunas aportaciones biográficas”, en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 95-110. Véase también Ana Gonzalo Carbó, “Felipe de Guevara: la teoría de la imitación en los “Comentarios de la pintura”, en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 13, 1987, pp. 89-106 y José Miguel Collantes Terán, “Felipe de Guevara humanista: «Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio» en la cultura hispana del siglo XVI”, en *Anales de Historia del Arte*, 2000, 10, pp. 55-70.

⁹⁸ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Prólogo y notas de Antonio Ponz, Madrid, Ed. Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Cía., 1788.

⁹⁹ Agradezco estas observaciones a la Dra. Patricia Díaz Cayeros.

las mesas con pies de marfil y los mosaicos italianos de concha.¹⁰⁰ Más aún, al final de su tratado, Guevara menciona la pintura de los “indios [...] *de la Nueva España*.”¹⁰¹ Tras referirse a algunas pinturas egipcias, el autor comenta:

Es de notar la extraña debocion que los dichos Indios á todo género de Pintura ticnen [*sic* por 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 impidiese, que se adelantarían 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 también. Justo es también concederles haber traído la Pintura algo de nuevo y raro, como es la pintura de las plumas de las aves , variando ropas, encarnaciones y cosas semejantes, [c]on diversidad de colores de plumas que por allá cria la naturaleza, y ellos con su industria escogen, dividen, apartan y mezclan.¹⁰²

Si bien esta referencia es muy significativa, de ninguna manera se trata del único indicio de la valoración que dichas obras tuvieron como pinturas en la Europa de la época, pues existen otras menciones de los siglos XVI, XVII y XVIII, que en conjunto permiten advertir que no pocos europeos apreciaron a las láminas de pluma como pinturas. Es significativo que Guevara mencione, precisamente, obras que por sus materiales resultan en parte ajenas a las europeas de la época. La mención demuestra que desde el siglo XVI, algunos europeos cultos concibieron a las obras americanas no como meros objetos curiosos o raros, sino como *pinturas* –a pesar de que otros autores cultos de la época, como Pacheco, asociaron dicho término fundamentalmente al trabajo intelectual de los pintores europeos contemporáneos.¹⁰³ Más aún, la postura de Guevara no fue única. Al respecto, Alessandra Russo ha mencionado

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 106. Guevara mencionó que los mosaicos de concha italianos no habían llegado a España. El comentario demuestra que una parte de los gustos pictóricos europeos se asoció tanto a la concha como al brillo, pero de modo distinto al de las láminas de concha novohispanas.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 235. Las cursivas son mías.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 236-237.

¹⁰³ Al respecto, resulta de gran interés el caso de Alberto Durero, pues las anotaciones de su diario sugieren que sintió verdadera admiración cuando vio en Bruselas, en 1523, los regalos que Cortés había enviado a Carlos V. Con todo, dicha admiración no movió al autor a incluir estas obras en su tratado de pintura. Según Durero, dichas obras le causaron mayor admiración que las europeas. Véase Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I*, México, Azabache, p. 76.

un caso excepcional de recepción de un mosaico novohispano: la mitra milanesa y su reinterpretación local por un artista europeo. En 1618, el “jardinero del rey”, Dionisio Minaggio, firma una de las obras más singulares del Barroco italiano. Se trata de un conjunto de collages elaborados con plumas de pájaros locales, pero que se transforman en “pigmento” para delinear la más grande variedad de temas [entre ellos] los personajes de la *Commedia dell’Arte*. Es esta última sección la que llama particularmente nuestra atención. En la Milán española de principios del siglo XVII, Dionisio Minaggio “pintó” con plumas verdaderos retratos de los actores más conocidos en aquel entonces, a través de una técnica prehispánica conocida por un objeto novohispano, conservados a pocos pasos del Palacio del Gobernador para quien trabajaba como jardinero. [...] De esta forma, objetos en apariencia tan alejados uno del otro como una mitra de plumas “pintada” en la Nueva España destinada a ser utilizada en la catedral de Milán por Carlos Borromeo y una obra taxidérmica conservada hoy en una biblioteca especializada de Montreal, juntas resguardan otra realidad de las pinturas de los reinos. Y esto a pesar de ser separadas en nuestros “museos imaginarios” por las taxonomías, los olvidos y aquellos compartimentos tan reductores con que hemos enmudecido las historias compartidas en otros tiempos entre objetos, técnicas, ideas y creadores.¹⁰⁴

Si bien la cita es larga, vale la pena transcribirla, pues las láminas de pluma y las de concha comparten, además de la exitosa incorporación de materiales novedosos a las técnicas pictóricas occidentales, la circunstancia de haber sido enviadas en grandes cantidades a Europa. Así pues, este interesante ejemplo sugiere que las láminas de pluma (y seguramente también las de concha) fueron apreciadas como pinturas al otro lado del Atlántico, gracias a que las concepciones pictóricas vigentes en la Europa de la época daban cabida a numerosas técnicas y materiales. Téngase en cuenta que según Russo:

El jesuita José de Acosta cuenta una anécdota que permite entender la positiva “confusión” entre pintura y plumaria que asombraba a quienes se acercaban por primera vez a este tipo de obras: el papa Sixto V, al recibir desde la Nueva España un cuadro que representaba a san Francisco realizado totalmente con pequeñas plumas

¹⁰⁴ Alessandra Russo, “Figuras ...”, *op. cit.*, p. 810.

multicolores, “quiso probarlo trayendo los dedos un poco por el cuadro para ver si era pluma aquella, pareciéndole cosa maravillosa estar tan bien asentada, que la vista no pudiese juzgar si eran colores naturales de plumas, o si eran artificiales de pincel.”¹⁰⁵

Más aún, hay una mención a las láminas de pluma en un tratado de pintura italiano que circuló en la Nueva España en el siglo XVIII, estudiado tanto por Myrna Soto como por Paula Mues. La obra trata “De varias maneras de pintar, y dibujar con algunas invenciones pertenecientes á esto” y menciona la “Pintura de Plumaz en Nuestras Indias.” Al respecto, Soto ha advertido “Hay que destacar la importancia de la mención del arte plumario que hace nuestro Autor en este capítulo relativo a las “varias maneras de pintar”, pues –hasta donde nosotros sabemos- es la primera vez que esta técnica aparece en un tratado pictórico (en este caso novohispano) considerándola con la misma jerarquía de las otras técnicas tradicionales.”¹⁰⁶

Conviene advertir que este tratado es la traducción novohispana de una obra europea,¹⁰⁷ lo que demuestra que la mención a las láminas de pluma en el tratado de pintura del erudito Guevara no fue una excepción propia de un hombre con una cultura mucho más vasta que el promedio, sino una prueba más de que en Europa hubo numerosos personajes capaces de apreciar a las láminas de pluma como obras pictóricas. Lamentablemente, apenas se conocen menciones europeas a las láminas de concha, pero sin duda la referencia anterior, unida a la de Guevara y a las que comenta Russo, permiten suponer que en el caso de dichas obras ocurrió algo similar.

La obra de Francisco Pacheco

A diferencia del tratado de Felipe de Guevara, el de Francisco Pacheco se basa exclusivamente en concepciones modernas, pues se refiere a las pinturas de caballete y

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 807.

¹⁰⁶ Cfr. Myrna Soto, *El arte maestra: un tratado de pintura novohispana*, pról. de Guillermo Tovar de Teresa, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2005, (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 23), p. 219, nota 200.

¹⁰⁷ Paula Mues, *La libertad del pincel... op. cit.* Véase una reflexión sobre el papel de las láminas de pluma en el contexto pictórico novohispano en *Ibidem*, “La formación pictórica antes de la constitución del gremio y el concepto de pintura entre los frailes”, pp. 174-185.

murales europeas, así como a las obras de la antigüedad grecolatina.¹⁰⁸ Pacheco omite referirse a las pinturas realizadas con técnicas ajenas al fresco, el temple, el óleo o la encáustica y tampoco menciona obras hechas más allá de las fronteras europeas.

Su obra, escrita y publicada en la primera mitad del siglo XVII, mantuvo una alta reputación entre los pintores españoles hasta la siguiente centuria, por lo que resulta de enorme interés para esta revisión. Su popularidad sugiere que sus restrictivos planteamientos, basados en la concepción de la pintura como arte liberal, fueron afines a las de muchos peninsulares cultos de la época. Ahora bien, la obra también demuestra que en España los intereses pictóricos liberales no excluyeron los usos de la tradición gremial, pues el libro III es a la vez un manual práctico de pintura, heredero de dicha tradición, y un moderno tratado teórico de arte.¹⁰⁹

El éxito de la obra de Pacheco –cuyo público estuvo compuesto, principalmente, por pintores– sugiere que numerosos artistas del siglo XVII había abrazado las concepciones modernas, en las que difícilmente habrían tenido cabida obras ajenas al fresco, óleo y temple. Ahora bien, los textos de Guevara y de Palomino, así como las menciones documentales de la época e incluso las definiciones del *Diccionario de Autoridades*, demuestran que muchos europeos tuvieron maneras distintas de concebir la pintura, que dieron cabida a numerosos tipos de obras, incluyendo los tableros de concha.

La concepción de la pintura en el *Museo pictórico y escala óptica*

El libro de Antonio Palomino, de 1715, es más una obra de carácter enciclopédico interesada en compendiar la diversidad de obras que para entonces se consideraban como pictóricas que un tratado con ambiciones teóricas, como el de Francisco Pacheco.¹¹⁰ Palomino aborda las pinturas al temple, óleo, fresco y encáustica, así como los objetos y los muebles embutidos de diversos materiales.¹¹¹ Su obra, aunque publicada en el siglo XVIII,

¹⁰⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, (1ª edición, 1649).

¹⁰⁹ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op. cit.*, p. 37. Cabe añadir que el tratado de Pacheco también se distingue por el énfasis en el decoro de la pintura, característica de gran interés para el catolicismo español de la época.

¹¹⁰ Cfr. Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1971. Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus comentarios sobre este tema.

¹¹¹ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 2 Vols., Madrid, Aguilar Maior, 1988 (1ª edición, 1715). En un estudio reciente sobre las colecciones pictóricas de Felipe V, Ángel Aterido ha advertido que “Antonio Palomino diferenciaba distintas “especies” de la pintura en el primer volumen de su *Museo*

recoge muchos usos del siglo XVII.¹¹² Si bien el autor se concentra en las pinturas de caballete europeas de su época, menciona objetos de otros orígenes y épocas, incluyendo las lacas novohispanas, cuya técnica posee raíces mesoamericanas.¹¹³ Se trata de la única mención al arte del nuevo mundo en el extenso tratado, pero resulta de gran interés, pues los términos en los que se plantea sugieren que Palomino considera a dichas lacas como pares de las obras europeas.

El tratadista omite obras europeas tan importantes como las vidrieras góticas. Es decir, su mención a las obras novohispanas y, más aún, el hecho de que se detenga a explicar su técnica es muy significativo. Palomino fue pintor, así que su interés por documentar numerosas obras distintas a las pinturas de caballete resulta especialmente notable. Más aún, el hecho de que el *Diccionario de Autoridades* del siglo XVIII e incluso de buena parte del siglo XIX hayan retomado los ejemplos incluidos en su tratado sugiere que sus ideas acerca de la pintura fueron compartidas por numerosos peninsulares de la época.

La problemática novohispana

Hasta el momento se conocen pocos documentos virreinales que mencionen explícitamente lo que los novohispanos consideraron como pintura.¹¹⁴ Así pues, para estudiar sus

pictórico. De este modo habría pintura bordada, tejida, embutida, metálica, marmórea o de porcelana frente a la pintura *colorida* o *manchada* más habitual. Aunque salía en defensa de la superioridad de la pintura “convencional” frente a las ínfulas de los tejedores, puesto que estos parten de los cartones proporcionados por un pintor, consideraba la existencia de *lienzos pintados de aguja*. [...] En el caso de los tapices, la implicación de los soberanos en la fundación de la manufactura dirigida por Jacobo van der Goten explica aún más el apartamiento [*sic*] de determinados paños de tapicería. Por sus composiciones y tamaño, similar al de un cuadro, pero también por su condición de ensayos del trabajo que promovían, posibilitó que los situaran entre sus pinturas. Basados en composiciones de artistas como Rafael, Reni y Domenichino, algunos cartones fueron pintados por Houasse e, incluso, la propia Reina. En cambio, [en] el inventario de la tapicería del Rey en Madrid se incluían a su vez *retratos de tapizería*, sin enmarcar y separados de las pinturas.” Cfr. *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*, V. I, p. 259.

¹¹² Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹³ En el capítulo V de su libro I, Palomino menciona la pintura embutida, dividida en metálica, marmórea, lignaria y plástica. En relación con esta última, el autor comenta: “En el reino de Méjico usan los indios este género de pintura embutida, para pintar las canoas, aljofainas, y otras vasijas, y alhajas de madera, cubriéndolas con una pasta de aquel color, de que quieren que sea el campo de la pintura; y quedando esto bien pulido, y en moderada cantidad, para que no salte, van dibujando lo que han de pintar; y vaciándolo con un punzón, y paletilla de hierro, van rellenando aquel vacío del color más general de la figura; y entresacando después las demás partes, que constan de otra, y de otras tintas, lo van rellenando de ellas, hasta que estando en su perfección, lo pulen, y barnizan con barnices muy fuertes, que hacen de varias frutas, gomas y gusanos de ciertos árboles, y queda a manera de charol, con gran lustre, y fortaleza.” *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹¹⁴ Al respecto, destacan los argumentos presentados por los fundadores de la “Academias de pintura”, de 1754. Asimismo, cabe mencionar los discursos de los autores de la Maravilla Americana y el “Alegato en

concepciones pictóricas es preciso examinar las obras que se produjeron en esa época. El estudio de las pinturas novohispanas sugiere que las concepciones pictóricas virreinales fueron herederas de las españolas –marcadas, como ya se señaló, por la coexistencia de unos planteamientos que consideraron como pinturas a obras de distintas técnicas y materiales y otros modernos que fueron más restrictivos.

Recuérdese que los primeros autores que en el siglo XX se refirieron a las láminas de concha parecen no haber tenido la certeza de que se trataba de pinturas. En relación con estas obras, hay referencias a las artes menores o las artes industriales. Sin embargo, los novohispanos las consideraron como pinturas. Tomás González se declaró maestro de pintor de maque en un documento y maestro de pintor en otro.¹¹⁵ El primero menciona a su hijo Miguel González, oficial de dicho arte de pintor.¹¹⁶ Más aún, en otro documento Juan González se declara maestro de pintor, omitiendo la locución “de maque”.¹¹⁷

La relación de los González con el gremio queda constatada en el “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión” de 1704, que menciona entre los oficiales con tienda a “Miguel González el conchero”, quien ofreció dos pesos como donativo.¹¹⁸ Es decir, pese a que las Ordenanzas del Gremio de Pintores de 1686 no dicen nada acerca de esta actividad, los especialistas en láminas de concha fueron plenamente reconocidos por el gremio. Es decir, la discusión sobre la pintura novohispana de esta época necesariamente ha de incluir a dichas obras.

Pese a que numerosos estudios sobre la pintura novohispana publicados en los últimos 50 años han mencionado a las pinturas embutidas de concha, sólo recientemente se ha prestado mayor atención a sus grandes semejanzas con las pinturas que prescindieron de la concha y al papel que desempeñaron en el contexto pictórico de la época.¹¹⁹ Esta producción fue exclusivamente urbana. También lo fue buena parte de su consumo. Ésta es

defensa de la Pintura como Arte Liberal presentado por el pintor Pedro de Benavides ante los Tribunales de Puebla de los Ángeles el 8 de abril de 1655”, Anexo 3 del libro de Paula Mues, *La libertad...*, *op. cit.*, pp. 369-371. Sobre este tema, también resulta de interés el artículo de Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales*, Núm. 78, México, 2001, pp. 105-107.

¹¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 101.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 102.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.395.

¹¹⁹ Al respecto cabe advertir que si bien numerosos catálogos de exposiciones de los últimos años han incluido reproducciones de láminas de concha, los textos apenas han intentado ahondar en los términos en los que se produjo su relación con las pinturas que omiten ese material.

una de las razones que demuestran su estrecha relación con las otras pinturas de su tiempo.¹²⁰ La problemática de la pintura novohispana comprendió la superposición de numerosas capas de intereses y gustos, en cuyo análisis conviene ahondar para comprender mejor el fenómeno que nos ocupa.

En la Nueva España, la situación de los pintores fue más complicada que en España, pues al parecer pocos particulares se interesaron en coleccionar obras de pintores famosos, adquiridas a precios altos.¹²¹ Tampoco hay indicios de que hayan intentado comprar obras de los pintores europeos más reconocidos. Es decir, en la Nueva España del siglo XVII el coleccionismo pictórico moderno, ligado al humanismo, estuvo más acotado que en la Europa contemporánea.

Ahora bien, la problemática pictórica de la capital novohispana no fue del todo ajena a las concepciones modernas. Gustavo Curiel ha advertido la existencia de “embriones del coleccionismo en la Nueva España”, caracterizado por el atesoramiento de “una serie de bienes útiles suntuarios, que por sus excepcionales características fueron considerados raros, preciosos, primorosos, peregrinos o curiosos y, por ello, dignos de ser coleccionados.”¹²² Según el autor: “se trató de piezas de la cultura material que encontraron acomodo en los interiores de casas de relevancia social de la Nueva España. Esta clase de bienes domésticos son reflejo de un coleccionismo moderno, eminentemente privado, en estrecha relación con la creación de tesoros, cámaras de maravillas, *studiolos* y gabinetes museísticos, fenómenos artísticos que, como se sabe, son los antecedentes de los museos modernos.”¹²³

Con todo, incluso los pintores más reconocidos trabajaron en un ambiente derivado de las estructuras gremiales. Esto también ocurrió en la Península, así como en el virreinato del Perú, pero la problemática novohispana tuvo sus propias particularidades. Entre ellas destaca la creación de obras que incorporaron materiales novedosos, tales como la pluma y

¹²⁰ Se conservan tres documentos ligados a los especialistas González. En ellos Tomás, Miguel y Juan González se autodenominan ya sea maestros u oficiales de pintor, lo que permite afirmar que su trabajo se consideró parte de la problemática pictórica. Véase Guillermo Tovar de Teresa, “Tres documentos...”, *op. cit.*

¹²¹ Como más adelante se señala, a fines del siglo XVII el reconocido Cristóbal de Villalpando trabajó mayormente para autoridades eclesiásticas, mientras que su menos prestigioso colega Juan Correa diversificó su clientela, así como la calidad de sus obras.

¹²² Cfr. Gustavo Curiel, “De cámaras de maravillas...”, *op. cit.*

¹²³ *Ibidem.*

la concha.¹²⁴ Ahora bien, al parecer sólo los especialistas en láminas de concha lograron incorporarse al gremio. Sin embargo, recuérdese que no se conocen menciones a las láminas de concha en los tratados de pintura de la época, pero sí a las de pluma.

El gusto por estas pinturas no reemplazó la preferencia por las que prescindieron de la concha. Las láminas de concha nunca conformaron la totalidad ni la mayor parte de las pinturas presentes en los ajuares de ningún grupo social. Una parte de la problemática de la pintura novohispana fue ajena a estas pinturas. Algunos pintores activos en la capital intentaron demostrar que la pintura era un arte culto y liberal, pues aspiraban a un reconocimiento similar al que alcanzaron los pintores más famosos de la Europa contemporánea.

Antes de 1722, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez encabezaron un intento de fundar una academia de pintores.¹²⁵ Esto sugiere que su manera de concebir el oficio de pintor se hallaba en la órbita de la modernidad, así como del humanismo.¹²⁶ Así pues, al igual que lo que ocurrió en España, en la Nueva España algunos de los pintores más prestigiosos se interesaron en elevar su condición social demostrando la nobleza de su oficio mediante la relación entre la pintura y la erudición intelectual. Ninguno de estos artistas hizo pinturas embutidas de concha, a pesar de que estuvieron activos en la época en la que esa producción estuvo vigente. El Donativo del gremio de pintores, de 1704, menciona tanto a Nicolás Rodríguez como a Miguel González el conchero,¹²⁷ lo que demuestra que ambos se conocían. Sin embargo, el trabajo de cada uno de estos artistas estuvo al servicio de aspectos distintos de los gustos pictóricos de la época. Ambos, sin embargo, son igualmente importantes si se quiere acceder a la problemática pictórica local.

Las láminas de concha, así como las de pluma, demuestran que la pintura virreinal tuvo libertad para usar de maneras distintas las técnicas heredadas de Europa. Como resultado, la pintura novohispana poseyó su propia heterogeneidad, que aún no se ha analizado lo suficiente. Sin embargo, buena parte de la producción pictórica novohispana

¹²⁴ Recientemente, Alessandra Russo ha advertido que algo similar ocurrió en Perú con los queros. Cfr. "Figuras, mosaicos y queros...", *op. cit.*

¹²⁵ Véase Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, T. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 104-105. Véase también Mina Ramírez Montes, "En defensa...", *op. cit.* Es interesante señalar que en la Nueva España, ni los arquitectos ni los escultores lucharon por la fundación de una academia, sino sólo los pintores.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Paula Mues, *La libertad...*, *op. cit.*, pp. 394-395.

resulta muy próxima a los planteamientos europeos. Al respecto, conviene mencionar las obras del prestigiado Cristóbal de Villalpando, cuyas diferencias respecto a las pinturas embutidas de concha nos permiten advertir que los gustos pictóricos de la élite novohispana estuvieron diversificados.

Villalpando trabajó para los cabildos de las catedrales de México, Puebla y Guadalajara y asimismo para numerosas órdenes religiosas,¹²⁸ a diferencia de los especialistas en láminas de concha. Parte del éxito de Villalpando se basó en la intelectualidad de su arte, pues sus mejores obras crearon soluciones iconográficas propias a partir de modelos europeos, sobre todo de Rubens.¹²⁹ Por su parte, las pinturas embutidas de concha suelen apearse a las fuentes gráficas, a menudo tardomanieristas. Sin embargo, su uso del dibujo en ocasiones alcanza el virtuosismo, pues llegan a reproducir con extrema precisión los diseños que les sirven de modelo (véanse láms. 2, 3, 25, 26, 27 y 28).

Entre las muchas pinturas de Villalpando que se conservan, apenas existen encargos privados.¹³⁰ Es decir, la pintura destinada a las élites novohispanas de fines del siglo XVII sirvió a intereses un poco distintos a los de la producción dirigida a las europeas de la época, como lo demuestra el caso de Rubens, que trabajó indistintamente para consumidores privados e instituciones públicas. Al parecer, para el pintor novohispano más renombrado de fines del siglo XVII lo más redituable fue trabajar para las instituciones públicas.¹³¹

Los inventarios de pintura de la élite novohispana no mencionan los nombres de los artistas ni alcanzan precios exorbitantes tan a menudo como los de la elite peninsular. De acuerdo con los documentos novohispanos, en ocasiones los precios de las pinturas fueron muy altos (de cientos de pesos), pero sin llegar a alcanzar los de las obras

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Cabe añadir que el artista fue preferido por los Cabildos eclesiásticos, en parte, por su capacidad de interpretar temas cristianos complejos. Véase *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ La situación cambió en el siglo XVIII, pues el reconocidísimo Miguel Cabrera trabajó lo mismo para particulares que para civiles, en virtud de lo cual se conservan numerosas obras suyas de temática religiosa, pero también civil. Entre estas últimas, destacan los retratos. Sobre Cabrera véase, por ejemplo, Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*, prólogo R.P. Manuel Olimón, fotografías, José Ignacio González Manterola, México, InverMéxico, 1995. Véase también José Castro Mantecón y Manuel Zarate Aquino, *Miguel Cabrera: pintor oaxaqueño del siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1958 y Mónica Martí Cotarelo *Miguel Cabrera: un pintor de su tiempo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

coleccionadas por la nobleza europea.¹³² Esto explica, en parte, que ni siquiera los pintores novohispanos más reconocidos hayan logrado la alta posición de los que estuvieron al servicio de las cortes europeas. Recuérdese que los pintores españoles se sintieron en desventaja respecto a los italianos y los flamencos. El fenómeno se reprodujo a gran escala en la Nueva España, donde los artistas más reconocidos hicieron intentos repetidos pero poco fructíferos de mejorar su posición social.

A fines del siglo XVII Juan Correa trabajó para instituciones públicas, pero también hizo numerosos encargos para particulares.¹³³ Correa fue el segundo pintor más reconocido de su tiempo, si bien su producción fue heterogénea,¹³⁴ pues tanto su clientela como el precio de sus obras se diversificaron.¹³⁵ El hecho de que Correa hiciera obras de calidad dispar, sugiere que muchos de sus clientes prefirieron poseer muchas pinturas de calidad y presupuesto regulares, a gastar grandes sumas en obras de calidad sobresaliente.

Es decir, la calidad variable de las obras de un pintor tan importante como Correa se debió, en parte, a los hábitos de consumo de los clientes privados novohispanos de fines del siglo XVII. No hay indicios de que en esa época haya habido mecenas de pintores famosos, así que la producción pictórica careció de los patrocinios a los que debieron sus mejores obras los artistas más reconocidos de la Europa moderna. Es decir, en el caso de Correa el presupuesto reducido explica en buena medida la calidad desigual de sus obras, no a la inversa. Desde luego, su exitoso taller tuvo numerosos miembros, por lo que muchas de sus obras en realidad exhiben el trabajo de los oficiales y aprendices que trabajaron con él – algo que asimismo ocurrió en la pintura europea de la época.

¹³² Por ejemplo, el inventario de los bienes de Diego de Vergara Gaviria de 1712 registró, entre numerosas pinturas, “dos laminas, una del *Martirio de Santa Catharina* y la otra de *Santa Úrsula*, con sus marcos de ébano iguales, que tienen de alto vara y dos dedos, y de ancho vara menos sesma, sin los marcos, que apreció en doscientos cuarenta pesos ambos.” Cfr. Archivo General de la Nación [en adelante AGNM], *Inquisición*, Vol. 748, Exp. 4, f. 450. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de doña Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).

¹³³ Véase Elisa Vargaslugo, *et. al.*, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, Tomo II, *Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. Véase, en particular, capítulo X, “Pintura de retrato”, pp. 371-378, así como capítulo XII, “Dos biombos”, pp. 393-408.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

La Nueva España siempre importó pinturas europeas, pero rara vez se trató de obras tasadas a más de cien pesos.¹³⁶ Ahora bien, ocasionalmente los inventarios de bienes mencionan pinturas de artistas tan famosos como Rubens.¹³⁷ Si bien no es muy probable que en el ámbito local hayan circulado numerosas obras de los pintores europeos más destacados, estas menciones revelan que en ciertos ámbitos urbanos se valoró a los máximos exponentes de la pintura europea. Las familias criollas ricas estuvieron en condiciones de adquirir pinturas europeas de autores famosos, a precios muy altos, pero las evidencias sugieren que rara vez lo hicieron.

Por su parte, el éxito de las láminas de concha obedeció, en parte, a que actualizaron de manera novedosa gustos que habían tenido vigencia durante largos periodos de la historia de la pintura occidental y que se adaptaron a los intereses locales. A ambos lados del Atlántico, una parte del mercado pictórico mostró cierta avidez por la novedad. Ahora bien, en la Nueva España dicho interés no tuvo el contrapeso de una nobleza verdaderamente interesada en el coleccionismo pictórico moderno, que se sintiera heredera de valores pictóricos importantes y atesorara las obras de los grandes pintores del pasado.¹³⁸

¹³⁶ La diversificación de precios de las obras europeas se advierte en las siguientes menciones poblanas: “Ytem una vida de Nuestra Señora que se componen [*sic*] de doce lienzos de pintura de España, de dos varas de alto cada uno y dos y media de ancho, avaluado a treinta pesos cada lienzo, monta trescientos sesenta pesos.” Cfr. Archivo General de Notarías de Puebla, Notaría 6, Escribano Francisco de Solana, caja 58. Capitán don Francisco Albares Fernández Barbado de Llano, administrador del ingenio de hacer azúcar San Nicolás de Tolentino que quedó por bienes del capitán don Martín Calbo Viñuales en Izúcar de Matamoros, 1716. “Ytem trece países de Flandes, con marcos negros y perfiles de oro y vara y media de ancho [tachado] largo y vara y cuarta de ancho, avaluados a ocho pesos cada uno, montan 140 pesos.” *Ibidem*. “Ytem trece países de España, de fruteros, de vara de alto y vara y cuarta de ancho, avaluados a dos pesos cada uno, montan veinte y seis pesos.” *Ibidem*, f. 100.

¹³⁷ En el juicio divisorio de bienes que quedaron por fallecimiento de Don Alonso de Vallarta y Palma, vecino de Puebla y partición entre sus hijos y herederos, y Doña Rossa María Agustina de Viyasetien su mujer, de 1733, se menciona: “Diez láminas de mano de Rubenes, con marcos de ébano, a ochenta pesos cada una, montan ochocientos pesos.” Cfr. Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 4, 1733, Antonio Bermudez de Castro, f. 47v. Cabe añadir que el documento muestra un inusual interés por las autorías, pues menciona también obras de Carnero y Polo. Por otro lado, una hoja sin fecha, inserta al final del Inventario de Sacristía de la Catedral de Puebla de 1712, menciona bajo el rubro Alhajas “Dos láminas del Señor de la Mota que dio a esta Santa Iglesia, la una de *Nuestra Señora del Populo*, y la otra del *Señor San Pedro*, que son de mano del Ticiano.” Cfr. Archivo Catedralicio de Puebla, Inventarios de Sacristía, 1712, s/f. El hecho de que estos inventarios sean poblanos sugiere que los gustos artísticos que sugieren los documentos de esa ciudad son dignos de un estudio particular, que rebasa los límites de este trabajo.

¹³⁸ Cabe señalar que las pinturas novohispanas que se han conservado en colecciones particulares locales son mucho menos numerosas que las que han permanecido en poder de la nobleza peninsular. Desde luego, la pérdida de objetos se relaciona en parte con las guerras de Independencia y de Revolución. Sin embargo, durante la mayor parte de la época novohispana la élite local no tuvo inclinaciones coleccionistas tan desarrolladas como las de los grupos de poder peninsulares, lo que quizá favoreció la pérdida de objetos.

Esa es una de las razones por las que los inventarios de pintura rara vez mencionan las autorías.

Al parecer, la existencia de un mercado ávido por la novedad y poco interesado por exaltar a los pintores pasados importantes fue común a toda la América virreinal. Al respecto, Gauvin Bailey ha señalado que las élites americanas se habían enriquecido recientemente y carecían de poder político. El autor ha sugerido que por esa razón sus gustos artísticos dieron mayor valor a lo nuevo: la constante adquisición de obras requería la posesión de importantes fortunas en el momento presente.¹³⁹

En el Nuevo Mundo, el status social fue determinado por la riqueza, más que por el linaje, pues la mayoría de los nobles habían alcanzado su posición en América y carecían tanto del dinero viejo como de los rancios títulos de la aristocracia peninsular. Tampoco habían heredado importantes colecciones artísticas y no necesariamente consideraron que su posesión fuera imprescindible para demostrar su alto rango social –de ahí el que rara vez las pinturas se contaran entre los bienes vinculados a los mayorazgos.¹⁴⁰ Hay ciertos indicios de que las pinturas, al igual que los otros bienes que compusieron los ajueres domésticos, importaron más por su valor económico que por el artístico.¹⁴¹ Este fenómeno no fue exclusivo de la Nueva España, sino que también tuvo lugar en numerosísimos ámbitos peninsulares, incluso aristocráticos, ajenos a la corte madrileña. Según advierte Antonio Urquizar,

En 1637, la almoneda genovesa del III duque de Alcalá mostraba una colección pictórica sin parangón en Andalucía. Pero los precios de las pinturas no resisten comparación con los de otros bienes suntuarios. Las cantidades oscilaban entre los 6 reales de un “San Felipe”, los 8 de una “Lucrecia” y los 200 de un “David”, hasta llegar al techo de los 2000 que costaba la “Muerte de una Santa” atribuida a Caravaggio. Sólo

¹³⁹ Gauvin Bailey, *Art in Colonial America*, Londres, Phaidon, 2005, p. 313.

¹⁴⁰ El origen de este fenómeno se encuentra al otro lado del Atlántico. Según ha advertido Antonio Urquizar, el núcleo de los mayorazgos “fueron las propiedades rústicas, sus rentas y los censos; la casa familiar y, con frecuencia, su mobiliario y los tesoros familiares de dinero, plata y joyas también podían formar parte del corazón del mayorazgo.” Cfr. Antonio Urquizar, *Coleccionismo y nobleza...*, *op. cit.*, p. 95. Ahora bien, conviene tener en cuenta que, como ha advertido Gustavo Curiel, la existencia en la Nueva España de aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata y cristales, estantes y gabinetes sugiere los embriones de un coleccionismo virreinal. Cfr. “De cámaras de maravillas...”, *op. cit.*

¹⁴¹ Sin embargo, como se verá en el siguiente capítulo, el gusto por las láminas de concha parece fundamentado en su brillo –es decir, esta producción ofrece testimonio de que las obras en ocasiones sí fueron gustadas por sus valores estéticos.

un año después, en 1638, el inventario de joyas y vestidos que los duques de Arcos tenían en Marchena nos enseñaba cómo un “calzador de plata” costaba 402 reales de plata más 8936 de hechura, y unas simples “enaguas de tela encajada” eran valoradas en 1436 reales. Estas cifras demuestran que *la dificultad fundamental para reunir una colección que hoy nos pueda parecer moderna no residía en los recursos económicos.*¹⁴²

Su exhaustiva investigación documental permitió a Urquizar advertir que los intereses artísticos de la aristocracia andaluza fueron ajenos a los de algunos miembros destacados de la nobleza madrileña, exaltados por Vicente Carducho en 1633.¹⁴³ Según Urquizar, algunas familias sevillanas ricas “muestran una gran fugacidad en los objetos artísticos que aparecen en sus distintos inventarios del siglo XVI.”¹⁴⁴ Esto también ocurrió en la Nueva España, sobre todo entre los siglos XVI y XVII.

Las láminas de concha se desarrollaron en un ámbito pictórico en el que tanto los artistas como los comitentes quisieron en ocasiones distinguirse de una Europa a la que a la vez admiraron y tuvieron siempre como referencia. Estas obras fueron sólo un segmento de la producción pictórica novohispana, pero es imprescindible tenerlas en cuenta si se quiere tener una idea más completa de la problemática de la pintura de la época. En el capítulo III se verá que las láminas de concha recibieron un decisivo impulso de ciertos miembros de las élites criollas –y acaso de las indianas. Esto no es extraño, pues dichos grupos se sabían inmersos en un contexto hispánico cuya amplitud rebasaba las fronteras virreinales, lo que alentó las experimentaciones que desembocaron en este tipo de pinturas.¹⁴⁵

Si bien estas pinturas muestran sólo una pequeña parte de los gustos y búsquedas pictóricas de la época, se trata de un aspecto irremplazable, pues contribuyó a definir la individualidad de la pintura de su tiempo. Más adelante se verá pese a que estas obras circularon entre amplios grupos sociales de la capital novohispana y también se conocieron en otras ciudades, el gusto por ellas nunca se generalizó, pues buena parte de la población

¹⁴² Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza...*, *op. cit.*, pp. 91-92. Las cursivas son mías.

¹⁴³ Según Carducho, “Quedome aquí, que no los puedo nombrar a todos [los nobles españoles con aprecio por la pintura], basta que el adorno de sus galerías y salas lo publiquen, y digo, que apenas ai [*sic*] quien no ame y acredite este Arte, buscando pinturas originales de grandes hombres para adorar, y enriquecer noblemente sus casas y mayorazgos.” *Ibidem*, p. 97, *apud.* Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner, 1977, p. 445 (1ª edición 1673).

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 97.

¹⁴⁵ En el capítulo III se discute el tema de los comitentes de las obras de alto nivel.

se abstuvo de adquirirlas. Sin embargo, fueron lo suficientemente gustadas como para que algunos artistas que no se especializaron en dichas obras incursionaran en la producción. Asimismo, se encargaron varias series de numerosas tablas, lo que demuestra que gozaron de éxito entre cierto segmento del mercado.

Un buen número de estudios sobre la pintura novohispana se han basado en ejemplares de consumo público encargadas por las instituciones religiosas, que sin duda constituyen una parte fundamental de la producción pictórica novohispana. Sin embargo, las láminas de concha son más apropiadas para contemplarse a corta distancia. Por esa razón, al parecer surgieron y alcanzaron mayor desarrollo en el ámbito privado. De ahí la importancia de tener en cuenta dicho ámbito al estudiar este fenómeno. Téngase en cuenta que pese a que la mayoría de las obras parecen haber permanecido en ajuares domésticos, entre sus poseedores hubo personajes ligados al ámbito eclesiástico. Es decir, la producción probablemente floreció gracias al consumo privado, pero entre los consumidores hubo tanto personajes ligados al ámbito civil como al eclesiástico.

Los espacios de uso público, ya sea civiles o religiosos, se prestaron poco a la contemplación de las obras. En cambio, dicha contemplación tuvo más sentido en los entornos domésticos, donde existió mayor libertad de movimiento y las posibilidades de acercarse a las obras fueron mayores que en los espacios de uso público. Al respecto, téngase en cuenta que por su tema, las series de la conquista de México se prestan a la exhibición en recintos de uso público, sobre todo de uso civil, pero no hay indicios de que esto haya ocurrido.

Ahora bien, algunos ejemplares han alcanzado el siglo XXI en iglesias y conventos. Asimismo, hay obras que en el siglo XIX o a principios del siglo XX permanecían en iglesias. Al respecto, cabe mencionar una serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85) y otra de seis tablas de la *Vida de la Virgen* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102). Ambas son anónimas y se exhiben en el Museo de América, adonde llegaron procedentes de los conventos de Aniago y de la Trinidad, respectivamente. Se ignora en qué lugares pudieron haberse exhibido dentro de dichos recintos.

Al respecto, tiene interés advertir que en la actualidad el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid conserva una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y un *San José con el niño* (lám. 105). Ambas obras llegaron a dicho monasterio en el siglo XIX y al

parecer, desde entonces se hallan en el Relicario, un espacio de uso privado que favorece la contemplación íntima de las obras. Es evidente que sus poseedores tuvieron libertad para exhibirlas como les placiera y probablemente las tablas no se hayan exhibido siempre en el mismo lugar ni en los ámbitos civiles ni en los eclesiásticos. Sin embargo, este caso sugiere que las obras que pertenecieron a colecciones eclesiásticas pudieron haberse ubicado en sitios que favorecieran la contemplación privada.

Conviene añadir que también se ignora los lugares donde las obras se exhibieron dentro de las casas novohispanas. Ahora bien, conviene señalar que la marquesa de San Jorge poseyó 26 pinturas embutidas de concha, de las que Gustavo Curiel ha señalado: “Debido a que las láminas de concha aparecen inventariadas en seguida de los bienes de la capilla doméstica cabe la posibilidad de que estas piezas, de origen novohispano, hayan estado colocadas en el interior de ese recinto religioso.”¹⁴⁶ Así pues, es probable que independientemente del tipo de colección en el que se hallaran las obras, sus poseedores procuraran exhibirlas de tal modo que fuera posible verlas de cerca.

No hay noticias de que las obras se hayan exhibido en las iglesias más importantes, pues los inventarios de las principales catedrales no registran pinturas embutidas de concha.¹⁴⁷ Probablemente esto se deba a que tanto el brillo como la riqueza ornamental tienden a perderse a menos que se vean a corta distancia. Conviene advertir que algo similar ocurrió con las láminas de pluma, marfil, alabastro y coral, que también florecieron en buena medida gracias al consumo privado.¹⁴⁸ Numerosos sacerdotes poseyeron obras de este tipo, lo que sugiere que la ausencia de las obras en dichos contextos no tiene nada que ver con la actividad de sus poseedores, sino que se debe a que no se prestaban para verse a lo lejos.

No obstante, en ocasiones las pinturas de características similares a las láminas de concha sí se exhibieron en espacios de uso público de las iglesias. Por ejemplo, al Arzobispado de Puebla pertenecen cuatro láminas de pluma, que actualmente se exhiben en la Capilla del Ocho, de uso privado. Sin embargo, un inventario del siglo XVII menciona

¹⁴⁶ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁷ El tema se comenta ampliamente en el siguiente capítulo.

¹⁴⁸ El caso de la plumaria es especial, pues si bien alcanzó su máximo desarrollo en el siglo XVI, alentado por los frailes de las órdenes mendicantes, sus características la hacen ideal para ser exhibida en entornos domésticos de uso privado.

que las obras se encontraban junto a una ventana.¹⁴⁹ Algo similar puede haber ocurrido con las láminas de concha. Es decir, algunas de las obras que pertenecieron a colecciones eclesiásticas deben de haber estado en lugares de uso público que impedían verlas de cerca y apreciar sus cualidades.

En la actualidad ciertas iglesias mexicanas poseen tableros de concha,¹⁵⁰ lo mismo que algunas españolas.¹⁵¹ La falta de información sobre la historia de estas pinturas hace difícil plantear hipótesis respecto a los términos en los que se produjo su ingreso a dichas colecciones. De cualquier modo, es indudable que si bien el consumo privado es muy importante en relación con estas obras, de ninguna manera explica en toda su complejidad el fenómeno que nos ocupa.

Si bien las élites novohispanas estuvieron atentas a las novedades de la pintura europea, las láminas de concha, al igual que las de pluma, sugieren que en ocasiones dichas élites favorecieron el uso de unos materiales y una ornamentación ajenos a la pintura del viejo mundo. Recientemente, Alessandra Russo ha advertido que fray Bartolomé de las Casas, entusiasta promotor de las láminas de pluma, mencionó que “nuestras imágenes y

¹⁴⁹ “La explotación de los peculiares efectos iridiscentes de las plumas a partir de esta técnica [la plumaria] y su posible valor simbólico es especialmente evidente en la descripción que en 1712 se hizo de la capilla del ochavo. A diferencia de su localización actual, el inventario indica que originalmente existió el interés en acercar las obras de plumaria del siglo XVII a la luz natural pues fueron colocadas junto a una ventana. En el altar central, aquel localizado frente a la puerta de acceso, los derrames de la ventana tuvieron cuatro obras de plumaria de Michoacán entre relicarios, ceras de agnus y láminas de cobre”. Cfr. Patricia Díaz Cayeros, “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional”, Museo Amparo/BUAP/IIIE-UNAM (en prensa). Agradezco a la Dra. Díaz Cayeros esta referencia.

¹⁵⁰ Ejemplo de esto es una obra que permanece en el ex convento franciscano de Huejotzingo, en Puebla, cuya fecha de ingreso a dicho recinto se ignora. Asimismo, la parroquia de San José de Tlaxcala exhibe en el altar a la derecha del crucero una *Virgen de Guadalupe* embutida de concha, cuya fecha de ingreso asimismo se desconoce. Por otro lado, en 1931 Manuel Romero de Terreros informó que una serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*, firmada por Miguel González, se hallaba en la iglesia de Santa Isabel Tola, cercana a la población de la Villa (de Guadalupe). El autor basó su comentario en información del profesor Antonio Cortés. Véase Manuel Romero de Terreros, “Miguel González”, en *Contemporáneos*, México, Núm. 35, abril de 1931, pp. 83-84. Cabe añadir que en 1952, Manuel Toussaint mencionó que el ex convento agustino de Santa Mónica, en Puebla, conservaba una *Virgen de los Dolores* muy deteriorada. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 15. La obra se perdió antes de 1990, pues el catálogo de 1990 la omite. La falta de información respecto a las obras mencionadas hace difícil plantear hipótesis respecto a los términos en los que se produjo su ingreso a las colecciones en las que se encuentran. Con todo, conviene advertir que los ejemplares de los que se tiene noticia son escasos y comprenden una mínima parte de la producción total conservada, lo que permite suponer que llegaron a dichas iglesias como producto de regalos de personajes ligados a ellas.

¹⁵¹ Véase Apéndice documental.

retablos son grandes y de diversas colores bien pintados” y asimismo se refirió a las obras como “tan sutil y nueva arte.”¹⁵²

La importancia de estudiar el consumo pictórico privado reside en que dio un decisivo impulso a producciones que de otra manera difícilmente se habrían consolidado, tales como las pinturas embutidas de concha y los biombos. Al parecer, estas obras no emanaron de intereses propios de los pintores activos en los talleres de la época, sino del gusto de ciertos clientes por las experimentaciones artísticas que involucraron a la pintura.¹⁵³ De cualquier modo, es evidente que los autores de las pinturas embutidas de concha tuvieron una relación estrecha con otros pintores, que enseguida se comenta.

La relación entre los autores de las láminas de concha y el gremio de pintores

Los pintores especializados en tableros de concha fueron parte del gremio de pintores, pero aún ignoramos los términos en los que se produjo su relación con el mismo. La atención de los investigadores se ha concentrado en Miguel y Juan González, que al parecer no incursionaron en pinturas que prescindieron de la concha. Ahora bien, el fenómeno inverso sí se produjo, pues Nicolás Correa firmó al menos tres pinturas embutidas de concha (láms. 142 y 143) y otras tantas que omitieron dicho material (láms. 144 y 145). Se conservan también obras de Agustín del Pino (láms. 136 y 146), pintor del que existe escasa información, así como de Pedro López Calderón (lám. 148), pintor activo hacia 1720 y de un misterioso Rodulpho (lám. 132).¹⁵⁴ Sin embargo, buena parte de las pinturas que se conservan son anónimas y muestran características ajenas entre sí, que sugieren que fueron hechas por distintos artistas.

La incursión de Nicolás Correa en este tipo de pinturas resulta especialmente significativa, no sólo por la notable calidad de sus obras y sus diferencias respecto a las de los González, sino también porque su actividad corresponde a la época en la que el trabajo de aquellos alcanzó su apogeo. Además, Correa fue el único pintor que sin duda hizo tanto láminas de concha como pinturas que prescindieron de dicho material. Se ignora si tuvo relación con los especialistas. Ahora bien, en 1699 cierto Francisco Correa fue testigo de un

¹⁵² Alessandra Russo, “Figuras, mosaicos y queros...”, *op. cit.*, p. 807.

¹⁵³ Véase Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*, pp. 205-222.

¹⁵⁴ Las obras de los tres autores mencionados se registran en el Apéndice I de esta investigación.

documento (posteriormente cancelado) en el que Juan González de Mier, maestro de pintor, se comprometió a hacer unas obras de pintura y embutido (de concha) para cierto comitente.¹⁵⁵

El pintor Juan Correa tuvo un hijo llamado Francisco, activo en la época en la que se firmó dicho documento.¹⁵⁶ No hay manera de saber si se trata de su hijo, pues el uso del apellido Correa no fue exclusivo de la familia de ese artista.¹⁵⁷ De cualquier manera, cabe recordar que en la Nueva España los pintores a menudo tuvieron una estrecha relación entre sí que en ocasiones derivó en el compadrazgo, así como en el establecimiento de vínculos familiares a través del matrimonio. Si bien los González se dedicaron a una producción muy particular, no fueron ajenos al oficio pictórico ni a otros talleres de pintura. Nicolás Correa hizo láminas de concha al mismo tiempo que los González, lo que permite suponer que ambas familias se conocían. Esta posibilidad se ve confirmada por el hecho de que el Donativo de 1704 menciona entre los oficiales con tienda tanto a Nicolás Correa como a Miguel González.¹⁵⁸ Así pues, cabe mantener abierta la posibilidad de que el Francisco Correa que firmó el documento de Juan González haya sido el hijo de Juan Correa.

El hecho de que Nicolás Correa incursionara con éxito en las láminas de concha al mismo tiempo que Miguel y Juan González, aunado a que Francisco Correa atestiguará en 1699 un contrato del especialista Juan González debe ser tenido en cuenta al indagar en la manera en la que se produjo el aprendizaje pictórico de los González, tema del que nada se sabe. Si bien carezco de elementos para fijar una postura definitiva al respecto, me gustaría plantear la posibilidad de que los González hayan tenido cierta relación con los Correa y de que el aprendizaje de aquellos de la técnica pictórica –al margen del uso de la concha- haya derivado de dicha relación. Téngase en cuenta que los González trabajaron para personajes muy encumbrados.¹⁵⁹ Es decir, su producción, lejos de ser clandestina, fue conocida por otros pintores y acaso esa haya sido una de las razones que permitieron su ingreso al gremio, a pesar de que las ordenanzas nada dijeron al respecto.

¹⁵⁵ Guillermo Tovar de Teresa, “Tres documentos...”, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁶ Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, T. III, p. 351.

¹⁵⁷ Agradezco al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar sus comentarios sobre este tema.

¹⁵⁸ Paula Mues, *La libertad...*, *op. cit.*, p. 395.

¹⁵⁹ María Concepción García Sáiz ha demostrado que la serie de 24 tablas de la conquista de México firmada por Miguel y Juan González en 1698 se encontraba entre los bienes de Carlos II a su muerte, en 1700, por lo que no hay duda de que la serie fue hecha por encargo de algún personaje encumbrado, *ex profeso* para enviarla al rey. Véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

Es importante recordar que, pese a que no se conservan obras de Tomás González, un documento de 1689 mencionó su oficio de pintor de maque, común al de su hijo Miguel, mayor de 25 años.¹⁶⁰ Es decir, Tomás González se especializó en este tipo de pinturas y su actividad posiblemente haya tenido lugar entre 1660 y 1690. Algo parecido cabe suponer respecto a Juan González, cuya obra más temprana es de 1662 (lám. 20). Juan Correa nació en 1646 y ya había iniciado su actividad pictórica en 1666.¹⁶¹ Así pues, tanto Tomás como Juan González debieron de haber sido contemporáneos a Juan Correa, por lo que difícilmente habrían sido aprendices u oficiales en su taller, a menos que su incursión en el oficio de pintor hubiera sido tardía. Sin embargo, ambos pudieron haber tenido cierta relación con Correa, que permitiera la consolidación de su aprendizaje pictórico.

Téngase en cuenta que hacia 1660-1690 el gremio de pintores se hallaba desarticulado.¹⁶² A pesar de esto, para entonces la actividad pictórica aún tenía lugar en talleres donde el oficio se transmitía de una generación a la siguiente. Es posible que los González hayan empezado a experimentar con los embutidos de concha sin tener mucho conocimiento de la técnica pictórica, cuyos rudimentos pudieron haber aprendido en alguno de los numerosos talleres poco renombrados que entonces funcionaban en la capital. Acaso el éxito de la producción les llevó a acercarse al próspero taller de Juan Correa, donde podrían haber alcanzado mayor familiaridad con la técnica pictórica, sobre todo si se toma en cuenta el virtuosismo pictórico que llegaron a alcanzar.

El pleno reconocimiento de Miguel González como parte del gremio de pintores permite afirmar que en cierto momento los especialistas entablaron una relación abierta con dicho gremio. Sin embargo, por ahora no hay lugar para hacer ninguna afirmación respecto al posible vínculo entre los González y los Correa, pues la falta de información nos impide descartar que la incursión de Nicolás Correa en dicha producción se haya producido de alguna otra manera.

Sin embargo, tampoco es seguro que el dominio de la técnica de las láminas de concha que hacia 1690 exhibían tanto Nicolás Correa como Miguel y Juan González haya

¹⁶⁰ Archivo General de Notarías [en adelante AGNot], Notaría a/c de don Juan de Marchena, 1689, página 13v, México, citado por Guillermo Tovar de Teresa, "Documentos sobre enconchados...", *op. cit.*, p. 101.

¹⁶¹ Hasta hace poco se creía que la actividad de Correa había empezado en 1671, pero recientemente la Dra. Elisa Vargaslugo ha dado a conocer una *Aparición de San Francisco al papa Urbano* fechado en 1666, de una colección particular de Guanajuato.

¹⁶² Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio...", *op. cit.*, pp. 209-210.

sido una coincidencia. Conviene señalar que, en caso de que la relación entre los González y los Correa efectivamente se haya producido, no debió haber sido especialmente estrecha, pues al parecer Tomás González se limitó a hacer pinturas embutidas de concha, obras en las que Juan Correa nunca incursionó. Es decir, ambos talleres funcionaron de manera independiente. Sin embargo, el hecho de que tanto Nicolás Correa como Miguel y Juan González hicieran láminas de concha notables al mismo tiempo sugiere que la producción especializada rebasó el ámbito familiar de los González desde una época temprana, a pesar de que apenas se conocen obras de las primeras etapas de la producción.

La fecha del documento que menciona a “Miguel González el conchero” (1704) es significativa, pues las obras fechadas de ese artista datan de 1692-1698.¹⁶³ Así pues, la producción de González duró al menos unos 15 años, pues un documento de 1689 se refiere a este personaje como oficial de pintor de maque.¹⁶⁴ El hecho de que el documento de 1704 no mencione a Juan González permite suponer que para entonces ya había muerto.¹⁶⁵ Por su parte Nicolás Correa estuvo activo al menos entre 1692 y 1704, lo que sugiere que algunas obras anónimas podrían ser de su autoría.

Desde luego, de momento no hay manera de probar las ideas arriba expresadas sobre la posible relación entre los González y los Correa. Aún así, me parece importante plantearlas, pues tanto la técnica como los materiales empleados en este tipo de obras exhiben enormes similitudes con las pinturas novohispanas que prescindieron de la concha. Es decir, no hay duda de que los especialistas aprendieron la técnica pictórica en talleres de pintura que prescindieron de dicho material.

Si bien la relación con los Correa no es sino una posibilidad, no hay ninguna duda de que la existencia de las láminas de concha obedece al vínculo que los González establecieron con algún taller de pintura. Esta producción difícilmente habría tenido lugar si las ordenanzas del gremio de pintores se hubieran cumplido a cabalidad. Sin embargo, para 1686, cuando se aprobaron las nuevas ordenanzas, la producción especializada en láminas

¹⁶³ Se trata de una serie de 24 tablas de la Conquista de México firmada en coautoría con Juan González (láms. 37-51).

¹⁶⁴ Guillermo Tovar de Teresa, “Tres documentos...”, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁵ Al parecer, la primera obra firmada de Juan González es de 1662 (lám. 20), mientras que la última es de 1703 (lám. 27), por lo que quizá acababa de morir cuando se hizo el documento mencionado. Sobre la cronología de la producción de este artista aún existen incógnitas, que se discuten en el capítulo V de esta investigación.

de concha ya se hallaba establecida y, al parecer, a partir de esa fecha siguió existiendo con la anuencia del gremio.

No hay duda de que Nicolás Correa fue ajeno al ámbito familiar de los González, lo que posiblemente también ocurrió en el caso de Agustín del Pino, activo algunos años después de que Miguel y Juan González firmaran la mayoría de sus obras. Así pues, aparte de los González, otros pintores relativamente destacados dedicaron una parte significativa de su trabajo a hacer tableros de concha. Tanto las obras de Correa como las de Pino exhiben un trabajo notable, de características distintas a las de los González.¹⁶⁶ Más aún, la producción tuvo lugar a lo largo de al menos tres generaciones, pues empezó hacia 1660, con las obras de Juan y Tomás González,¹⁶⁷ continuó hacia 1690 con las de Nicolás Correa y Miguel González y alcanzó las primeras décadas del siglo XVIII, con la actividad de Nicolás del Pino, Pedro López Calderón y quizá Rudolpho.¹⁶⁸

El hecho de que Nicolás Correa haya realizado obras de este tipo en vida de su famoso tío Juan sugiere que la relación entre los especialistas y los otros pintores fue más estrecha de lo que puede suponerse a partir de la escasa información documental que se conoce. Esto sugiere que Nicolás Correa no fue el único artista que hiciera tanto pinturas embutidas de concha y como otras desprovistas de dicho material.

Tiene interés hacer aquí referencia a las obras de Correa que prescinden de la concha. Esta investigación plantea que las obras objeto de este estudio poseen un vínculo estrecho con las que dejan de lado el uso del nácar. Por ello, el caso de Nicolás Correa es ideal para explorar dicha relación, al ser el único artista de quien es posible examinar, sin género de dudas, pinturas con y sin embutidos de concha.¹⁶⁹ La descripción de las láminas

¹⁶⁶ El tema se comenta ampliamente en el capítulo V de esta investigación.

¹⁶⁷ El Smithsonian American Art Museum conserva una *Adoración de los Pastores* firmada por Juan González en 1662 (lám. 20). La firma coincide con la de otras obras de ese artista, incluyendo una serie de 24 tablas de la *Conquista de México* firmada en coautoría con Miguel González en 1698, de la colección del Museo de América (lám. 51), así como una *Virgen de Balvanera* firmada en 1699, de la misma colección (lám. 22) y un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de 1703, que se conserva en una colección particular (lám. 27). Todas estas obras, así como el problema de la producción de Juan González –de quien no se conocen obras que sin duda sean de 1670, 1680 o los primeros años de la década de 1690- se discuten en el capítulo V.

¹⁶⁸ De este último pintor sólo se conoce una *Virgen de Guadalupe*, datada aproximadamente a principios del siglo XVIII. Sin embargo, no está claro si su actividad fue contemporánea o ligeramente posterior a la de los González. La obra se comenta en el capítulo V.

¹⁶⁹ Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz sus útiles sugerencias sobre este tema.

de concha de Correa se halla en el capítulo V. Así pues, aquí me referiré únicamente a las pinturas que no emplean dicho material orgánico.

En primer lugar, conviene mencionar una *Multiplicación de los panes y los peces* (lám. 145), óleo sobre tabla del Museo de América. Llama la atención el uso de la tabla, pues si bien fue frecuente en la Nueva España,¹⁷⁰ se trata del único soporte empleado en las láminas de concha que se conservan.¹⁷¹ Esto se debe al peso, así como la rigidez de la concha, que requieren un soporte firme. Sin embargo, su uso no es imprescindible en las pinturas que no emplean embutidos de concha. Como enseguida se verá, el tratamiento de estas obras posee varios puntos de contacto con las que prescinden del nácar de este mismo artista. Así pues, el uso de un soporte común podría ser indicio de que Correa empleó recursos muy similares en ambos tipos de pinturas.

Es evidente que Correa se interesó en el contraste cromático, pues el fondo muestra distintos matices de café y las figuras visten de rojo, verde y gris. Conviene añadir que de las dos láminas de concha de Correa que aquí se mencionarán, sólo esta muestra una paleta predominante en tonos cálidos. Más aún, el tratamiento recuerda el de numerosas pinturas de la época. Por ejemplo, el *Ángel turiferario* de su prestigioso tío Juan Correa, que se conserva en el Banco Nacional de México.

Debido al tema representado, la composición muestra a numerosísimas figuras: Jesús se halla en primer plano, a la izquierda del espectador, acompañado de sus discípulos más cercanos. Tanto el rostro de Jesús como los de sus discípulos están individualizados y hechos con esmero, lo que también se advierte en las láminas de concha de Correa. Detrás de ellos, se halla un grupo más numeroso de personajes, cuyos rostros y variadas actitudes asimismo se distinguen con facilidad. Ahora bien, las figuras que aparecen en los últimos planos carecen de detalles que las individualicen, pero el artista logró dotarlas de interés mediante el acertado uso de toques de luz. Como adelante se verá, Correa también muestra mucho interés en el uso de la luz en sus pinturas embutidas de concha, si bien en esas obras emplea otros recursos, aprovechando la luminosidad natural del nácar.

¹⁷⁰ Por ejemplo, el inventario de los bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján de 1708 incluye, entre numerosas pinturas, “57. Un tablerito de una cuarta de *Nuestra Señora de Atocha* con su marco de ébano, en seis pesos”, “59. Un tablero de *San Francisco* de pocos [sic] más de cuarta con su marco de tampicerán, tenido en veinte reales” “66. Un tablerito de *Santa María Magdalena* en doce reales”. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁷¹ El tema se comenta en el capítulo IV, pp. 274-282.

Por su parte, los *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima* del Museo Nacional de Arte (lám. 144) exhiben una paleta amplia, distinta a la de las dos pinturas embutidas de concha de este artista. En este caso, los únicos personajes representados son Rosa de Lima, el Niño, la Virgen y algunos ángeles niños. Todas las figuras están trabajadas con esmero y la factura de los rostros es especialmente cuidadosa. En realidad, el tratamiento de la obra recuerda al de las obras más notables de Juan Correa. Esto incluye el interés por el paisaje que se halla a la derecha del espectador, cuya solución muestra cierto parecido con el que aparece en la *Conversión de María Magdalena* de la misma colección.

Téngase en cuenta que también la *Multiplificación de los panes y los peces* exhibe un paisaje al fondo que evidencia el cuidado que Nicolás Correa puso en la factura de los árboles. Sin embargo, dicho interés resulta más notable en la obra que aquí nos ocupa. En contraste, las láminas de concha de este artista muestran escenas que transcurren en interiores y no permiten advertir las lecciones aprendidas de su famoso tío en cuanto a la representación de paisajes.

Ambas obras demuestran que Nicolás Correa no sólo fue un pintor muy capaz, sino hasta cierto punto versátil. Como se verá en el capítulo V, las láminas de concha de este artista también muestran diferencias importantes entre sí, lo que sugiere una soltura que sólo puede explicarse por su familiarización con las láminas de concha, obras en las que posiblemente incurrió casi con tanta frecuencia como lo hizo en las pinturas que dejaron de lado el uso de dicho material.

Sin duda es de lamentar que no se conozcan más obras firmadas por Nicolás Correa, ya sea embutidas de concha o sin ese material. Aún así, los escasos ejemplares de su autoría que han llegado a nosotros permiten entender mejor algunos aspectos de la relación que existió entre ambos tipos de pintura. A juzgar por los ejemplares conservados, Correa trabajó de manera muy parecida tanto en estas pinturas como en las láminas de concha. Al parecer, las variaciones que se advierten en la paleta de sus distintas obras no están determinadas por la inclusión de embutidos de nácar, sino por el tema representado. Asimismo, tanto el dibujo como la factura de los rostros son muy cuidadosos en ambos casos y es significativo que el artista haya empleado el mismo soporte en ambos tipos de pinturas.

Especial atención merece el dibujo, muy cuidadoso en todas las obras que de ese artistas se conocen, así como en los ejemplares más destacados de otros autores. Se han hecho numerosas referencias al uso enfático de la línea que se advierte en algunos ejemplares. Dichas referencias se justifican porque en la época el dibujo se consideró la característica más importante de las pinturas. Así pues, el hecho de que se le concediera mucha importancia en las láminas de concha no sólo demuestra que sus autores compartieron los intereses de otros pintores de la época.

Esto, unido al hecho de que el Donativo de 1704 no se refiriera a Nicolás Correa como “conchero” sugiere que en el gremio de pintores no se le identificó como especialista en dichas pinturas, a pesar de que las láminas de concha de su autoría son de notable calidad. En mi opinión, tanto dicho documento como el análisis de las obras de Nicolás Correa ofrecen pruebas importantes de que los pintores novohispanos (y probablemente también el público) consideraron que ambos tipos de obras estaban relacionadas entre sí.

De orígenes y apropiaciones: las láminas de concha y el uso del arte asiático en el contexto pictórico de los siglos XVII y XVIII

Si bien este capítulo aborda la relación entre las láminas de concha y la herencia pictórica europea, es indispensable tener en cuenta que estas obras también se apropian de ciertos elementos de origen asiático. Así pues, para ahondar en su conocimiento es necesario hacer referencia a este aspecto de su problemática. Antes he demostrado que pese a que el uso de la concha es común a numerosísimos ámbitos culturales, los marcos de estas pinturas se informan en los diseños de las lacas japonesas de exportación *namban*.¹⁷² Las referencias a la relación entre las pinturas embutidas de concha y el arte asiático son muy numerosas y comprenden buena parte de la historiografía de las obras. Sin embargo, tales referencias suelen ser vagas a la hora de identificar las obras asiáticas con las que se produce la relación y aún más al precisar los términos en los que se relacionan.

Hasta ahora, la única parte de las láminas de concha que muestran de manera constante cierta relación con el arte asiático son los marcos, parcialmente informados en los diseños de las lacas *namban*. Sin embargo, algunos autores han planteado la existencia de

¹⁷² Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos...*, *op. cit.* El tema también se discute en “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.*, y “Marcos “enconchados”...”, *op. cit.*

una relación técnica entre estas obras y la pintura china, o bien las lacas chinas o japonesas. Otros han mencionado una relación formal que sería evidente en la paleta, así como en el enfático uso de la línea y el interés por el paisaje. Sin embargo, hasta ahora no se han ofrecido pruebas contundentes de dicha relación.

¿Es posible que en las láminas de concha la paleta restringida, en la que predomina el uso del amarillo (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 41-55) efectivamente se haya tomado de modelos asiáticos? ¿La representación del paisaje y en particular, la ocasional presencia de árboles apenas silueteados con finos trazos negros en los últimos planos (láms. 37-51) podría en realidad ser indicio de una relación con las pinturas asiáticas? No es fácil responder a estas preguntas, pues las soluciones varían significativamente en distintas obras. La representación del paisaje y en general de figuras tales como aves, flores, insectos y árboles es muy importante tanto en la pintura china como en la japonesa. Sin embargo, en dichos ámbitos su representación exhibe trazos muy finos aplicados con toques de pincel, colores aplicados sin matices ni gradación tonal, omisión del claroscuro y de la perspectiva a la manera occidental. Dichas representaciones son extremadamente detalladas, pero sus soluciones se alejan de las occidentales. Así pues, no hay lugar para suponer que se usaron como modelo en las láminas de concha.

Más aún, tanto las aves, como las flores, los árboles, las rocas y las montañas que aparecen en numerosas pinturas embutidas de concha (láms. 52-66) suelen representarse según los códigos de la pintura novohispana. Como se verá en el capítulo V, muchas de esas figuras se tomaron de fuentes europeas. Es decir, incluso si los paisajes de las láminas de concha muestran, en ocasiones, cierta cercanía con la pintura asiática, lo hacen de una manera muy particular, que sugiere la apropiación, no la influencia o la mera copia de dichas obras.¹⁷³

De particular interés resulta la paleta predominantemente amarilla que se halla en numerosas láminas de concha. Dicho color tiende a preferirse para representar el cielo, así como el mar y los cuerpos lacustres en general (láms. 37-66). Ahora bien, estas obras han sido objeto de frecuentes intervenciones, así que no hay que descartar la posibilidad de que la coloración actual no sea original. Recuérdese no sólo que el color se altera con la

¹⁷³ En relación con otros ejemplos novohispanos véase Gustavo Curiel, “Al remedo...”, *op. cit.* y “Chinese Mimicry...”, *op. cit.*

paulatina oxidación de los barnices, sino que los propios pigmentos en ocasiones cambian de aspecto. Así pues, para conocer con más precisión la paleta original de las obras es indispensable hacer más estudios técnicos.

Sin embargo, en el capítulo V se verá que los casos en los que el amarillo predomina son muy numerosos y se hallan en obras de distintas autorías y calidades. Esto sugiere que, al margen de los problemas de conservación, la paleta original de muchas pinturas sí fue restringida y tuvo una preferencia por el amarillo. Tal cosa resulta poco frecuente en el contexto novohispano, pues tanto la pintura del siglo XVII como la del XVIII se distinguen por el gusto por los colores intensos, entre los que destacan el rojo, el azul y verde.

El uso de fondos amarillos es frecuente en los tapices europeos, además de en infinidad de paisajes tanto chinos como japoneses. En relación con estos últimos, cabe mencionar las pinturas de la escuela Kano, fundada a principios del siglo XVI y vigente hasta mediados del siglo XVIII, que se caracterizan por la claridad compositiva, los trazos nítidos hechos con toques de pincel, la riqueza cromática, los fondos dorados, las figuras nítidas y la omisión de la perspectiva tridimensional, así como del claroscuro. Los llamados biombos *namban* se relacionan con dicha escuela (*ca.* 1570-1630) y tuvieron una circulación muy importante en el ámbito local.¹⁷⁴ Más aún, numerosos biombos novohispanos de los siglos XVII y XVIII exhiben nubes, así como fondos dorados tomados de dichas obras. Al respecto, destacan un biombo anónimo con la vista del *Palacio de los virreyes* que se conserva en el Museo de América, así como otro incompleto que muestra la plaza mayor, de la colección Rodrigo Rivero Lake.

No se conocen otras pinturas novohispanas que introduzcan con frecuencia ese tipo de fondos. Más aún, si bien a ambos lados del Atlántico hubo un gusto desbordado por ciertas obras asiáticas, en realidad se trató de un interés selectivo. Las soluciones de la pintura china, así como de la japonesa, difieren significativamente de las obras europeas, así como de las novohispanas. Por esa razón, ni los europeos ni los novohispanos mostraron mucho interés por las obras pictóricas asiáticas (a excepción de los biombos).

¹⁷⁴ Respecto a la circulación de biombos japoneses en la Nueva España, véase Gustavo Curiel, “Los biombos novohispanos...”, *op. cit.*, así como Sofía Sanabrais, “The *Biombo* or Folding Screen in Colonial Mexico”, en *Asia and Spanish America...*, *op. cit.*, pp. 69-106.

Entre las numerosísimas obras de origen asiático registradas en los inventarios de bienes novohispanos apenas hay pinturas. Así pues, la idea de que las láminas de concha se apropiaron de ciertas características de las pinturas chinas o japonesas debe ser tratada con cuidado, pues hay pocos indicios de que las obras pictóricas se hayan valorado y hayan circulado en el ámbito local.¹⁷⁵ Esto, unido al hecho de que las pinturas embutidas de concha se apropiaron de los diseños de las lacas japonesas, justifica el intento de explicar el uso de fondos amarillos en las láminas de concha a partir de la posible relación con el arte asiático.

La pintura japonesa tradicional se hace sobre papel o seda. Originalmente los fondos eran blancos y los pigmentos estaban hechos de polvos minerales aglutinados con una solución de cola. Asimismo, se apreciaban los colores brillantes. Entre las numerosas pinturas japonesas del periodo Edo (1615-1868) que se conocen, existen muchos ejemplares en los que el mar es amarillo. Al respecto, cabe mencionar un biombo de ocho hojas atribuido a Tawaraya Sotatsu.¹⁷⁶ La obra del siglo XVII se conserva en el Museo Fuji de Tokio y muestra un paisaje marino de olas encrespadas, en el que el mar es completamente amarillo. Dicha colección también conserva un biombo de seis hojas, que representa pinos y flores de cerezo.¹⁷⁷ Nuevamente, el fondo es amarillo y sin gradaciones tonales, aunque en este caso también hay abundante vegetación verde. Los árboles y plantas que aquí aparecen son muy detallados, pero completamente ajenos a los que se representan en las láminas de concha.

Entre los innumerables ejemplos, cabe mencionar un biombo del siglo XVII de Kai ho Yusetsu que representa las *Escenas de batalla del cuento de Heike*, de la misma colección.¹⁷⁸ En este caso, al igual que en el anterior, el evidente predominio del amarillo se debe a las nubes, así como a la tierra, que exhibe un color amarillo muy plano, como es

¹⁷⁵ Ahora bien, hay documentos novohispanos que mencionan “pinturas achinadas”. Ignoramos las características de esas obras, pues los documentos no las mencionan, pero es posible que se hayan informado en ciertas pinturas asiáticas. Ahora bien, téngase en cuenta que está fuera de toda duda que en el ámbito local circularon los biombos chinos y japoneses, así como las lacas de ambos orígenes, pero no hay pruebas de que también hayan circulado otras pinturas. Más aún, de las dos primeras producciones, numerosos ejemplares se destinaron específicamente a la exportación, a diferencia de las pinturas. Así pues, no hay que descartar que las “pinturas achinadas” que mencionan algunos documentos se hayan informado en obras tales como biombos, lacas y objetos de porcelana, no en pinturas asiáticas.

¹⁷⁶ La obra se reproduce en el libro *Tresors de l'Art Japonés: Període Edo (1615-1868)*, *Col.leccio Museu Fuji Toquio*, Barcelona, Fundacio Caixa de Catalunya, 1994, p. 30.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 38-39.

típico en la pintura japonesa, al igual que en la china. Ahora bien, esta obra incluye una representación marina en la que el agua muestra un tono muy oscuro de azul, así como olas de espuma blanca.

Pese a que las láminas de concha en las que predomina el amarillo son muy numerosas, algunas poseyeron una paleta contrastada muy similar a la de las pinturas que prescindieron del nácar. Tal es el caso, por ejemplo, de una anónima *Virgen de la Redonda* del Museo de América (lám. 149), de unas *Bodas de Caná* de Nicolás Correa de la Hispanic Society de Nueva York (lám. 143) y de un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González, que se conserva en una colección particular (lám. 27). Asimismo, cabe mencionar las *Vírgenes de Guadalupe* anónimas, casi idénticas, que se conservan respectivamente en el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) y en la parroquia de San José en Tlaxcala (lám. 128), una anónima *Entrada de Jesús en Jerusalén* subastada en Sotheby's (lám. 103) y una *Ascensión de Cristo* de colección particular.

Dichos ejemplos sugieren que el uso de una paleta restringida, en la que predominara el color amarillo no se consideró indispensable en estas obras. Por otro lado, incluso si esa paleta se tomó de las pinturas asiáticas, conviene advertir que tanto técnica como compositivamente las obras están planteadas de acuerdo con las convenciones de la pintura novohispana, de origen europeo. Es decir, los colores no son planos, sino que hay gradación tonal y uso del claroscuro para dar volumen a las figuras. Asimismo, hay interés por la perspectiva y las soluciones de las figuras son muy parecidas a las de otras pinturas novohispanas. Los rostros suelen estar, hasta cierto punto, detallados y hay cierto interés por la corrección anatómica. En síntesis, formalmente las obras resultan extremadamente parecidas a las pinturas novohispanas que precinden de dicho material y de momento no es posible determinar si la paleta restringida, con predominio del amarillo, se tomó de las obras asiáticas.

Por otro lado, ni el énfasis en la línea ni la solución del paisaje muestran una cercanía particular entre estas pinturas y las asiáticas. En realidad son pocas las láminas de concha que exhiben un énfasis particular en el uso de la línea, pues la mayoría la emplean de manera muy similar a las pinturas que precinden de la concha. Más aún, se ha sugerido que la pintura novohispana tiene una “tradicón lineal”, pues el predominio de la línea es

fácil de advertir en numerosas obras de los siglos XVI y XVII.¹⁷⁹ Recuérdese que la concepción moderna de la pintura se basa en la corrección del dibujo y que los autores de las láminas de concha formaron parte del gremio de pintores y estuvieron muy familiarizados con los usos de la pintura de la época. Dado que, al margen del trabajo de embutido, el uso de la línea fue muy importante en las pinturas novohispanas, no hay razón para suponer que estas pinturas lo tomaron de las obras asiáticas -de cuya circulación y valoración en el ámbito local hay pocos indicios.

Por otra parte, la inclusión del paisaje es determinada por el tema. Así, numerosas representaciones de la *Conquista de México* le dedican parte de su composición, trátase de biombos o de series pintadas y embutidas de concha. A la vez, el paisaje está ausente de numerosas representaciones individuales de temas religiosos. No hay paisajes en las obras conocidas de Nicolás Correa, Agustín del Pino, Rodulpho ni Pedro López Calderón. Lo mismo puede decirse de algunas representaciones individuales de los González, pese a que el paisaje posee un evidente protagonismo en numerosas tablas de las series históricas, así como de las religiosas (láms. 43-102) y en el único biombo original que ha llegado a nosotros (láms. 125 y 126).

En síntesis, a excepción de los marcos, en las pinturas embutidas de concha no hay ningún elemento que pueda relacionarse sin lugar a dudas con las obras asiáticas -ya sea chinas o japonesas. De las tres características arriba mencionadas -la paleta en la que predomina el amarillo, sobre todo en el fondo; el uso de trazos enfáticos para formar las figuras y el interés por el paisaje- la única que podría asociarse a las pinturas chinas o japonesas es el color del fondo. Sin embargo, el hecho de que dichos fondos predominen también en los tapices europeos sugiere que es precisa la cautela a la hora de asignarles una relación con las obras asiáticas. Más aún, el hecho de que dichos fondos no aparezcan en todas las láminas de concha sugiere que su importancia ha sido sobrestimada por una parte de la historiografía de las obras.

Sin embargo, los marcos permiten afirmar la relación con ciertas lacas japonesas. Recuérdese que la identificación de las lacas japonesas *namban* como las obras asiáticas con las que se relacionan las láminas de concha se debe a Rodrigo Rivero Lake quien, como ya se señaló, ha planteado que las obras fueron hechas por una familia de inmigrantes que

¹⁷⁹ Cristóbal de Villalpando..., *op. cit.*, p. 64.

tomó el apellido González y reprodujo la técnica de dichas lacas.¹⁸⁰ Difícilmente llegaremos a saber el origen de esta familia. En cualquier caso, la insistencia de una parte de la historiografía en el supuesto origen asiático –ya sea chino o japonés– de los González no resulta sorprendente, pues se dedicaron de manera exclusiva a una producción que posee algunas similitudes con ciertas obras asiáticas. Ahora bien, se conocen numerosas producciones artísticas tanto europeas como virreinales relacionadas con las obras asiáticas, cuyo origen rara vez se ha explicado a partir de la presencia de artistas asiáticos. Así pues, llama la atención que esto sí haya ocurrido en el caso de las pinturas embutidas de concha.¹⁸¹

No hace falta tener un origen étnico asiático para apropiarse de elementos de dicho origen en la propia producción artística. Por ejemplo, los pintores novohispanos que hicieron biombos fueron muy numerosos y la familia michoacana de la Cerda, de origen mestizo, produjo en el siglo XVIII lacas cuyos diseños en ocasiones sugieren cierta cercanía con los modelos asiáticos. Llama la atención que el fenómeno de las láminas de concha se haya intentado explicar a partir del origen asiático de sus autores, pese a que desde hace tiempo se sabe de otros artistas que incursionaron en la producción y a que se conocen numerosas obras anónimas de factura ajena a los González.

Gauvin Bailey ha observado que, entre los siglos XVI y XVIII, el continente americano produjo gran diversidad de técnicas, materiales, concepciones e iconografías artísticas.¹⁸² Sin duda la heterogeneidad cultural de las sociedades virreinales fue determinante para la apropiación de elementos de origen indígena, así como asiático, que caracterizó a muchas obras de la época.¹⁸³ Los habitantes de la Nueva España procedían tanto de América como de Europa, África y Asia, pero los de este último origen fueron mucho menos numerosos que los restantes. Aún así, el arte virreinal tuvo una marcada preferencia por apropiarse elementos artísticos de origen transpacífico. Es decir, más allá de la heterogeneidad étnica y cultural de las sociedades virreinales, hubo una deliberada

¹⁸⁰ Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte Editores, 1997.

¹⁸¹ Véase Virginia Armella de Aspe, “La influencia...”, *op. cit.*, así como Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.* y Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban...*, *op. cit.* En realidad tanto la historiografía española como la mexicana suelen vincular los orígenes étnicos a ciertos estilos o tradiciones artísticas, a pesar de lo problemático que es esto. Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus observaciones sobre este problema metodológico.

¹⁸² Véase Gauvin Alexander Bailey, *Art of Colonial...*, *op. cit.*, especialmente la introducción de dicho libro.

¹⁸³ *Ibidem*.

selección de ciertos elementos artísticos y la discriminación de otros. En muchos casos, dicha selección fue ajena al origen de los autores de las obras.

Entre los siglos XVI y XVIII buena parte de Asia –principalmente China, Filipinas, Japón e India- produjo y exportó numerosas obras de arte, fundamentalmente destinadas al mercado europeo, que también circularon en los virreinos americanos. La información documental permite afirmar que los habitantes de la capital novohispana estuvieron familiarizados con numerosas obras de origen asiático, entre las que destacan los biombos, la loza, las lacas, los textiles y los marfiles.¹⁸⁴

Pero los novohispanos no sólo consumieron estas obras, sino que también se apropiaron de ellas, dando lugar a importantes producciones locales.¹⁸⁵ Las apropiaciones del arte asiático no se restringieron al ámbito pictórico, ni a la Nueva España. Tanto en el virreinato del Perú como en el de Brasil, numerosas producciones artísticas hicieron suyos elementos procedentes de Asia.¹⁸⁶ Entre los ejemplos más destacados, se puede mencionar el barniz de Pasto, a veces llamado barniz chinesco, así como los muebles peruanos incrustados de nácar y las pinturas que el jesuita Charles Belleville hizo en la Iglesia de Belém en Cachoeira, Bahía.¹⁸⁷ Así pues, pese a su originalidad, las láminas de concha fueron resultado de un interés más general por incorporar elementos de orígenes asiáticos, que dio lugar a distintos tipos de obras.

Por otro lado, las láminas de concha se exportaron a la península ibérica en mayor proporción que las pinturas que prescindieron de dicho material. Acaso el interés de las élites novohispanas por exportar numerosas obras a Europa se relaciona, en parte, con la construcción de una identidad artística criolla, diversa de la peninsular, muy desarrollada a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Los gustos artísticos difícilmente habrían sido ajenos a dichos intereses. Esto resulta significativo si se tiene en cuenta que muchas obras que cruzaron el Atlántico no parecen haber sido respuesta a pedidos concretos hechos desde la Península, sino envíos hechos por cuenta de los habitantes de la Nueva España.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Al respecto véase, por ejemplo, Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*

¹⁸⁵ Véase Gustavo Curiel, “Perception of the Other and the Language of “Chinese Mimicry” in the Decorative Arts of New Spain”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 19-36.

¹⁸⁶ Gauvin Bailey, “Asia en las artes de la América Latina colonial,” en Joseph J. Rishel, ed., *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 57-70.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

Los gustos artísticos locales se nutrieron de todas las obras con las que los novohispanos entraron en contacto. Objetos tales como las láminas de concha demuestran que, si bien las concepciones artísticas virreinales derivaron de las europeas, no dependieron totalmente de ellas. Las élites europeas de la época sintieron curiosidad y cierta admiración por las obras asiáticas y, en ocasiones, por las americanas.¹⁸⁹ La porcelana de Meissen, así como el *japanning* y la *chinoiserie* demuestran que tanto los alemanes, como los ingleses y los franceses se apropiaron ciertas obras asiáticas.¹⁹⁰ Con todo, el gusto por dichas obras se distinguió del gusto por el arte americano, pues hay pocas noticias de que se hayan producido fenómenos paralelos al *japanning* y a la *chinoiserie*, relacionados con las numerosas obras que desde América se enviaron a Europa.

Cabe advertir que el *japanning* y la *chinoiserie* surgieron, respectivamente, en Inglaterra y en Francia. Es decir, en naciones que conocieron de primera mano las obras asiáticas, pero no así las americanas, pues su contacto con estas se produjo a través de España y Portugal. Si bien el interés por Asia, así como por el arte asiático, fue común a toda Europa, no ocurrió lo mismo con América, para la que la mayoría de las lenguas europeas apenas desarrollaron una nomenclatura propia.¹⁹¹

Entre las producciones asiáticas hechas expresamente para exportarse a Europa, pocas se destinaron de manera específica a España.¹⁹² Es decir, la relación de los españoles con el arte asiático fue distinta a la que tuvieron los portugueses, ingleses, holandeses y

¹⁸⁹ El tema se ha discutido en numerosas publicaciones. Algunos comentarios de particular interés en relación con el tema de esta investigación se encuentran en el texto de María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 109-141, así como en María Paz Aguiló Alonso, “El coleccionismo...”, *op. cit.*

¹⁹⁰ En el caso del *japanning* y de la *chinoiserie*, la propia manera de referirse a los objetos demuestra que los europeos estaban conscientes de que estaban haciendo suyas las características de ciertas obras asiáticas. Sin embargo, los europeos rara vez llevaron dichas apropiaciones al ámbito pictórico. Al respecto, la excepción más notable son los biombos, que sin embargo no se hicieron en grandes cantidades ni por parte de artistas muy reconocidos.

¹⁹¹ Conviene hacer notar que para referirse a América, las distintas lenguas europeas a menudo tomaron prestados términos que originalmente se referían a Asia. Incluso en el caso de España, que tenía mayores intereses en América que en Asia, son frecuentísimas las referencias a “las Indias”, sin que necesariamente se especifique si se trata de las Orientales o las Occidentales. Asimismo, el término que se usó siempre para referirse a la población nativa de este continente fue el de “indios.” Sobre las muchas aristas del uso de los términos “Indias” e “indio” en alemán e italiano en el siglo XVI, véase el interesante texto de Jessica Keating y Lia Markey, “‘Indian’ Objects in Medici and Austrian-Hungarian Inventories”, en *Journal of the History of Collections Advance Access*, published December 16, 2010. Agradezco a la Dra. Alessandra Russo la noticia, así como el envío de este texto.

¹⁹² Cabe advertir que desde España, lo mismo que desde la Nueva España, se encargaron a China numerosas vajillas que mostraban el escudo de armas de la familia que hacía el encargo. Ahora bien, el grueso de las producciones asiáticas de porcelana, laca y biombos estaban destinadas al mercado abierto y eran controladas por los portugueses, ingleses y holandeses.

franceses, pues aunque el comercio no se produjo de manera directa, España compartió con el resto de Europa el gusto por obras tales como las lacas japonesas y chinas y la porcelana china.¹⁹³ A la vez, tanto las producciones artísticas novohispanas como las peruanas demuestran que el gusto por las obras asiáticas tuvo un amplio desarrollo en el contexto hispano trasatlántico.

A diferencia de otras naciones europeas, España tuvo una relación muy estrecha con los virreinos americanos, lo que permite suponer que los artistas locales habrían estado en condiciones de hacer láminas de concha si lo hubieran deseado, pero esto no ocurrió. Las producciones artísticas asiáticas que los europeos se apropiaron rara vez fueron pictóricas. A diferencia de lo que ocurrió con otro tipo de objetos, la pintura europea experimentó poco con materiales o técnicas emanados de ámbitos artísticos distintos a los propios. Con todo, en Europa las lacas, así como la porcelana, los biombos y los marfiles asiáticos fueron muy valorados, tanto en términos económicos como artísticos.¹⁹⁴

Por otro lado, a partir de 1730, durante el periodo Edo, los japoneses produjeron numerosas lacas de exportación que, aunque destinadas principalmente a Inglaterra y Holanda, circularon en toda Europa y llegaron a América.¹⁹⁵ Asimismo, en el siglo XVIII China tuvo su mayor producción de lacas hechas *ex profeso* para el comercio exterior.¹⁹⁶ Aún así, no hay indicios de que las láminas de concha se hayan apropiado de elementos de esas obras. Al parecer, la producción de estos objetos no estuvo abierta a diversas experimentaciones derivadas del contacto con las lacas asiáticas, sino que se orientó en una

¹⁹³ Al respecto véase, por ejemplo, el catálogo *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.

¹⁹⁴ En particular, en el siglo XVIII hubo un gusto desbordado por las lacas asiáticas, las cuales fueron muy codiciadas para adornar interiores. Para el caso español véase, por ejemplo, María Soledad García Fernández, “Les panneaux en laque de la chambre de Philippe V au palais de La Granja de San Ildefonso”, en *Philippe V d’Espagne et l’art de son temps. Actas du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux*, V. II, Domaine de Sceaux, Musée de l’Ile-de-France, 1995, pp. 193-207.

¹⁹⁵ Sobre este tema, véase el exhaustivo estudio de Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Ámsterdam, Hotei Publishing, 2005. En relación con la recepción de estas obras en España véase, de Yayoi Kawamura, “La laca japonesa de exportación en España. Del estilo Namban al pictórico”, en *Archivo español de arte*, Tomo 82, Núm. 325, 2009, pp. 87-93, así como “Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”, en *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Núm. 18, Zaragoza, 2003, pp. 211-230. Véase también María Paz Aguiló Alonso, “‘Via Orientalis’ 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”, en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 525-538.

¹⁹⁶ Muchos paneles de los así llamados biombos de laca Coromandel fueron reutilizados para adornar habitaciones en buena parte de Europa, como señala María Soledad García Fernández, “Les panneaux en laque...”, *op. cit.*

dirección particular. Es decir, estas pinturas seleccionaron algunas características de las lacas japonesas *namban* para desarrollar planteamientos artísticos que tuvieron mucha mayor cercanía con las pinturas novohispanas que con cualquier otro tipo de objeto.

En mi tesis de maestría señalé que el estudio de las particularidades de estas obras, así como de los términos en los que se relacionan con las pinturas que prescindían de la concha es de mayor interés que el mero origen étnico de los especialistas, tema sobre el que difícilmente encontraremos respuestas definitivas. Asimismo, expresé mi opinión de que, al margen del origen de los González, el gusto novohispano por las lacas *namban* dio un decisivo impulso inicial a estas obras —es decir, la relación entre el arte japonés y estas pinturas es ajena a la mera identificación del origen de la familia.¹⁹⁷ Si bien mantengo dichas ideas, en esta ocasión me interesa abordar la relación entre esta misteriosa familia y el origen de las láminas de concha.

Dado que no hay ninguna información sobre el origen de los González, conviene considerar la posibilidad de que efectivamente hayan tenido ascendencia (al menos en parte) japonesa. De haber sido el caso, habría dos posibilidades para su establecimiento en la Nueva España. En primer lugar, podrían haber sido descendientes de los miembros de las “embajadas” japonesas de 1610 y 1614.¹⁹⁸ La familia también pudo haber llegado a la Nueva España en esa época pero no con las embajadas, sino huyendo de las persecuciones cristianas del Japón de los Tokugawa, que se hicieron sistemáticas hacia 1600 y provocaron una situación insostenible para los conversos después de 1614, cuando se produjo la prohibición definitiva del cristianismo, a causa de la cual muchos japoneses católicos optaron por exiliarse en naciones en las que se profesaba esa religión.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos...*, op. cit.

¹⁹⁸ Sobre dichas embajadas, véase Ángel Núñez Ortega, *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, 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, pp. 67-111, así como Francisco Santiago Cruz, *Relaciones diplomáticas entre la Nueva España y el Japón*, México, Editorial JUS, 1964, Colección Medio Milenio; Lothar Knauth, *Confrontación transpacífica. El Japón y el Nuevo Mundo hispánico 1542-1639*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972 y Miguel León Portilla, “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.

¹⁹⁹ Al respecto véase, por ejemplo, Charles Ralph Boxer, *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, Berkeley, University of California, 1951, así como Antonio Cabezas, *El siglo ibérico en Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.

Apenas existe información acerca de los japoneses que se establecieron en la Nueva España pero, al parecer, fueron mucho menos numerosos que otros inmigrantes asiáticos. Algunos alcanzaron una posición social relativamente alta.²⁰⁰ Al parecer, rara vez hubo esclavos entre ellos, en contraste con lo que ocurrió con los filipinos, así como con los chinos.²⁰¹ Es decir, si los González tuvieron un origen japonés, esto no habría supuesto un obstáculo para que incursionaran con éxito en la actividad pictórica.²⁰²

Por otro lado, según la escasa información documental que se conserva, algunos japoneses arraigados en la Nueva España se casaron con personas de su mismo origen étnico, pero muchos lo hicieron con individuos de otras procedencias, incluyendo nativos de la Nueva España de diversos orígenes.²⁰³ Es decir, en caso de que los González hayan tenido ascendencia japonesa, es muy probable que a partir de la segunda generación nacida en la Nueva España hayan sido en realidad mestizos. Más aún, independientemente de la manera en la que podría haberse producido su llegada a la Nueva España, así como su mestizaje, es muy probable que tanto Tomás como Juan y Miguel González hayan nacido y se hayan formado en la ciudad de México. A partir de 1640, con el cierre de las fronteras japonesas, resultó prácticamente imposible para los japoneses salir de su país. Así pues, la cronología de las láminas de concha nutre la idea de que su problemática remite fundamentalmente al contexto pictórico de la capital novohispana.

Más aún, los González podrían no haber tenido un origen japonés. Su interés por combinar la técnica pictórica occidental con los embutidos de concha y la riqueza ornamental asociada a las lacas japonesas *namban* no necesariamente emanó de su bagaje étnico. Bien pudo haberse tratado de una familia novohispana que aprovechara el gusto local por esas obras, así como la imposibilidad de adquirir más ejemplares (que se produjo hacia 1610 o poco antes), para experimentar con el material orgánico y los diseños de las

²⁰⁰ Véase Thomas Calvo, "Japoneses en Guadalajara: "blancos de honor" durante el seiscientos mexicano", en *Revista de Indias*, Vol. XLIII, 1983, 172, pp. 533-547, así como Eikichi Hayashiya, "Los japoneses que se quedaron en México en el siglo XVII. Acerca de un samurai en Guadalajara", en *México y la cuenca del Pacífico*, enero-abril de 2003, Vol. 6, Núm. 18, México, pp. 10-17 y Déborah Oropeza, *Los "indios chinos"...*, *op. cit.*

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² Véase Thomas Calvo, "Japoneses en Guadalajara...", *op. cit.*, pp. 533-547, así como Déborah Oropeza, *Los "indios..."*, *op. cit.* Por otro lado, recuérdese que a fines del siglo XVII uno de los personajes más destacados del recién reorganizado gremio de pintores fue el ya mencionado Juan Correa, cuyo origen étnico no le impidió convertirse en un pintor muy encumbrado.

²⁰³ *Ibidem.*

piezas asiáticas, pero usando las técnicas pictóricas europeas. Si bien esta posibilidad parece poco factible, conviene explorarla pues, como ya se señaló, la relación entre las láminas de concha y el arte japonés tuvo lugar en el campo de las apropiaciones. Es decir, no dependió del origen de los artistas involucrados en su producción.

¿Una producción exclusiva de la Nueva España?

En la investigación que antecede a la presente, sostuve que las pinturas embutidas de concha se hicieron únicamente en la Nueva España.²⁰⁴ Ahora bien, poco antes de que la presente investigación diera inicio, salieron a la luz dos obras de colección particular, anónimas, hechas en Perú en 1672 por encargo del arzobispo y virrey Pedro Antonio de Castro y Andrade, según reza la cartela que presentan ambas obras (láms. 162-163).²⁰⁵ Se trata de un *San Jorge luchando contra el dragón*, así como de un *San Martín de Tours*. Ambas pinturas tienen forma de medallón y poseen medidas, paleta y soluciones idénticos, por lo que no hay duda de que se trata de un trabajo conjunto.

Debido a su importancia, y a que me fue posible examinarlas de manera directa, es necesario incluirlas en esta revisión. Ambas obras han sido mencionadas en investigaciones recientes, pero aún se ignora si fueron parte de una hasta ahora desconocida producción peruana que combinara la técnica pictórica y la concha –cosa que en la época sólo parece haber ocurrido de manera habitual en el arte novohispano.

Aún no se han hecho estudios técnicos que confirmen que esta producción es original, lo que sin duda es imprescindible para poder avanzar en su estudio.²⁰⁶ Hasta que estas obras salieron a la luz, no había ninguna noticia de que en Perú se hubieran hecho pinturas embutidas de concha, por lo que su hallazgo resulta sorprendente y obliga a la cautela. Incluso si efectivamente se tratara de obras originales (cosa que el estudio directo de las obras sugiere), podrían haberse realizado de manera excepcional a solicitud expresa del personaje mencionado y quizá no habría más ejemplares.

²⁰⁴ Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos...*, op. cit.

²⁰⁵ Las obras se comentan en el catálogo *Perú indígena y virreinal*, Madrid, SEACEX, Instituto Nacional de Cultura Perú, 2005, p. 200, así como en el artículo de Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración”, en *Ciencia y Esencia. Cuadernos de Conservación y Tecnología del Arte*, Núm. 1, 2008, pp. 29-30 y 44.

²⁰⁶ Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz todos sus comentarios sobre este tema.

El hallazgo de estas obras sin duda es inesperado, pues en Perú hubo una importante producción de muebles que utilizaron la concha, derivado en parte del gusto local por las obras asiáticas incrustadas de concha. Esta producción fue ajena a las láminas de concha novohispanas, a pesar de compartir el uso del material conquiológico. La obra novohispana más temprana que se conserva data de 1662 (lám. 20),²⁰⁷ de manera que cabe descartar que el fenómeno novohispano haya derivado del peruano. Sin embargo, conviene explorar la posibilidad de que haya ocurrido a la inversa –es decir, que las dos obras peruanas recientemente aparecidas hayan derivado de las novohispanas.

En el capítulo V se hará una comparación formal entre las pinturas peruanas y las novohispanas. El parecido entre las dos obras sudamericanas es muy notorio y a la vez, apenas muestran parecido con las obras novohispanas, más allá del uso de la concha. Es decir, lo más probable es que no exista una relación directa entre ambas producciones. Más aún, las pinturas peruanas tampoco muestran mayor relación con los muebles peruanos incrustados de concha, por lo que su origen es un misterio. De ahí la urgencia de hacer un estudio técnico que determine si se trata de ejemplares originales. Hasta que no dispongamos de más información, cabe considerar que se trató de una producción muy pequeña, ligada al patrocinio de Castro y Andrade, que posiblemente no halló eco en los gustos peruanos. Sobre este tema, sin embargo, la información es tan escasa que no es posible ofrecer respuestas definitivas.

La pintura novohispana y la luz

Para completar este capítulo es necesario mencionar la luz, pues su uso es muy importante en las pinturas novohispanas, ya sea que posean o no embutidos de concha. Evidentemente, el brillo de la concha produce efectos distintos a los que se logran mediante el uso de los recursos pictóricos. Ahora bien, la luz es fundamental para producir la ilusión de realismo, algo que fue del mayor interés para los pintores de ese tiempo. Recuérdese que la imitación de la naturaleza es uno de los intereses más importantes del arte a partir del Renacimiento. En relación con el uso de la luz en la pintura europea del siglo XVII, Raquel Medina de Vargas advierte:

²⁰⁷ Véase una discusión sobre la cronología de la producción en el capítulo III.

La simultaneidad y complejidad de funciones que se ocultan tras lo que a primera vista parece simplemente una luz de imitación de la realidad, nos sorprende y nos da idea de la riqueza conceptual de la luz barroca. En ella se ocultan los recursos más ficticios al servicio de la mayor apariencia posible de la realidad y lo que es más importante una multiplicidad de funciones bajo la apariencia de una única función, la iluminante, lo que nos introduce ya en lo que queremos dar a entender por “unidad diversificada”.²⁰⁸

Pese a que la autora no se refiere al caso novohispano, sus comentarios tienen cierta validez respecto a la producción local. Al respecto, téngase en cuenta que en la época en la que se hicieron las láminas de concha, los pintores más prestigiados incorporaron importantes efectos lumínicos a muchas de sus obras, lo que también se advierte en las pinturas de Nicolás Correa (láms. 142 y 143).²⁰⁹ Ejemplos de esto son tanto la “Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José”, del Templo de San Felipe Neri, La Profesa, de la Ciudad de México como la “Adoración del Santísimo Sacramento”, de la colección de Juan G. Mijares. Ambas pinturas de Cristóbal de Villalpando representan detalladamente los brillos y reflejos de los metales y textiles que adornan a sus personajes.²¹⁰ Desde luego, esto sugiere que el público novohispano se interesó tanto en la representación del reflejo como en la del brillo y, en general, en la luminosidad en las obras pictóricas.

Es decir, no hubo necesidad de recurrir a modelos trasatlánticos para advertir la importancia de la luminosidad en las concepciones pictóricas de la época. Así pues, la

²⁰⁸ Raquel Medina de Vargas, *La luz en la pintura un factor plástico: el siglo XVII*, Barcelona, PPU, 1988, p. 82. Tiene interés señalar, asimismo, que en la pintura barroca, “la luz pasa de ser un elemento objetivo con un papel restringido a la iluminación a participar junto a los demás factores plásticos en la indefinición, dinamismo, mutabilidad y demás caracteres barrocos. Es en el barroco cuando la luz pasa de ser un elemento supeditado y anodino a ser un elemento creativo y expresivo con un poder tal que llega a arbitrar toda la composición y a condicionar totalmente la forma e incluso a veces el contenido.” *Ibidem*, p. 88. En relación con la pintura de Diego Velázquez, Medina comenta que “Cada pincelada es un destello cambiante en el tiempo que impide el congelamiento de la acción, en efecto, su luminosidad vibrátil que circula libremente por el espacio homogeneizado, otorga movilidad y dinamismo barroco a la representación. La luz produce un efecto de movimiento que se concretiza en la indecisión de perfiles producida por la refracción de la luz en la atmósfera, pérdida del contorno, que junto al efecto vibratorio de los cambiantes planos de luz, produce esa sensación puramente óptica de movimiento y claramente se percibe en “Las Hilanderas”, tanto en la rueda de la rueca como en la mano de la muchacha que devana los ovillos.” Cfr. p. 125.

²⁰⁹ Véanse menciones al tema en Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, op. cit.*, pp. 216, 220, 222 y 286.

²¹⁰ Véase una reproducción de la obra en *Ibidem.*, p. 251.

importancia de la luz en la pintura difícilmente habría sido inadvertida a los especialistas en láminas de concha, como se puede apreciar en los ejemplares más notables.

Es evidente que el problema de la luz en la pintura novohispana de la época resulta hasta cierto punto distinto al que se deriva del empleo de los materiales brillantes que fueron comunes en el arte novohispano, tales como el marfil, la plata, el oro, las piedras preciosas y semipreciosas, la pluma y, desde luego, la concha. Sin embargo, todos esos materiales se distinguen por su luminosidad y a menudo se emplearon en distintas obras consideradas como pinturas tanto en España como en la Nueva España. Así pues, es indudable que las láminas de concha y las pinturas que prescindieron de dicho material exhiben un interés común por la luz. Ahora bien, en el caso que nos ocupa dicho interés es tan destacado que merece un análisis particular, que se hará en el siguiente capítulo.

II. El brillo y la ornamentación

Las láminas de concha poseen numerosas características que las singularizan en el contexto pictórico novohispano. Esta tesis tiene un interés particular en el brillo de las obras y el presente capítulo además de ese tema aborda el de la ornamentación, a menudo reservada a los marcos (véase láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-34 y 127). La razón para tratar conjuntamente ambos temas es que en estas pinturas, tanto el brillo como la ornamentación se combinan para embellecerlas y su apreciación exige que se vean a corta distancia.

Debido a que el repertorio de estos marcos ya está identificado, aquí me interesa reflexionar sobre su relación con las superficies pictóricas a las que se unen, así como discutir la manera en la que se articula con el brillo para dar a las obras una belleza que quizá posea significaciones simbólicas. Si bien los marcos son una parte significativa de las láminas de concha, los mejores ejemplares atraen de inmediato por su luminosidad, derivada de la presencia de fragmentos de nácar –la parte brillante de dicho material- bajo una parte de la capa pictórica. La identificación precisa de la concha puede ser difícil para alguien que no esté familiarizado con estas pinturas, pero es evidente que sus autores exploraron el poder de atracción del brillo.

En las láminas de concha más destacadas, la luminosidad va más allá del uso del nácar, pues se combina con una esmerada técnica pictórica que aumenta la riqueza lumínica (véase láms. 66-84, 86, 88, 92-93, 96-99, 104, 105, 109, 127, 128 y 143). Téngase en cuenta que tras la llegada del cristianismo, el brillo pasó a ser uno de los atributos distintivos de las representaciones sagradas. Esto no resulta sorprendente pues según el *Génesis*, lo primero que Dios hizo tras crear los cielos y la tierra fue la luz.²¹¹ Más tarde, Jesús se refirió a sí mismo, e igualmente a sus discípulos, como la luz del mundo.²¹² Asimismo, Jesús se transfiguró ante sus discípulos Pedro, Juan y Santiago, con el rostro resplandeciente como el sol y sus vestiduras se hicieron blancas como la luz, lo que les demostró que era el Hijo de Dios (láms. 6 y 74).²¹³ Posteriormente algunos autores

²¹¹ Gn 1:3.

²¹² Cfr. Jn 8:12 y Mt 5:14.

²¹³ Cfr. Mt 17:1-6.

cristianos como Pseudo-Dionisio también se refirieron al tema.²¹⁴ Es decir, para el cristianismo la identificación entre Dios y la luz es explícita, de ahí el que numerosas representaciones cristianas se distingan por sus cualidades lumínicas.²¹⁵

Esta investigación considera al brillo como un elemento ornamental de las obras. La definición de ornamento que aquí se empleará está tomada del texto de Jean-Claude Bonne, “Les ornements de l’histoire...”,²¹⁶ que enseguida se comentará. Actualmente el término ornamentación suele considerarse como sinónimo de decoración, pero en realidad el empleo de ambos como sinónimos se produjo tardíamente. Respecto a la ornamentación, Bonne ha advertido en su estudio sobre un marfil carolingio de la iglesia de Saint Remy que

El latín medieval posee un conjunto de palabras de la familia de *orno*, *ornare* [que] no comprende[n] aquello que [...] nosotros entendemos por [...] “ornamento” en un sentido estético. *Ornamentum* guardó en la Edad Media el sentido clásico de equipamiento útil para el buen funcionamiento de una cosa [...] El término se emplea también para designar las realidades inmateriales o espirituales (como las virtudes del hombre) [...] *Ornatus* es [...] la traducción latina del griego *cosmos* y designa el orden puesto por Dios en los elementos del universo -la palabra lleva adjunta una idea de belleza. Aquí nada evoca la idea (moderna) de un añadido más o menos superfluo; es, al contrario, la de un complemento necesario a la buena marcha de una cosa o al pleno florecimiento de otra (idea ya evocada). La palabra se empleó para designar el conjunto de objetos y de vestimentas litúrgicas que permiten la celebración del culto [...] El término también aplica a los equivalentes laicos [...] de todos estos objetos, marca de los más altos niveles sociales [...] En razón de su particular importancia simbólica, estos objetos [...] conllevan un marcado aspecto ornamental.²¹⁷

Es decir, ni el brillo ni los acusados intereses ornamentales de las láminas de concha

²¹⁴ John Gage, *Color y cultura : la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1991, p. 59.

²¹⁵ Estos comentarios vienen de la ponencia inédita “Luminosidad, belleza y simbolismo: una reflexión sobre las láminas de concha y las de pluma”.

²¹⁶ Jean-Claude Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, en *Annales HSS*, 51/1, 1996, pp. 44-45. Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros haber llamado mi atención a este texto. La traducción es mía.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

deben considerarse de antemano como adornos superfluos.²¹⁸ Al contrario, conviene considerar la posibilidad de que la belleza del brillo haya tenido asociaciones religiosas o económicas reforzadas por la belleza de la ornamentación. Téngase en cuenta que según Bonne,

During the Middle Ages, ornament often served to heighten the aesthetic or para-aesthetic value of the work through such qualities as rareness, splendor, brilliance and subtlety of the effect produced, luxury, polychromy, skill and ingeniousness involved in the work's construction, even the sheer painstakingness involved in the work's execution, or the mere cost and weight of the precious materials used.²¹⁹

Si bien las reflexiones de Bonne derivan del estudio de obras ajenas a las que aquí nos ocupan, el uso del nácar (a la vez raro y esplendoroso) se combina con la laboriosidad requerida en la elaboración de los marcos para producir un efecto ornamental. Más aún, Bonne ha señalado que en ocasiones la preocupación estética se marca más fuertemente en los bordes ornamentales ricos.²²⁰

Sobre el papel que la concha y, en particular, el brillo de las conchas nacaradas desempeñó en esta producción existen algunas menciones, pero el tema aún no se ha estudiado con detenimiento. Entre las menciones documentales a las láminas de concha que se conocen, ninguna se refiere explícitamente a la belleza. Sin embargo, las propias obras demuestran el interés por dicha belleza, que debe mucho tanto al brillo como a la ornamentación. Las más notables poseen una luminosidad excepcional (láms. 67-102, 104 y 105, 109, 127, 128, 138 y 143), producto del empleo de una técnica pictórica virtuosa sobre los embutidos de concha. La atención del espectador también es atraída por la riqueza de los marcos, que en ocasiones son muy esmerados y atraen la atención a sus detalles.

Un buen número de obras conservadas representan temas históricos (véase láms. 29-34 y 37-66), lo que no necesariamente anula la posibilidad de que se haya planteado ciertas

²¹⁸ Estas reflexiones se nutren de los textos “No todo lo que brilla es oro: láminas de concha y el gusto por el brillo en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII” y “Ornamentación, brillo, belleza y simbolismo: una reflexión sobre las láminas de concha y las de pluma” que presenté, respectivamente, en el coloquio de doctorandos en historia del arte de la Facultad y Filosofía y Letras de la UNAM en septiembre de 2010 y en el coloquio *Luces y sombras en las artes: la plumaria en diálogo*, en junio de 2011.

²¹⁹ Jean Claude Bonne, “Les ornements...”, *op. cit.*, citado por Alessandra Russo, “Plumes of Sacrifice...”, *op. cit.*, p. 239, nota 72.

²²⁰ Jean Claude Bonne, “Les ornements...”, *op. cit.*, p. 41.

significaciones simbólicas asociadas al brillo de las obras.²²¹ Michael Schreffler ha sugerido que en estas pinturas el brillo derivado de la concha, así como del polvo de oro, pudo haber reforzado la idea de riqueza. Sobre el uso de dichos materiales en las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), Schreffler comenta que

These materials and optical components of the panels suffused the works with a visual intensity and sense of economic value that reinforced ideas about the Americas' role in the enrichment of the crown. Moreover, their sumptuous appearance attested in a more subtle way to the labor –intensiveness of the acquisition and manipulation of the materials used in their manufacture [...] One of the king's loyal subjects –perhaps the Count of Moctezuma himself- gave his sovereign a set of glittering, golden paintings depicting scenes from an episode in Spanish imperial history. In this sense, the images can be regarded as variations on the phenomenon Victor Stoichita called the “self-awareness” of images, a condition of reflexive self-consciousness in a visual imagery that emerged in concert with the development of mercantile capitalism in early modern Europe.²²²

La posibilidad de que el uso de la concha se haya asociado a la idea de riqueza es muy sugerente, pero debe examinarse con cuidado.²²³ Dado que la mayoría de estas obras representaron temas religiosos, tanto el brillo de la concha como la riqueza de su ornamentación pudieron haber tenido ciertas significaciones religiosas, a las que quizá se añadieron las económicas que señala Scheffler. En términos económicos, los novohispanos valoraron la concha menos que la perla y que otros materiales brillantes, como el oro, la

²²¹ Recuérdese el comentario de Bonne sobre los equivalentes laicos de los objetos ricamente ornamentados.

²²² Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*, pp. 104-105.

²²³ Estas reflexiones vienen de mi texto “No todo lo que brilla es oro...”, *op. cit.*

plata y las piedras preciosas.²²⁴ Más aún, en la Nueva España se produjeron y circularon distintos objetos de concha cuyos precios se diversificaron.²²⁵

De cualquier modo, la observación de Schreffler resulta especialmente digna de atención, pues se trata de una de las escasas reflexiones sobre el papel que el brillo desempeñó en este tipo de pinturas. Ahora bien, es importante señalar que esta producción no nació vinculada a la representación de la conquista de México, pues hasta donde se sabe las obras más tempranas representan temas religiosos.²²⁶ Más aún, la mayoría de las obras conservadas, así como las menciones documentales, se refieren a temas religiosos.²²⁷

Con todo, el autor atina en señalar el gusto secular por la suntuosa apariencia derivada del brillo de la concha, al que en ocasiones efectivamente se añadió el del polvo de oro. En la Nueva España circularon algunas obras embutidas de concha de precios altos, pero también numerosas obras tasadas a sólo unos reales.²²⁸ Pese a que la concha no necesariamente tuvo precios elevados, su brillo sí sugiere la idea de riqueza y, desde luego, también la de belleza. Así pues, la idea de que la selección del material obedeció al interés por demostrar poderío económico es muy sugerente.

Las obras más destacadas se distinguen de otras representaciones pictóricas por la belleza de su brillo y de su riqueza ornamental. Por esa razón, es posible que dicha belleza haya funcionado en las láminas de concha de manera similar a lo que ocurrió en las obras

²²⁴ En el inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, de 1695, una serie de 10 láminas de concha alcanzó el alto precio de 500 pesos. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77. No hay duda de que el elevado precio obedeció a la riqueza del trabajo, más que a la del material. Ahora bien, el mismo inventario incluyó “un hilo de perlas muy grueso con cincuenta y seis granos y una calabacilla por pendiente”, apreciado en mil pesos. *Ibidem*, p. 75. Los términos en los que se planteó esta mención sugieren que el alto precio se debe a la riqueza del material, más que a la del trabajo. Asimismo, el inventario registró “un par de láminas más, de las que se informa estaban “bordadas de coral” [...] Medían tres cuartas de alto y ambas se tasaron en ciento sesenta pesos.” *Ibidem*, p. 78.

²²⁵ Según el jesuita Bernabé Cobo “de estas conchas [de color amarillo oscuro con pintas blancas], por ser muy lisas y bruñidas, se hacen curiosas cucharas con cabos de plata; otros muy grandes, cuyas conchas sirven de bocina a los indios [...] Otros dos géneros dellos me mostró una vez una persona curiosa, guarnecidos en plata y dorados, que servían de vasos para beber, y cada uno hacía una buena vez de vino; y estimábalos mucho, así por su hermosura, como porque eran don que le había hecho un virrey de este reino.” Cfr. *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (continuación), Obras del Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*, I, Estudio preliminar y edición del Padre Francisco Mateos de la misma Compañía, Madrid, Atlas, 1964.

²²⁶ Véase Apéndice I.

²²⁷ María Concepción García Sáiz ha demostrado que las series de la conquista de México que se conservan están estrechamente relacionadas entre sí. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

²²⁸ Véase Tabla 6. En relación con las obras de concha tasadas a precios altos, especialmente destacado es el caso de un “Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.” Archivo de Notarías de Puebla, 1707, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana.

medievales a las que se refiere Bonne. Es decir, no como un adorno superfluo, sino como un aspecto de las obras cuyo poder no discursivo les habría permitido a éstas expresar más de su ser y ejercer todo su efecto sobre el espectador.²²⁹

En la época en la que se hicieron las pinturas embutidas de concha, los pintores europeos estuvieron muy interesados en los efectos lumínicos, cuyas posibilidades habían aumentado dramáticamente gracias a la técnica del óleo. Además de que el uso del nácar permite una luminosidad muy particular, algunas láminas de concha se distinguen por los intereses lumínicos de la técnica pictórica.

Por otro lado, esta investigación toma en cuenta dos tipos de marcos. En primer lugar, las obras exentas a los que en la actualidad suele asociarse el término marco (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 27, 67-85, 109, 127, 132, 135, 136 y 140), a las que se añaden las cenefas pintadas en los bordes de las obras (láms. 29, 31-34, 37-66).²³⁰ Los primeros son menos numerosos y a menudo se hallan en trabajos individuales, mientras que las cenefas son frecuentes en las series, posiblemente debido a que ayudaron a abatir los costos sin sacrificar la belleza de las obras.

Dada la gran cantidad de marcos ricos que se conservan, aquí me limitaré a seleccionar algunos ejemplares, para reflexionar sobre su importancia en estas obras. Las figuras que los pueblan corresponden a lo que en tiempos novohispanos se conoció como pintura de países, es decir, de paisajes. Las ordenanzas del gremio novohispano de pintores concedieron a dicha pintura menos importancia que a las figuras humanas, especialmente los rostros. Esto permite suponer que en los talleres más importantes, la ornamentación se delegó en los oficiales y acaso en los aprendices. Sin embargo, en estas obras recibió tanta importancia, que difícilmente se habría delegado.

Entre las obras que poseen marcos ricos, así como una luminosidad destacada, cabe mencionar una *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127), así como otra que se conserva en el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130), una *Alegoría de la Encarnación* de la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla, que se exhibe en la iglesia de La Magdalena de dicha ciudad (láms. 109 y 112), una *Inmaculada Concepción* (lám. 104), un

²²⁹ Jean Claude Bonne, “Les ornements...”, *op. cit.*, p. 40.

²³⁰ Ambos tipos de marcos se comentan en el capítulo III, pp. 204-209.

San José con el niño (lám. 105) del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y un *San Isidro labrador y el milagro de la fuente* (lám. 108) del Museo de América. Todas estas obras son anónimas.

También se comentará una serie de seis tablas de la *Vida de la Virgen* que se conserva en el Museo de América (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) y otra del mismo número de tablas que representa las *Batallas de Alejandro Farnesio* de la colección Rodrigo Rivero Lake (láms. 29, 31 y 32), ambas anónimas. De igual modo, se hará referencia a una serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González, que se divide entre el INAH y el Banco Nacional de México (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18) y a otra de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85), anónima.

La *Virgen de Guadalupe* del Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130) es el ejemplo más notable de la estrecha articulación que en este tipo de pinturas existió entre las escenas y sus marcos. La obra es polilobulada y posee una ornamentación riquísima que se extiende por toda la superficie, con excepción de los lugares ocupados por Guadalupe y los medallones aparicionistas.²³¹ Es decir, cerca de la mitad de la composición exhibe el repertorio ornamental asociada a estas pinturas –un fondo negro cubierto por numerosísimas flores, hojas y aves doradas y embutidas de concha, con algunos toques de rojo, todo trabajado con notable esmero.²³²

La minuciosidad del trabajo es evidente, pues la distribución de las figuras que rodean a Guadalupe no se dejó al azar, sino que se planeó con anticipación, incluyéndola en el dibujo preparatorio. La composición, aunque abigarrada y cuidadosamente concebida, no es simétrica, lo que mantiene la atención del espectador. El autor logró con creces el rico efecto ornamental que buscó, pues lo primero que llama la atención es la rica superficie que sirve de fondo a la Virgen. Más aún, por su riqueza, dicho fondo vuelve a capturar la atención una vez que se ha observado a Guadalupe.

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 derecha e izquierda. Las aves aparecen en un número muy reducido, apenas cuatro. Dos están en la parte inferior y

²³¹ Sonia Irene Ocaña Ruiz, “Los marcos...”, *op. cit.*, p. 146.

²³² Estos comentarios están tomados, en parte, de *ibídem*, así como de Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos....*, *op. cit.*, pp. 186-187 y “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.*, pp. 133-135.

elevan la cabeza, en actitud de mirar hacia los medallones superiores, mientras que las dos de la parte superior están contrapuestas a los pies de Guadalupe e inclinan ligeramente el cuerpo hacia abajo. Es decir, tanto unas como las otras invitan a dirigir la atención a Guadalupe. Estas figuras son sencillas y recuerdan a las aves que aparecen en las series de la *Conquista de México* -en particular, la firmada en coautoría por Miguel y Juan González (láms. 37-51).

Esta pintura muestra dos modelos distintos de flores, de los cuales el primero posee un botón central rojo y bordes irregulares que recuerdan a las de la *Conquista de México* que perteneció a los condes de Moctezuma (láms. 42, 57 y 59). El otro recuerda, por el gran número de pétalos, las de los marcos de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), así como las de la *Virgen de Guadalupe* de Castellón de la Plana (lám. 127). En ambos casos los motivos son esquemáticos y casi monocromáticos.²³³ Asimismo, destacan los numerosos botones de rosas rojas, muy parecidos a los de la mayoría de las obras antes comentadas. Las formas de algunas hojas sugieren helechos. Esta solución se halla en la serie de seis tablas de la *Conquista de México* del Museo de América (láms. 61-65), así como en el *San Isidro y el milagro de la fuente* de la misma colección (lám. 108), ambas anónimas.

En este caso, la belleza de la ornamentación se une a la luminosidad derivada del nácar, que resulta fácil de advertir -sobre todo en las vestiduras de la virgen, completamente embutidas de concha y desprovistas de capa pictórica. El efecto de este tratamiento es ajeno a la iconografía tradicional de Guadalupe, pero le otorga un brillo que acaso haya tenido connotaciones cristianas. Más aún, entre las pinturas aquí estudiadas, esta es la que muestra mayores esfuerzos ornamentales y no es casualidad que se trate de una representación de la patrona de México. Sin duda el comitente se interesó mucho tanto en la ornamentación como en la luminosidad de la obra y ambas se asociaron a la belleza y posiblemente también a la Luz Divina. La solución es muy original y recuerda que “En razón de su particular importancia simbólica, estos objetos [...] conllevan un marcado aspecto ornamental.”²³⁴ Se trata de un destacadísimo ejemplo de complemento necesario al pleno florecimiento de la idea de lo sagrado que mencionó Bonne.

²³³ Estos comentarios están tomados de Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Marcos enconchados...*, *op. cit.*, p. 187.

²³⁴ Jean-Claude Bonne, “Les ornements...”, *op. cit.*, p. 45.

Como adelante se verá, no sólo las fuentes teológicas y literarias, sino también numerosas obras del arte occidental muestran cierta relación entre el brillo y la concepción cristiana de Dios. En los ajuares domésticos novohispanos se conservaron numerosos objetos hechos con otros materiales brillantes empleados para hacer objetos significativos en términos religiosos o económicos, tales como el oro, la plata, las perlas y las piedras preciosas.

Por otro lado, en la *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) lo primero que llama la atención es la excepcional luminosidad de las ropas de la Virgen. En este caso, no hay duda de que existe una relación entre la luz y la belleza, pues sin duda se trata de una obra muy bella, cuya luminosidad resulta muy difícil no asociar dicha la Luz Divina.

El virtuosismo del trabajo se advierte en la técnica pictórica, que superpone numerosas capas fluidas de transparencias que permiten advertir el brillo subyacente. En buena medida, lo que hace tan notable a estas obras es precisamente el trabajo pictórico sobre la concha, pues el brillo del material subyacente es extraordinario y se une al acertado uso del brocateado para otorgar una excepcional luminosidad a la obra. A diferencia de lo que ocurre en otras pinturas de este tipo, en esta el manto de Guadalupe es azul, de un tono más bien claro. Las transparencias de la capa pictórica revelan con nitidez la regularidad de los fragmentos de concha, lo que permite afirmar que dicha capa fue obra de un especialista muy familiarizado con este tipo de trabajo.

En la obra de Castellón de la Plana el segundo punto de interés es el marco, pues asimismo es muy rico, poblado por racimos de uvas, flores, hojas y aves pintados y embutidos de concha, que aparecen en un número tan grande que hace falta observarlos con mucho cuidado para reconocer las figuras (lám. 127). Tanto las hojas de parra como los racimos de uvas exhiben cierto parecido con las figuras que pueblan el marco del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27). Asimismo, la solución de los racimos de uvas recuerda la de la serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* de la colección Rivero Lake (láms. 29, 31 y 32).

Respecto a la posibilidad de que el repertorio ornamental posea significaciones simbólicas, conviene advertir que algunas pinturas de la época introducen racimos de uvas en evidente alusión a la Eucaristía. Tal es el caso, por ejemplo, de una *Dolorosa* de

Cristóbal de Villalpando, de la colección Manuel Barbachano Ponce. Desde luego, numerosas pinturas de la época incluyen representaciones de frutos a los que difícilmente podrían atribuirse significaciones simbólicas. Sin embargo, el hecho de que en estos marcos los frutos seleccionados sean casi exclusivamente las uvas, aunado a la representación de temas cristianos y al brillo del nácar, permite suponer que se les concedió cierta significación simbólica.

Aquí llama la atención una mariposa, motivo inusual en el repertorio de este tipo de obras, que sólo aparece en el ya mencionado *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González, así como en la anónima *Inmaculada Concepción* del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (lám. 104). Ahora bien, la solución del motivo presenta diferencias significativas en cada caso.

El fondo negro de la entrecalle apenas puede advertirse, pues las figuras son abigarradas. Destacan los numerosos modelos de flores, trabajadas con gran detalle y virtuosismo. Asimismo, se advierten pequeñas hojas verdes trilobuladas, que recuerdan los que aparecen en el marco del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27) de Juan González. Asimismo, se advierten al menos tres modelos de aves, representadas en distintas actitudes. Uno de estos modelos exhibe una gruesa línea negra sobre los ojos, solución que asimismo aparece en la serie anónima de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85). Las cabezas de algunas aves recuerdan las de los cardenales.

La paleta de este marco es más amplia de lo usual, pues algunas flores exhiben un tono muy desleído de rojo, así como el color natural del nácar, que en el marco no brilla tanto como en la pintura. Por otro lado, en las uvas se aprovecha el tono violáceo natural de los fragmentos de concha, pues los motivos no están pintados, aunque las ramas de los sarmientos están logradas mediante trazos dorados. Pese al virtuosismo de la obra y a los acusadísimos intereses ornamentales del marco, la guirnalda que rodea a la virgen no es tan esmerada. Si bien las figuras que la componen están hechas en su totalidad de concha, muestran escaso trabajo pictórico. Ahora bien, el brillo de dicho material contribuye a la luminosidad de esta pintura.

Otro ejemplo en el que el uso del nácar se combina con una esmerada técnica pictórica para aumentar la riqueza lumínica se halla en una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) así como un *San José con el Niño* (lám. 105) anónimos, del monasterio de las

Descalzas Reales de Madrid, cuyo empleo de la concha es muy abundante y especializado.²³⁵ Las vestiduras de ambos personajes están pintadas sobre un verdadero mosaico de nácar, compuesto por fragmentos de formas cuadradas o rectangulares. El uso de transparencias resalta la luminosidad natural del material, fácil advertir a pesar de que las obras se encuentran en un recinto poco iluminado.

El desconocido autor también embelleció la pintura con la ornamentación del marco. Ambos presentan soluciones inusuales, pues si bien en su repertorio predominan las hojas y las flores, omiten el trabajo pictórico, de manera que las figuras están compuestas únicamente de fragmentos de concha de considerable volumen. El esmero puesto en estas figuras es tan notable como el que se advierte en la superficie pictórica, por lo que no hay duda de que esas partes de las obras se hicieron en el mismo taller donde se pintaron las escenas religiosas. En ambos casos es evidente la familiarización con el trabajo del nácar. Quizá los motivos más notables sean las mariposas que aparecen en los dos marcos, así como el ave que se advierte en el lado superior del marco del *San José con el Niño*.

En el anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente* (lám. 108) del Museo de América la paleta es cálida y muy restringida, pues los colores van de un tono muy pálido de amarillo al café miel. Dicho color se aplicó en capas fluidas de transparencias sobre la concha y con notable dominio técnico, pues el material conserva buena parte de su brillo, pese a que los colores oscuros tienden a mitigarlo.

Como es habitual, el fondo del marco es negro y el repertorio consiste en flores, así como en hojas. La solución de estas últimas es singular, pues sus formas recuerdan las de los helechos. Sin embargo, lo que más llama la atención es que, al contrario de la mayoría de los marcos de este tipo que se conocen, este deja de lado el abigarramiento de figuras, pues se advierte buena parte del fondo negro. A la vez, esto permite apreciar dichas figuras con total nitidez. El esmero de la factura demuestra que esta obra fue hecha por un especialista, por lo que la variación respecto a las soluciones habituales es significativa. Dicha variación resulta especialmente llamativa si se tiene en cuenta que la escena no exhibe un tratamiento austero, de manera que el diálogo entre ambas partes de la obra se plantea en términos distintos a los habituales, pues la presencia de pocas figuras en el

²³⁵ Estos comentarios se informan, en parte, en los textos inéditos “No todo lo que brilla...”, *op. cit.* y “Luminosidad...”, *op. cit.*

marco remite a una concepción un poco distinta a la de la mayoría de las obras de este tipo. Esto revela que los autores tuvieron una notable capacidad de diversificar las soluciones de los distintos ejemplares.

Por otro lado, en la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) lo primero que llama la atención es la luminosidad del nácar, que armoniza con los vivos colores de algunas tablas y especialmente de las cenefas. Destaca la tabla seis (lám. 32), por sus detalles en azul rey. En las cenefas, el fondo negro apenas es visible bajo las hojas verde oscuro que se alternan con numerosísimos racimos de uvas, así como con distintos modelos de flores y de aves. Si bien difícilmente cabría identificar dichas figuras con especies reales, es evidente el esmero puesto en su representación, que alterna numerosas soluciones.

Las cenefas de esta serie muestran unos frutos –al parecer, granadas- que recuerdan las del marco de la *Virgen de Guadalupe* del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127). Asimismo, la tabla que abre la serie exhibe en la parte superior del lado izquierdo un ave que recuerda a las de los marcos de la serie anónima de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85). Entre las obras firmadas, la única que muestra tal diversidad de aves y de flores, así como abundantes racimos de uvas, es el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27), que asimismo posee una inusual riqueza cromática, tanto en la escena como en el marco.

Por su parte, la serie de la *Defensa de Viena* de Juan González (láms. 33 y 34) no es tan luminosa como la serie arriba mencionada, pero sí más que muchas obras. Asimismo sobresale por sus cenefas, que apenas tienen presencia en los márgenes laterales, pero alcanzan gran desarrollo en el margen inferior y cierta importancia en el superior, que forma un arco rebajado.²³⁶ El tratamiento de ciertas figuras coincide con el de otras tablas. Por ejemplo, los botones de rosa son idénticos a los que presentan las tres series de la *Conquista de México* de 24 tablas (láms. 37-59) y las hojas poseen un color verde y unos perfiles dorados muy similares a los que se hallan en la serie anónima de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85). Sin embargo, la capa pictórica del relleno es particularmente ligera y se

²³⁶ Estos comentarios derivan, en parte, de los expuestos en Sonia I. Ocaña Ruiz, *Los marcos...*, *op. cit.*, pp. 169-172.

interrumpe en los bordes, dejando a la vista el color negro del fondo. La composición es tan abigarrada, que dicho fondo apenas es visible.

Por su parte, la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18) llama la atención, en buena medida, por la belleza de su brillo. Asimismo, la sencillez de algunas composiciones contrasta con la riqueza de los marcos exentos. La articulación entre ambas partes de las obras es evidente, gracias a la paleta y al brillo comunes. Asimismo, la atención del espectador es atraída por las entrecalles, pobladas por tantas flores, aves y hojas, que apenas se distingue el color del fondo. Estos marcos muestran cierta intención de evitar la monotonía, pues si bien incluyen sólo tres tipos de flores, están hechos con esmero. Hay unas de cinco o seis pétalos, muy regulares, con bordes redondeados. El modelo es similar al de las flores de las tres series de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 37-59). Aparece también un tercer modelo parecido a los recién descritos, si bien consta de un cuerpo externo de pétalos. El número de flores varía significativamente en cada marco, pero las composiciones son abigarradas en todos los casos.

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. Los marcos muestran, asimismo, sencillas hojas doradas y numerosas aves. Por ejemplo, en la primera tabla, que corresponde a *San Pedro. Creo en el Espíritu Santo* (lám. 4), aparecen catorce: cuatro a cada lado y tres en los largueros. La mayoría aparecen en actitud de reposo. Algunas, 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* (lám. 17), que 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. Ese marco incluye, en el mismo lado, un ave volando hacia la derecha del espectador, con la cabeza vuelta al lado opuesto. Por su parte, el marco de la *Sagrada Familia* (lám. 10) 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. En conjunto, la variedad de soluciones

demuestra que el artista prestó mucha atención a estas partes de las obras. Es decir, las consideró tan significativas como las escenas.

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* del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, firmada por Miguel González (láms. 52-56 y 76), así como de la serie de 24 tablas del mismo tema que el artista firmó junto a Juan González (láms. 37-51).

Por otro lado, en la serie de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85) el nácar exhibe un brillo muy notable. Si bien casi todas las escenas destacan por su luminosidad, en todos los casos la figura más brillante es la de Jesús, gracias al esmerado trabajo pictórico sobre la concha. Es decir, el brillo se usó para reforzar el tema representado. Si bien dicho brillo es lo primero que capta la atención, los marcos contribuyen a mantenerla. En esas partes de las obras destacan las aves, que muestran variaciones, sobre todo en la forma de la cabeza, pero no hacen referencia a especies reales. A pesar de esto, resulta significativo que el artista se interesara por detallar las aves y no las flores, muy esquematizadas en esta serie.

Si se examinan estas obras de manera conjunta, a la luz de las reflexiones de Bonne, es posible adquirir una perspectiva más amplia sobre la manera en la que pudieron haberse percibido en el contexto pictórico que les dio origen, así como en aquellos en los que circularon. Tanto el brillo del nácar como la ornamentación que se advierte sobre todo (pero no únicamente) en los marcos, les dan una belleza ajena a otras pinturas de la época, que invita al espectador a involucrarse con ellas, pues la apreciación de ambas cualidades requiere observarlas de cerca y prestar mucha atención a sus detalles. Las exigencias sutilmente planteadas al espectador le dan especial interés a la posibilidad de que haya habido intereses ocultos detrás de la belleza de las obras, como sugiere Bonne.

Las obras arriba comentadas son los ejemplos más notables de riqueza tanto lumínica como ornamental. Sin embargo, en algunos casos dichas cualidades se presentan por separado. Entre las obras que poseen marcos ricamente ornamentados pero poco brillo se puede mencionar un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de Juan González, de

colección particular mexicana (lám. 27), así como una *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino, del Museo Franz Mayer (lám. 136) y una *Virgen de Guadalupe* de un misterioso Rodulpho (lám. 132), que se conserva en el Museo Casa Natal de Jovellanos en Gijón.

La ornamentación del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* se halla tanto en el marco como en la guirnalda que enmarca la escena. Ambos exhiben gran variedad de flores cuya riqueza recuerda la de otras guirnaldas de la época, como las de la *Adoración de los Magos* y la *Adoración de los Reyes* de Juan Rodríguez Juárez, del Museo Nacional de Arte. Es evidente que en este caso González aumentó la belleza cromática y lumínica de la obra con la inclusión de dicha guirnalda, que establece un diálogo con el marco, igualmente rico y cuyo repertorio de flores, aves, racimos de uvas y hojas exhibe un tratamiento muy esmerado.²³⁷ Esto es significativo, pues son pocas las láminas de concha cuyo repertorio ornamental se aloja tanto en la pintura como en el marco. Tales casos evidencian la especialización del trabajo.

El fondo sobre el que aparecen las figuras es café claro, lo que produce un efecto muy distinto al de los contrastantes fondos negros de la mayoría de las obras. El fondo del resto del marco muestra un suave tono azul grisáceo. Se trata del único marco conocido cuyo fondo presenta dicho color y es interesante que el autor sea Juan González, pues esto demuestra que incluso los autores más prolíficos realizaron variaciones importantes en su ornamentación. 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 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, 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 brillo natural

²³⁷ Los siguientes comentarios vienen de mi tesis de maestría, *Los marcos “enconchados”...*, *op. cit.*, pp. 192-193. El tema también se comenta en “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.*, pp. 140-142.

del nácar y otros están pintados de un color más oscuro, lo que también contribuye a la ilusión de profundidad.

Al parecer, el autor otorgó a los motivos soluciones algo distintas a otros marcos, de manera deliberada. González 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 por sus detalladas formas, que recuerdan las de la parra. A dichas hojas se añaden otras más pequeñas, de formas sencillas, parecidas a las hojas doradas de numerosos marcos de este tipo. Los motivos combinan dos tonos de verde, al igual que el otro modelo aquí representado.

Las aves aparecen en gran número: cuatro en cada larguero, dos en el lado superior y dos más en el inferior. Se encuentran quietas 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 les otorga especial interés 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. En estas figuras se advierte una atención a los detalles que supera la de las aves de la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34), que el artista firmó de manera individual. Aquellas muestran cierta diversidad de posturas, pero en esta no sólo poseen variadas actitudes, sino que también numerosos detalles que las individualizan y dan cuenta de un exacerbado interés por la representación de la naturaleza.²³⁸

Especial mención merecen los 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 la ya mencionada *Adoración de los*

²³⁸ 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. 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 mosquerito 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. Conviene advertir que 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.

Pastores de Juan Rodríguez Juárez, perteneciente al Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, cuya guirnalda muestra, en la parte inferior, un insecto de formas similares a las de la cochinilla.

Se desconoce si Juan González elaboró marcos parecidos a este en otros trabajos hoy perdidos. Entre las obras conocidas, cabe considerar este marco como un caso singular, que muestra una importante evolución respecto a sus trabajos anteriores. El esmero con el que el artista trabajó tanto la escena, como la guirnalda y el marco son dignos de reflexión, pues sugieren que González se involucró directamente en las tres partes de la obra y que su habilidad como artista comprendía tanto el uso de la técnica pictórica como el trabajo del nácar.

El trabajo es igualmente notable en la escena representada. Precisamente por eso, llama la atención que el brillo resulte hasta cierto punto mitigado. Desde luego, esto podría deberse al deterioro producido por el paso del tiempo, o bien a las intervenciones que ha sufrido la obra. Asimismo, podría derivar de las características originales de la materia prima empleada. Sin embargo, esta no es la única obra de Juan González en la que el brillo no es tan destacado, pues también en una *Virgen de Balvanera* del Museo de América (lám. 22) las cualidades lumínicas del nácar son moderadas.

En la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 136), el material mantiene parte de su brillo bajo la capa pictórica, pero el efecto no es tan notable como en el *San Ignacio de Loyola* del mismo artista, de la colección Mayer (lám. 146). Asimismo, si bien esta obra emplea el dorado en los bordes de la túnica de la virgen, el efecto de luminosidad resulta menos armonioso que en la otra pintura mencionada y que en el *San Francisco Xavier* del Museo de América (lám. 147) que le hace juego.

Esta pintura destaca por su pequeño marco biselado, cuyo fondo negro está poblado por botones de rosas, flores, racimos de uvas y aves. Las figuras son doradas, de perfiles negros y muy detalladas. Los ejemplos más destacados son el tulipán que aparece en el larguero a la derecha del espectador y el ave que pica un pequeño racimo de uvas, un poco arriba de dicha flor. La pintura muestra un tulipán muy parecido al del marco, situado a

escasos centímetros de distancia de éste. Así, la relación entre ambos es muy estrecha, lo que permite suponer que Pino fue el autor de las dos partes de la obra.²³⁹

Por su parte, la *Virgen de Guadalupe* de Rodulpho (lám. 132) muestra fragmentos pequeños de concha, cuyo brillo sólo se advierte al mirar la obra muy de cerca. Acaso dichos fragmentos fueron naturalmente poco luminosos, pues la capa pictórica es ligera y predomina un tono muy claro de amarillo. La única parte de la obra en donde se advierte cierto contraste cromático es en el marco, que está muy trabajado y exhibe flores esquematizadas. También se advierten hojas y ramas, ambas doradas, así como racimos de uvas que hoy lucen rosadas. Las uvas llaman la atención porque cada fruta posee al centro un punto rojo. En contraste con lo que suele ocurrir en estos marcos, el que aquí nos ocupa los racimos de vid exhiben cierta profundidad. Dichos racimos se hallan dispuestos únicamente en las esquinas, próximos a los cuales se encuentran unas flores rojas esquematizadas. En casi todos los casos, la concha se embutió en la parte central de las flores, así como de las uvas. Tanto la paleta, como lo reducido del repertorio ornamental, sugieren que Rodulpho estuvo familiarizado con este tipo de marcos. Ahora bien, sus soluciones, sencillas en extremo, avanzan en una dirección que lo aleja del trabajo de los especialistas.

Si bien la ornamentación suele alojarse en los marcos, en algunos casos se traslada a la escena representada. Esto se advierte, en particular, en la anónima serie de 12 tablas de la *Vida de la Virgen* del Museo de América (láms. 86, 88, 90, 92, 93, 95-101). Casi todas las escenas muestran un pronunciado interés por la ornamentación arquitectónica, que posee embutidos de concha excepcionalmente luminosos, cuya belleza es fácil advertir bajo la diestra técnica pictórica, cuyas transparencias contribuyen a aumentar los efectos lumínicos de dicho material. Cuando las tablas llegaron a esta colección no tenían marcos, por lo que es imposible saber si originalmente fueron hechos en los talleres donde se elaboraron las pinturas –es decir, si estuvieron pintados y embutidos de concha. Sin embargo, dada la riqueza de las obras, me inclino a pensar que así fue.

En este caso no hay duda de que el autor, o los autores, aprovecharon el brillo natural del nácar para representar la ornamentación arquitectónica. Ahora bien, la manera de

²³⁹ Todos los comentarios anteriores vienen de Sonia I. Ocaña Ruiz, “Los marcos “enconchados”...”, *op. cit.*, p. 149.

resolverla varía significativamente en las distintas tablas, por lo que conviene examinarlas de manera individual. Quizá las más notables sean el *Abrazo ante la puerta dorada* (lám. 86) y las dos versiones del *Sueño de San José* (láms. 92 y 93). Si se compara esta serie con otra anónima de seis tablas, del mismo tema, que también se conserva en el Museo de América (láms. 87, 89, 91, 94 y 102), es evidente que el uso de los fragmentos de concha para conseguir una rica ornamentación arquitectónica resulta mucho más acusado aquí. Ahora bien, la serie de seis tablas conserva sus marcos originales, ricamente ornamentados.

En conjunto, los ejemplos anteriores revelan la importancia de la luminosidad en estas obras. Ya se vio que las mejores láminas de concha combinaron el brillo natural de dicho material con una esmerada técnica pictórica que a su vez contribuye a la riqueza lumínica de estas pinturas. Ciertas obras emplearon polvo de oro,²⁴⁰ material de uso frecuente en la pintura novohispana que efectivamente contribuyó a lograr ricos efectos lumínicos.²⁴¹ Sin embargo, numerosos ejemplares apenas muestran interés por aumentar la luminosidad de las obras mediante los recursos pictóricos. Esto resulta difícil de explicar, pues los artistas novohispanos tomaron como modelo a los europeos y estuvieron conscientes de que los efectos lumínicos fueron de gran interés para los pintores del viejo mundo.²⁴²

Acaso la falta de luminosidad de la técnica pictórica de algunas obras se debe a que, si bien el uso de las conchas nacaradas permitió cierto brillo, la obtención de efectos lumínicos particularmente ricos requirió un trabajo pictórico virtuoso que la mayoría de los artistas que incursionaron en esta producción no estuvieron en condiciones de realizar. A esta razón acaso podría añadirse el uso de conchas poco nacaradas, es decir, quizá el propio material limitó las posibilidades de conseguir efectos de brillo. Los ejemplares que se conservan en su mayoría corresponden a la producción especializada y aún así, son varios los casos en los que apenas se advierte el brillo de la concha.²⁴³ Ahora bien, en las

²⁴⁰ El tema se comenta ampliamente en el capítulo III.

²⁴¹ Véase Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983 [1ª edición 1946], pp. 78-82.

²⁴² Respecto al caso español, véase Raquel Medina de Vargas, *La luz...*, *op. cit.*

²⁴³ Un caso notable es la serie de 24 tablas de la *Conquista de México*, firmada por Miguel y Juan González en 1698, que fue enviada a Carlos II poco después de su realización y hoy se conserva en el Museo de América de Madrid (láms. 37-51). Asimismo, conviene mencionar una *Virgen de Balvanera* de Juan González, que pertenece a la misma colección (lám. 22). Desde luego, la fragilidad de las obras ha obligado a intervenirlas en numerosas ocasiones, de manera que la falta de brillo podría también relacionarse con dichas intervenciones. El tema se comenta en el capítulo III.

numerosas obras tasadas a sólo unos reales en los inventarios de la época, dichos efectos deben de haber sido muy limitados.²⁴⁴ Acaso esta sea una de las razones por las que la elaboración de este tipo de pinturas fue pasajera.

Es importante tener en cuenta que en la actualidad las obras se observan bajo una luz eléctrica, con la cual las conchas nacaradas tienden a producir breves destellos de brillo intenso. Sin embargo, los espectadores originales vieron las obras bajo una luz de menor intensidad, lo que desde luego incidió en su apreciación. Es seguro que la luz natural no produjo efectos lumínicos tan dramáticos, sino un brillo más suave, que debió cambiar con facilidad, a medida que el espectador dirigía su mirada hacia una u otra área de la obra, o incluso si se movía ligeramente al observarla.²⁴⁵

Conviene añadir que a menudo, los efectos lumínicos se asociaron a una paleta rica. Si bien la luminosidad de las pinturas novohispanas que prescindieron de la concha no es tan destacada como la de las obras europeas, la paleta de los artistas virreinales sí suele ser rica. Como adelante se verá, en obras tales como los mosaicos bizantinos, los vitrales góticos y las láminas de pluma novohispanas, el efecto de brillo se relaciona con el rico colorido de las obras. En contraste, incluso las láminas de concha especializadas tienden a mostrar paletas restringidas, en las que predomina el amarillo (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 41-55).²⁴⁶

Desde luego, algunas obras poseen paletas ricas, pero estos casos son excepcionales. Al respecto, destacan el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27), así como la *Alegoría de la Encarnación* de la Hermandad y Archicofradía de los Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (láms. 109 y 112), las *Bodas de Caná* de Nicolás Correa, que pertenece a la Hispanic Society de Nueva York (lám. 143) y una *Adoración de los Magos* de Juan González que se conserva en el Museo Soumaya de la Ciudad de México (lám. 117). La tendencia a emplear una paleta reducida es común a obras

²⁴⁴ Véase Tabla 6.

²⁴⁵ Numerosos estudios han abordado la manera en la que la luz incide en la percepción de los objetos en general y e los artísticos en particular. Mis reflexiones sobre este tema derivan de la lectura de Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen, "An Anthropology of Luminosity", en *Journal of Material Culture*, 2007, Núm. 12, pp. 270 y ss.

²⁴⁶ Las referencias a la paleta restringida de estas obras son numerosas. Véase, por ejemplo, José de Santiago, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 1976, pp. 24-25, Elisa Vargaslugo, "La pintura de enconchados", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I*, México, 1994, p. 120, Adelina Illán y Rafael Romero, "La técnica pictórica...", *op. cit.* y Sonia I. Ocaña Ruiz, "Marcos "enconchados"...", *op. cit.*, pp. 146-148.

de distintas autorías y calidades, de modo que no cabe sino concluir que el cromatismo de estas obras se concibió de una manera particular, ajena a las otras pinturas de la época.

Numerosos autores han advertido las particularidades cromáticas de estas pinturas, pero aún hace falta indagar en las razones que les dieron origen. A menudo se eliminó el azul, uno de los colores preferidos en las pinturas de la época. Para este estudio resulta de especial interés investigar si hay alguna relación entre el brillo de la concha y el deliberado empleo de dicha paleta. La técnica del óleo permitió ampliar la gama, así como los efectos cromáticos. Esta es una de las razones por las que esa técnica desplazó al temple en Europa, a partir del siglo XV.²⁴⁷ Téngase en cuenta que para Francisco Pacheco, el azul

es el color más delicado y dificultoso de gastar y a muchísimos pintores buenos se les muere. Por ejemplo, deben labra[r]se claros por su tendencia a volverse negros y meter el color con pinceles suaves y de punto bien descargado para poder extenderlo uniformemente, uniendo con suavidad las medias tintas hasta llegar al azul puro. De esta forma sus azules se rebeben y quedan lucidos y conservan su lindo color, muriendo a manos de otros, aún con olio de nueces y espliego se les muere.²⁴⁸

Las restricciones cromáticas resultan difíciles de entender si se tiene en cuenta que las pinturas novohispanas a menudo exhiben una paleta amplia. En mi opinión, el frecuente uso de una paleta restringida pudo haber sido una adaptación técnica, derivada de la dificultad de mantener el brillo de la concha bajo la capa pictórica, especialmente cuando se emplearon colores intensos. Como se verá en el capítulo V, el brillo del material tiende a perderse cuando se cubre con colores como el negro, el gris, el café y el azul oscuro. Esto se advierte incluso en las obras especializadas. En ocasiones, el brillo del material también se pierde bajo una capa pictórica roja (lám. 22). En cambio, la luminosidad natural del nácar es más fácil de advertir bajo una capa pictórica ligera y colores claros (láms. 92, 93, 109, 112 y 138).

²⁴⁷ Rocío Bruquetas, “Los procedimientos y los materiales pictóricos en la corte de Felipe II”, en *IX Jornadas de Arte, El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 311-319.

²⁴⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Preliminar, Notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, T. II, Libro Tercero, Capítulo V, 1956, pp. 84-85. Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros haber llamado mi atención a este comentario de Pacheco.

Las únicas referencias a los colores de las obras se hallan en el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, de 1766, así como en *Viage de España*, de Antonio Ponz, de 1776. El documento menciona “veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la *Conquista de México por Hernán Cortés*, expresados en cada uno de los sucesos y *guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla*, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”²⁴⁹ Estas obras aún se conservan (láms. 33-47) y no poseen una paleta rica, por lo que llama la atención la referencia a los colores.

Por su parte, Antonio Ponz se refirió así a una serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio* que pertenece a la colección Rivero Lake (láms. 29, 31 y 32), así como a una de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66): “En casa del duque del Infantado [...] merece de verse [...] un gabinete lleno de cuadros medianos, embutidos de madreperla y *ayudados de colores*, que representan las *Guerras de Alejandro Farnesio en Flandes y las de Hernán Cortés en México*.”²⁵⁰ Estas series sí poseen un colorido más rico que el habitual, por lo que la mención de Ponz sugiere que las obras llamaron su atención, en parte, por su rico colorido. Más aún, tanto el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio como la obra de Ponz se refieren conjuntamente a los colores y a la madreperla, lo que sugiere que en ambos casos se valoró la riqueza cromática que tanto la pintura como el uso del nácar dieron a las obras.

Si bien la propia Biblia y diversos autores cristianos sugieren una relación entre el brillo y la luz Divina, no hay indicios de que gran número de particulares novohispanos poseyeran conocimientos notables sobre ese tema. Ahora bien, el nuevo mundo heredó las concepciones artísticas y religiosas de Europa, donde tanto en tiempos medievales como modernos hubo un notable gusto por el brillo, así como por las obras ricamente ornamentadas, que a menudo fueron de contenido cristiano. Se ignora si los artistas consideraron que su producción tuvo fundamento en la relación entre brillo y divinidad. Apenas existe información sobre los autores de las láminas de concha, pero probablemente hayan pertenecido al mismo grupo social que la mayoría de los pintores novohispanos. Es decir, seguramente no tuvieron un nivel educativo muy alto ni estuvieron muy familiarizados con las concepciones teológicas. Sin embargo, a lo largo de la historia del

²⁴⁹ Inventario de los bienes hechos a la muerte de la reina Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214. Las cursivas son mías

²⁵⁰ Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498. Las cursivas son mías.

arte occidental la búsqueda de la belleza se ha relacionado una y otra vez con la representación de los temas cristianos sagrados. Así pues, en el caso de las pinturas embutidas de concha, la intención de embellecer las obras mediante el brillo y la ornamentación podría haberse relacionado, en parte, con la representación dichos temas.

Desde luego, el gusto por el brillo en las láminas de concha no fue un fenómeno aislado, sino que se articuló con un gusto más amplio por la luz. Pese a las evidencias de su importancia, el tema aún no ha sido objeto de estudios particulares. Por esa razón, conviene hacer aquí una breve reflexión al respecto, a la espera de que futuros estudios profundicen en la problemática de otros objetos brillantes de la época. Es evidente que el gusto novohispano por los objetos con propiedades lumínicas destacadas se relaciona con el de otros ámbitos culturales, por lo que aquí se hará referencia al interés de otros ámbitos artísticos por los efectos ópticos asociados a la luz.

La presencia de la luz en el arte

El brillo, desde luego, es un fenómeno óptico derivado de la luz, cuya presencia ha hallado manifestación en numerosos objetos. Esto es fácil de advertir en el caso de la pintura, que en ocasiones representa la luz, como ocurre en las obras claroscurotas, que reproducen el efecto de la luz al chocar con los objetos, creando luces y sombras mientras. Distinto es el caso de la pintura impresionista, que intenta representar la luz como si esta emanara de los propios objetos. Por su parte, obras como los vitrales presentan la luz, transmitiéndola hacia otros objetos. Existen numerosos materiales artísticos que en sí mismos son luminosos, mientras que otros brillan al contacto con la luz, la reflejan o producen ricos efectos cromáticos.²⁵¹ Al respecto, los ejemplos son innumerables, pero destacan los espejos (que reflejan la luz al entrar en contacto con ella), la plata, el oro, los vitrales, los mosaicos, la pluma (que con ayuda de la luz reflejan colores distintos), el alabastro, el marfil (que parecen absorber la luz), entre otros.

Si bien materiales como los arriba mencionados brillan o reflejan al contacto con la luz, lo hacen de manera distinta. Pese a que cada caso se liga a un fenómeno particular, las láminas de concha comparten con todos los materiales y objetos mencionados el problema de la presencia de la luz, pues todos requieren de ella para siquiera ser percibidos. Dado que

²⁵¹ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros todas sus observaciones sobre este tema.

las mejores láminas de concha se distinguen por su brillo, este capítulo presta especial atención a esta cualidad lumínica. Sin embargo, algunas de las obras que se mencionarán en este capítulo se distinguen por la iridiscencia, el reflejo y el color.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define al brillo de manera muy general, pues se limita a decir que es la “Luz que refleja o emite un cuerpo.”²⁵² Por otro lado, el exhaustivo estudio de John Gage, *Color y cultura*, lo considera como un fenómeno subjetivo y psicológico,²⁵³ derivado de la capacidad humana de apreciar la luz. Recientes estudios han abordado el poder de atracción del brillo,²⁵⁴ lo que no sorprende pues, como ya se señaló, el arte de numerosísimos pueblos ha aprovechado los fenómenos ópticos asociados a la luz, incluyendo el del brillo. Es decir, las láminas de concha resultan, en parte, de intereses comunes a gran variedad de producciones artísticas.²⁵⁵

Una parte de Europa consumió pinturas embutidas de concha, pero no hay noticias de que alguna vez las haya producido.²⁵⁶ Con todo, el gusto por la luz que fundamenta esta producción se halla en obras europeas de épocas diversas, tales como los mosaicos, los vitrales, las miniaturas, los esmaltes y los muebles incrustados de piedras duras. Asimismo, en el siglo XVI los gustos europeos dieron lugar a las láminas de pluma novohispanas. En la misma época, los europeos consumieron lacas asiáticas que, en ocasiones, se embutieron de concha. Más aún, también existieron objetos europeos embutidos de concha.²⁵⁷

²⁵² *Diccionario de la Real Academia Española* (22ª edición), Madrid, Real Academia Española, 2001, consultado en <http://buscon.rae.es/>, 27 de abril de 2010.

²⁵³ Cfr. John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 77.

²⁵⁴ Además de las referencias que se citan más adelante véase, por ejemplo, Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen, “An Anthropology...”, *op. cit.*

²⁵⁵ En uno de sus numerosos textos sobre el brillo en el arte precolombino, Nicholas J. Saunders ha advertido que “Aesthetic valuations and cosmological associations of light and brilliance in moral philosophies and materiality also appeared beyond the Americas, including in medieval Europe (Leddy 1997: 264; Saunders 1998a: 242). Analogues to Amerindian examples abound in Africa, Asia, and the Pacific and span thousands of years, extending the aesthetic of brilliance around the world. Morphy’s (1989, 1992) work on brilliance, beauty, and ancestral power among the aboriginal Australian Yolngu is a case in point, as are the comments by Coote (1992: 252–253, 255) on African Dinka and Nuer conceptions of the brilliant sheen of cattle hides, and Gell’s (1992: 45) observations on the light-trapping, dazzling designs of Pacific Island Trobriand canoe boards. Bayley (1986: 291–292), in his discussion of the symbolic dimensions of cloth in Indian society, comments on the divine qualities of light, gold, shiny fabrics, and mirrors in Indo Persian philosophy and Islamic architecture (see also Betz 1995; Brill 1980; Rivers 1999).” Cfr. “Catching the Light”: Technologies of Power and Enchantment in Pre-Columbian Goldworking”, en *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama, and Colombia*, Jeffrey Quilter and John W. Hoopes, Editors, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, p. 17.

²⁵⁶ El tema se discute ampliamente en los capítulos I y III de esta investigación.

²⁵⁷ Este tema se comenta en el siguiente capítulo de esta investigación.

Este capítulo presta especial atención a distintas obras hechas con concha nácar que circularon en la Nueva España, así como en Europa. Asimismo, más adelante se aborda el uso de la concha en Mesoamérica. Como se verá, si bien entre las culturas precolombinas dicho material tuvo mucha importancia, su uso corresponde a una problemática ajena a la de las pinturas embutidas de concha. Enseguida se hace una referencia general a la luz en el arte novohispano, para a continuación estudiar de manera particular los objetos hechos de concha.

La luz en el arte novohispano

Es bien sabido que la Nueva España heredó las concepciones artísticas del Viejo Mundo, incluyendo el gusto por la luz y los efectos lumínicos, que las obras novohispanas usaron de modo particular. El brillo no necesariamente tiene una relación directa con el interés científico por la luz. Sin embargo, es importante tener en cuenta que en la Europa del siglo XVII las investigaciones científicas basadas en la experimentación produjeron numerosos estudios y hallazgos sobre la óptica y la luz. Recuérdese que en esa época el uso de la cámara oscura se hizo habitual por parte de los pintores. Asimismo, para entonces el pulido de cristales para fabricar lentes se había perfeccionado, lo que facilitó la invención de instrumentos que ampliaron enormemente las posibilidades de observación, tales como el telescopio y el microscopio. Numerosos estudios científicos de los siglos XVII y XVIII se asocian al conocimiento de ciertos fenómenos ópticos. Tal es el caso, por ejemplo, de Galileo Galilei, así como de Christiaan Huygens e Isaac Newton.

Dichos hallazgos pueden parecer ajenos a la Nueva España, pero no lo fueron del todo. Al respecto, conviene advertir que el sacerdote y científico José Antonio Alzate dedicó muchos años a la observación de los astros y fenómenos meteorológicos y en 1789 dio a conocer sus observaciones sobre la aurora boreal. Asimismo, en 1768 publicó "El Diario Literario de México" donde divulgó noticias científicas. En 1772 editó "Asuntos Varios sobre Ciencias y Artes y en 1787, "Observaciones sobre Física, Historia Natural y Artes Útiles", que posteriormente cambió de nombre a "Gaceta de Literatura de México". Alzate también reportó a fines del siglo XVIII el uso de un "excelente antejo acromático" para estudiar la geografía de los volcanes del valle de México.

El desarrollo de la ciencia en la Nueva España fue posterior al de Europa, así como a la producción pictórica que aquí nos ocupa.²⁵⁸ Asimismo, es evidente que los estudios ópticos del siglo XVII no tienen ninguna relación directa con las láminas de concha. Con todo, la mención a dichos estudios permite advertir que el interés por la luz no se dio de manera aislada en el arte, sino que a partir del Renacimiento se articuló con una nueva actitud de exploración e intento de comprensión de los fenómenos ópticos. Dado que los fenómenos lumínicos afectan los sentidos y atraen así al espectador, el goce estético por la luminosidad no puede considerarse ajeno al novedoso interés científico por la luz de esa época.

Una vez señalado lo anterior, tiene interés mencionar entre las obras novohispanas con cualidades lumínicas importantes a los retablos con espejos, que fueron muy frecuentes en la Nueva España del siglo XVIII, como demuestran los ejemplares que se conservan en la iglesia de San Francisco Xavier, en el riquísimo ex convento de Tepotzotlán, así como en la iglesia de Atotonilco de Guanajuato. También en Europa y en el virreinato del Perú existieron retablos de este tipo. Sin embargo, en la Nueva España parecen haber tenido un particular arraigo, lo que sugiere la existencia de un pronunciado gusto local por el brillo no sólo en el ámbito privado, sino también en el público. Es decir, el aprecio de las cualidades lumínicas se halla tanto en obras pequeñas destinadas a verse de cerca como en otras de grandes dimensiones, hechas para verse de lejos.

En general, el uso de los espejos se relaciona con el reflejo, fenómeno lumínico cuyo brillo es distinto al del nácar, pues su empleo obedece al interés por iluminar los retablos con el brillo del sol. Así pues, pese a las enormes diferencias que existen entre las láminas de concha de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII y los retablos con espejos, ambos revelan un interés similar por producir efectos de brillo. A dichas obras cabe añadir los objetos de plata, las joyas y las lacas, que se contaron en grandes cantidades tanto en los ajuares civiles como en los eclesiásticos. Especial interés reviste el caso de la plata, pues se conservan numerosísimos objetos de uso religioso cuyo brillo acaso haya poseído un simbolismo cristiano. Sin embargo, los estudios sobre la orfebrería novohispana han

²⁵⁸ Véase Elías Trabulse, *Historia de la ciencia en México: estudios y textos*, V. 2, *Siglo XVII. El claroscuro de la ciencia mexicana del siglo barroco*, México, CONACYT, Fondo de Cultura Económica, 1984, así como Elías Trabulse, *Historia de la ciencia en México: estudios y textos*, V. 3, *Siglo XVIII. La ciencia mexicana en el Siglo de las Luces*, México, CONACYT, Fondo de Cultura Económica, 1985.

prestado poca atención a este tema. Es decir, si bien el uso de los materiales mencionados comparte el gusto por el brillo, no hay duda de que dicho gusto se planteó en términos distintos en cada caso. Al parecer, ningún material brillante se asoció en particular a objetos de función religiosa o civil, sino que todos tuvieron distintos usos. Esto sugiere cierta asociación con la idea de riqueza.

No se conocen menciones novohispanas que se refieran al brillo de manera explícita. Ahora bien, conviene tener en cuenta esta descripción de José María Marroqui sobre el monumento del Jueves Santo de la Catedral de México. Según ha advertido Elena Isabel Estrada de Gerlero,

La tarima con gradería estaba cubierta de alfombras y ricos paños, para exhibir en ella...candeleros de plata y oro, de ramilletes de plata, de tiestos de cristal con aguas de distintos colores, flores artificiales y naturales en ramilletes y macetas sembradas de trigo, naranjas doradas con oro bolador y mil banderitas de oro y plata adornándolo todo.²⁵⁹

Por otro lado, no hay duda de que numerosos objetos presentes en los ajuares eclesiásticos tuvieron un brillo notable. Al respecto, Gerlero señala, en relación con los numerosísimos textiles presentes en el ajuar de la catedral de Morelia:

Muchas de estas riquísimas telas estaban además bordadas en diferentes técnicas y diseños, entre los que destacan los de imagería, oro e imagería (los más antiguos), plata, china bordada en tela de colores, raso bordado en trencilla y bordados de realce o con lentejuela, perlas y pedrería, bordeados de galones de oro, salomónicos o de Milán y flecos de oro. Solamente unos cuantos, a pesar de las pragmáticas y ordenanzas, tenían el galón de oro falso. *Todas estas técnicas y materiales estaban diseñadas para lucir con el centelleo constante de las luces de las velas, que dentro de la lobreguez del edificio, hacían explotar destellos minúsculos e iridiscentes de cada hilo de oro, cada piedra o lentejuela de los ornamentos o lamer la tersura multicolor de los bordados o los efectos esmaltados de los terciopelos, logrando la transmutación de la luz que ocurrió en el gótico con los vitrales.*²⁶⁰

²⁵⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, en *La catedral de Morelia*, Nelly Sigaut, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del estado de Michoacán, 1991, p. 148. La autora toma la cita de José María Marroqui, *La ciudad de México*, V. III, Segunda edición facsimilar, México, Jesús Medina editor, 1969, p. 372.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 157. Las cursivas son mías.

Difícilmente se podría suponer que los individuos familiarizados con las fuentes teológicas cristianas no identificarían dicha transmutación de la luz con la luz Divina. Al respecto, cabe advertir que según la bula de Paulo III que creó el obispado de Michoacán, dicha fundación se hizo “para llevar un rayo de luz a quienes viven en tinieblas, para que puedan llegar al que es la luz verdadera, Cristo Jesús que es, precisamente, el sentido que la liturgia romana da a la fiesta de la transfiguración. Además, la bula describe la creación del nuevo obispado en términos de una magna epifanía cuya finalidad es [...] hacer que llegue la luz aun a los lugares más humildes.”²⁶¹ Conviene insistir en que si bien los precios de los materiales brillantes estuvieron muy diversificados, es posible que en todos los casos hubiera cierta asociación con la riqueza, además de la belleza. Sin embargo, sobre este tema aún hacen falta estudios particulares.

La mayor parte de los materiales brillantes que circularon en la Nueva España fueron heredados de Europa, pero también hubo algunos de origen local, como el tecali, que tuvo particular arraigo en su área de origen, Puebla. El gusto novohispano sin duda fue distinto al mesoamericano, pues los pueblos prehispánicos tuvieron en alta estima la obsidiana, que apenas se empleó en la época virreinal. Es posible que esto se haya debido, precisamente, a las fuertes connotaciones simbólicas que dicho material tuvo en Mesoamérica.

Numerosos inventarios de bienes de distintos niveles de poder adquisitivo mencionan materiales que destacan por sus propiedades lumínicas, tales como marfiles, láminas de pluma, plata, oro, etc. Al respecto, un ejemplo destacado lo constituyen un atril, una caja para costura y un baulito hechos en Puebla a fines del siglo XVIII, que actualmente se encuentran en el Museo José Luis Bello y González de la ciudad de Puebla.²⁶²

²⁶¹ Cfr. Herón Pérez Martínez, “Un texto iconográfico novohispano: las fachadas de la catedral de Valladolid”, en *La catedral...*, *op. cit.*, p. 70.

²⁶² Sobre estas obras, Gustavo Curiel ha señalado que “incluyen madera (dos de ellas con metal), hueso esgrafiado coloreado y vidrios. La interesante técnica decorativa que muestran los pequeños vidrios indica, que a placas translúcidas de este material se les colocaron en la parte posterior hojas de oro y hojas de plata (a veces alternadas en la misma porción de vidrio), para dar la apariencia de espejos. No se trata propiamente de espejos azogados sino de vidrios a los que se les adhirieron delgadísimas hojas de oro o plata. A este primer paso del trabajo decorativo se añadieron diseños de varios tipos, retirando para ello porciones de las hojas metálicas, los espacios resultantes fueron coloreados posteriormente con lo que parecen ser pinturas al esmalte muy brillantes. [...] Tal vez este laborioso trabajo de vidrios translúcidos que fueron dorados, plateados y coloreados, sea el que aparece descrito en documentación de la época como “de luces”. [...] Sin lugar a dudas, la pieza más relevante de este conjunto es el atril multicolor en el que predomina la hoja de

En cuanto al gusto por el brillo en los contextos eclesiásticos, además de la mención de Marroqui, conviene hacer referencia al inventario de sacristía de la catedral de Puebla, de 1712, que menciona: “Ytem, otro atril de ébano embutido de piedras finas de la Mixteca, que dio el Señor Deán Don Alonso de Salazar, y está guarnecido de plata dorada y asimismo declaró dicho licenciado no estar puesto.”²⁶³ En 1734, una nueva versión de dicho documento se refiere a “Yt otro atril de ébano con piedras de la mixteca finas y guarnecido de plata dorada y una cruz en medio, de la misma piedra, que sirve el Viernes Santo.”²⁶⁴ Si bien en estas menciones no hay referencias explícitas a la luminosidad o a la belleza de las obras, las descripciones sugieren que se trata de una obra en la que el brillo y la ornamentación se combinan para producir un efecto rico y es significativo que la partida puntualice que se reservó para usarse el Viernes Santo.

En conjunto, estas producciones demuestran que la sociedad novohispana tuvo un pronunciado gusto por el brillo, que se manifestó de muchas maneras. Por su importancia, el tema es digno de un cuidadoso análisis que rebasa los límites de esta investigación. Así pues, aquí sólo abordaré de manera particular el caso de las láminas de pluma, pues es especialmente cercano a la problemática de las pinturas embutidas de concha. A medida que futuros estudios examinen otros casos, adquiriremos una perspectiva más amplia sobre la importancia del brillo en el arte novohispano.

Cabe añadir que si bien la Nueva España produjo numerosos objetos de concha, a continuación se hará referencia a ciertas obras asiáticas que fueron muy gustadas en Europa y asimismo circularon en el ámbito local. Dichas obras se conocen mejor que los objetos de factura local, de los que apenas existe información.

¿Concha, nácar o madreperla?

Dado que las producciones artísticas que han utilizado la concha son muy numerosas, conviene reflexionar en las particularidades de este material. Al igual que el hueso y el marfil, la concha es un material calcáreo. Ahora bien, el hueso es traslúcido, a diferencia del marfil y de la concha, que brillan. El marfil posee un brillo blanco muy atractivo, pero

plata; en la parte posterior muestra pintura que imita un damasco azul.” Cfr. Gustavo Curiel, “Mobiliario”, en *Museo Bello*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2010, p. 104.

²⁶³ Archivo catedralicio de Puebla, Inventario de Sacristía, 1712, f. 12.

²⁶⁴ Archivo catedralicio de Puebla, Inventario de Sacristía, 1734, f. 4.

el nácar de la concha tiene una iridiscencia particular, un brillo tornasolado poco frecuente en otros materiales. Ahora bien, la mayoría de las láminas de concha conservadas parecen mostrar cierta preferencia por fragmentos del material de brillo más bien nacarado, no tornasolado.

Por otro lado, si bien los términos “concha” y “nácar” se han empleado indistintamente para referirse a las obras de las que aquí nos ocuparemos, conviene mencionar las diferencias entre ambos conceptos. La concha es una “Cubierta, formada en su mayor parte por carbonato cálcico, que protege el cuerpo de los moluscos y que puede constar de una sola pieza o valva, como en los caracoles, de dos, como en las almejas, o de ocho, como en los quitones.”²⁶⁵ Por su parte, el nácar es la “Capa interna de las tres que forman la concha de los moluscos, constituida por la mezcla de carbonato cálcico y una sustancia orgánica, y dispuesta en láminas paralelas entre sí. Cuando estas son lo bastante delgadas para que la luz se difracte al atravesarlas, producen reflejos irisados característicos.”²⁶⁶ Esta precisión es importante, pues si bien casi todas las obras que aquí se estudiarán poseen un particular brillo que sugiere que se hicieron con las partes nacaradas de las conchas, otras parecen haberse tomado de las áreas no nacaradas, pues carecen de brillo (láms. 120 y 161).

Como se verá más adelante, el término “concha” es el preferido en los documentos novohispanos y no así en los peninsulares, que suelen optar por el de nácar.²⁶⁷ Al respecto, conviene tener en cuenta que según el *Diccionario de Autoridades* de 1729, concha es la “Cubierta que tienen algunos pescados o mariscos, como son las tortugas, ostras, cangrejos, langostas, etc.” Ahora bien, la publicación añade: “*Comúnmente y como por antonomasia se entiende la de la tortuga, de la cual labrada y vistosa se entienden muchas cosas muy vistosas, como escritorios, espejos, bastones, peines, caxas y fortijas.*”²⁶⁸

En 1734, dicha fuente definió así al nácar: “La concha en donde se cría la perla. Tómafe frecuentemente por lo interior de ella, que tiene un color vivo y resplandeciente, blanco, con alguna mezcla de encarnado.”²⁶⁹ El mismo año, el citado diccionario definió a la madreperla en estos términos: “La cafcara interior de la concha en donde se cría la

²⁶⁵ *Diccionario...*, *op. cit.*, consultado en <http://buscon.rae.es/>, 13 de mayo de 2010.

²⁶⁶ *Ibidem*, consultado en <http://buscon.rae.es/>, 13 de mayo de 2010.

²⁶⁷ Véase tabla 2.

²⁶⁸ <http://buscon.rae.es/>, consultado el 11 de febrero de 2011. Las cursivas son mías.

²⁶⁹ <http://buscon.rae.es/>, consultado el 11 de febrero de 2011.

perla.”²⁷⁰ La referencia común a la perla sugiere cierta identificación entre ambos términos que, como se verá en el capítulo III, también se halla en ciertos documentos peninsulares, no así en los novohispanos.

En cualquier caso, no hay duda de que la razón para seleccionar el material fue, precisamente, la particular luminosidad que el nácar proporcionó a las obras. Como adelante se verá, algunas menciones peninsulares emplean el término “madreperla” para referirse al material con el que se hicieron estas pinturas.²⁷¹ La madreperla actualmente se define como un “Molusco lamelibranquio, con concha casi circular, de diez a doce centímetros de diámetro, cuyas valvas son escabrosas, de color pardo oscuro por fuera y lisas e iridiscentes por dentro. Se cría en el fondo de los mares intertropicales, donde se pesca para recoger las perlas que suele contener y aprovechar el nácar de la concha.”²⁷² Es decir, se trata de un tipo muy particular de concha que acaso en ocasiones se haya empleado en estas obras, pero para confirmarlo es necesario hacer análisis técnicos.

A reserva de que futuros estudios técnicos demuestren que en estas obras también se usó la madreperla, lo más correcto es referirnos a las pinturas novohispanas como embutidas de concha, pues como adelante se verá, existen ciertos indicios de que los artistas novohispanos usaron gran variedad de conchas.²⁷³

Lacas y objetos embutidos de concha

Dado que tanto el ámbito cultural europeo como el mesoamericano hicieron un uso artístico de la concha, aquí se examinarán ambos. Ahora bien, cabe advertir que la producción de láminas de concha comenzó a mediados del siglo XVII, en un contexto urbano en el que el simbolismo asociado a los sistemas de creencias mesoamericanos tenía mucho tiempo de haberse desarticulado. Más aún, no se conocen obras novohispanas del siglo XVI que se relacionen con los objetos mesoamericanos de concha. Es decir, más allá del mero uso del material, las láminas de concha no poseen ninguna liga con los trabajos mesoamericanos. Como se verá, tampoco tienen ninguna cercanía particular ni con los objetos europeos ni con los asiáticos de exportación que emplearon la concha. Con todo, para apreciar mejor las

²⁷⁰ 1734, p. 450. <http://buscon.rae.es/>, consultado el 11 de febrero de 2011.

²⁷¹ Véase Tabla 2.

²⁷² *Ibidem*, consultado en <http://buscon.rae.es/>, 23 de mayo de 2010.

²⁷³ Al respecto véase el capítulo III de esta investigación.

particularidades de la problemática novohispana, es preciso abordar todas las obras referidas.

Para esta investigación es de sumo interés señalar que tanto Japón como China produjeron y exportaron entre los siglos XVI y XVIII objetos incrustados de concha,²⁷⁴ que circularon en la Nueva España.²⁷⁵ Además de las lacas, en Asia se elaboraron en esa época otros objetos de concha, que se conocieron tanto en Europa como en América.²⁷⁶ Asimismo, los ajuares locales incluyeron muebles peruanos embutidos de carey, marfil, concha y hueso.²⁷⁷ Más aún, en la Nueva España se hicieron objetos embutidos de dichos materiales.²⁷⁸ Conviene añadir que tanto los mosaicos romanos como los muebles embutidos de piedras duras en ocasiones emplearon la concha.²⁷⁹ Al parecer, en Italia hubo una producción de mosaicos hechos con conchas marinas, en el siglo XVI.²⁸⁰

²⁷⁴ El tema está ampliamente documentado. Véase, por ejemplo, *Mother-of-pearl: A Tradition in Asian Lacquer*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2006.

²⁷⁵ Véanse menciones documentales novohispanas a estas obras en el Apéndice II de este estudio.

²⁷⁶ Cfr. Mercedes Fernández Martín, “180. Crucificado” en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 276-277 y Blas Sierra Calle, “190. Madreperlas talladas” en *Ibidem*, p. 307. Véase también María Paz Aguiló Alonso, “Muebles enconchados americanos, portugueses e indoportugueses”, en *Archivo español de arte*, Tomo 51, Núm. 203, 1978, pp. 337-345.

²⁷⁷ Véase Jorge F. Rivas P., “Escritorio”, en *Revelaciones...*, *op. cit.*, p. 491 y “Escritorio con su bufete”, en *Ibidem*, pp. 498-499. Véase también, de este autor, “Of Luxury and Fantasy: The influence of Asia on the Furniture of Viceregal Spanish America”, en *Asia and Spanish America...*, *op. cit.*, especialmente pp. 124-126.

²⁷⁸ Véase Gustavo Curiel, “Introducción”, en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*, Puebla, Fundación Mary Street Jenkins, 2009, pp. 12-31. Por otro lado, la Nueva España también produjo objetos barnizados que desde el siglo XVII se conocieron como lacas, si bien los cronistas del siglo XVI se refirieron a ellos como “júcaras y bateas de Michoacán.” Se trata de objetos asimismo lustrosos, que en ocasiones se apropiaron parte del repertorio de las obras asiáticas, por lo que tienen cierta relación con las lacas hechas en dicho continente. Desde luego, al margen de la relación formal con los diseños asiáticos, esta producción es resultado del gusto local por las obras brillantes. Sobre este tema véase *Lacas mexicanas*, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1997, Colección Uso y Estilo.

²⁷⁹ Según Liz James, “Glass tesserae were standard in wall mosaics from about the time of the Roman emperor Tiberius. Glass was preferred because of its light-catching properties [but] Other substances might be employed if they provided the colour more easily and cheaply, depending on the resources available. Stone, especially marble, terracotta, and shells could also be used, offering more stable sources of colour.” Cfr. Liz James, *Light and Colour...*, *op. cit.*, p. 26. Por otro lado, numerosas colecciones europeas conservan muebles florentinos del siglo XVI incrustados de piedras duras y conchas. En España, tanto el museo del Prado, como el Nacional de Artes Decorativas y el Lázaro Galdiano poseen ejemplares de estas obras.

²⁸⁰ A mediados de dicho siglo, Felipe de Guevara señaló, después de referirse a los mosaicos de la antigua Roma, que: “Los modernos á imitacion de esto felicisimamente en Italia han emprendido á formar figuras y animales en las paredes con conchitas de la mar en las marinas de Romanía, Apulia y Calabria se hallan, sirviéndose de ellas en lugar de lo que las piedras varias de colores servian los antiguos en el mosaico. Yo ví labrado de esto en una huerta del Secretario Marturano fuera de Napoles la via de Calabria, el año mismo de 3, mo invento [*sic*] entónces hallado, en las paredes de una escalera que baxaba desde el suelo de una huerta á una fuente [*ha*]cia la parte de la marina. Este mosaico de conchita, no ha aun llegado España, ni creo tengan

En la segunda mitad del siglo XVI, el fraile franciscano Bernardino Amico estableció en Belén un taller de Artes Mecánicas donde se hicieron objetos religiosos embutidos de concha, que circularon en España.²⁸¹ Amico fue autor de un *Trattato delle Piant e Immagini de Sacri Edifizi de Tierra Santa*, publicado en 1609 y nuevamente en versión corregida en 1620. Dicho tratado reprodujo con notable exactitud los planos de las iglesias cristianas de Jerusalén. De especial interés para esta investigación resulta el estudio introductorio de Octavo, que lo ha reeditado recientemente, comentando:

During his six months term as Guardian of Bethlehem, Amico initiated the art of making scale models of “cribs” and “sepulchres” in olive wood and mother-of-pearl, for sale as souvenirs. He perhaps intended his book to facilitate the production of such objects in Europe, or even to serve as a repertory of models for architects desiring to remake the shrines. In Chapter 38, on the Church of St. Anne, Amico writes, “The great devotion today practiced toward the Most Holy Conception has led me to add this plan, so that if any of her devout followers wished to build a temple to her, he would have the actual portrait of the place.”²⁸²

Si bien es probable que el trabajo de madera de olivo y embutidos de concha haya existido desde antes de la llegada de Amico a Belén,²⁸³ no hay duda de que ese personaje le dio un impulso decisivo, pues la producción se prolongó durante los siglos siguientes y las obras circularon en Europa.²⁸⁴ Hasta ahora, el único indicio que tenemos de su circulación en la Nueva España es un documento que ordena la excomuni3n de los falsificadores, traficantes y compradores de dichos objetos. Asimismo, en dicho 3mbito existió una Subcomisaría de los Santos Lugares, que probablemente se haya encargado de regular su

noticia de ello, salvo aquellos que ea [*sic* por en] Napoles 6 [*sic* por y] Roma, 6 [*sic* por y] algunas partes de Italia lo ovieren visto.” Cfr. Felipe de Guevara, *Comentarios...*, *op. cit.*, pp. 105-106.

²⁸¹ Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero la noticia de estas obras. Recientemente, el tema ha sido abordado por Enrique Yidi Daccarett, Karen David Daccarett y Martha Lizcano Angarita, *El arte palestino de tallar el nácar. Una aproximación a su estudio desde el Caribe colombiano*, Barranquilla, Panamericana formas e impresos, 2004. Asimismo, se menciona en María Paz Aguiló Alonso, “Arquetas y cruces (III). El nácar de Tierra Santa”, en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, Núm. 253, 2006, pp. 28-32.

²⁸² Bernardino Amico, *Trattato delle Piant e Immagini de Sacri Edifizi di Terra Santa*, Octavo Editions, 1999 (1ª edición, Florencia, Pietro Cecconcelli, 1620)p. 3.

²⁸³ Enrique Yidi Daccarett, Karen David Daccarett y Martha Lizcano Angarita, *El arte palestino...*, *op. cit.*

²⁸⁴ Véase María Paz Aguiló Alonso, “Arquetas y cruces...”, *op. cit.*, así como David Chillón Raposo y Pedro Luengo Gutiérrez, “Una cruz de nácar en el convento de San Antonio de Padua de Sevilla”, en *Laboratorio de arte*, Núm. 20, 2007, pp. 253-271.

circulación.²⁸⁵ Por esa razón, más adelante se explora la posibilidad de que la circulación de dichas obras haya favorecido la fabricación de ciertos objetos novohispanos de uso litúrgico, pintados y embutidos de concha.

Esta producción belemita ha continuado hasta nuestros días, experimentando un auge notable desde el siglo XIX. Sin embargo, hay pocas obras originales de los siglos XVI o XVII. Al respecto, conviene mencionar una maqueta de la Basílica de la Resurrección del siglo XVII o XVIII, que se halla en el museo arqueológico del Studium Biblicum Franciscanum de Jerusalén,²⁸⁶ así como una maqueta de la iglesia del Santo Sepulcro del siglo XVII perteneciente a la Palestine Exploration Fund (lám. 166). Al parecer, las obras no poseen trabajo pictórico, por lo que técnicamente no resultan especialmente cercanas a los objetos que aquí nos ocupan.

Ahora bien, lo que resulta del mayor interés es la prohibición novohispana de falsificar dichos objetos. Dado que en la Nueva España los “pintores de maque” estuvieron familiarizados con el trabajo conjunto de la pintura y los embutidos de concha, tiene interés preguntarnos si fueron ellos quienes falsificaron las obras mencionadas. Sin embargo, tanto las evidencias documentales como las obras conservadas sugieren que en la Nueva España el mercado de las láminas de concha fue mucho más amplio que el de los objetos de olivo y nácar, pues de las primeras se conservan numerosísimos ejemplares, así como menciones documentales, mientras que de los últimos sólo se conoce el documento que prohíbe su falsificación. Más aún, los González no sólo pertenecieron al gremio de pintores, sino que en numerosas ocasiones trabajaron para personajes muy encumbrados. Así pues, difícilmente habrían incursionado en la falsificación de los objetos traídos de Belén,²⁸⁷ que quizá haya corrido por cuenta de los ebanistas.

Por otro lado, para esta revisión resulta de gran interés una mención peninsular de 1744 a “un paisito de quarta de largo y sexma de ancho con el rey a caballo, hecho de talla y unos muros tallados de nacar, con marco y copete tallado y dorado, 600 rs.”²⁸⁸ Se advierte que se trata de un relieve enmarcado, pero no queda claro si la obra incluyó también trabajo

²⁸⁵ Agradezco estas referencias a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero.

²⁸⁶ <http://www.christusrex.org/www1/ofm/sbf/SBFmsm.html>. Fecha de consulta: 7 de julio de 2011.

²⁸⁷ El tema, sin duda interesante, rebasa las posibilidades de esta investigación, pero al margen de su posible relación con las obras aquí estudiadas, merece un estudio particular, que espero realizar en un futuro.

²⁸⁸ Cfr. José Luis Barrio Moya, “La carta de dote del Hidalgo oscense don Felipe Codallos, fiscal de la audiencia de Sevilla durante el reinado de Felipe V, 1744”, en *Argensola. Revista de ciencias sociales*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005, Núm. 113, p. 169.

pictórico. La mención se halla junto a otras pinturas, lo que en principio permite suponer que así fue. Sin embargo, conviene recordar que el inventario de pinturas de Felipe V incluyó numerosas obras de distintas técnicas y materiales. Más aún, la mención especifica que la talla de nácar es la de los muros, lo que permite suponer que las otras figuras estuvieron talladas en madera. Asimismo, el documento omite referirse al origen de la pieza, lo que resulta más frecuente en las obras de manufactura local. Lo anterior sugiere que la obra ahí mencionada fue un relieve europeo que incluyó algunos detalles de nácar.

Estos ejemplos no sólo demuestran que el gusto por el brillo ha estado presente a lo largo de la historia del arte occidental, sino que también ha habido un gusto por el brillo de la concha nácar, en particular. Es imprescindible tener esto en cuenta al estudiar las láminas de concha novohispanas, pues las obras surgieron en una sociedad que heredó las concepciones artísticas europeas.

A ambos lados del Atlántico ha habido numerosísimas producciones artísticas que poseen propiedades lumínicas destacadas. Desde luego, el estudio de cada una de esas producciones rebasa las posibilidades de este estudio. Aquí se hará mención a obras que emplean materiales brillantes y que resultan de especial interés para esta investigación, ya sea por sus asociaciones simbólicas, por la importancia que tuvieron en su ámbito de producción o bien por su cronología similar a la de las láminas de concha.

Las obras que aquí se comentarán no sólo corresponden a distintos periodos, sino que sus formatos, técnicas, tamaños y usos son ajenos entre sí. Si bien a lo largo de la historia el gusto por el brillo ha sido constante, dicho gusto ha hallado distintas manifestaciones, produciendo una variedad de obras que poco tienen en común, más allá del brillo en sí mismo. Como enseguida se verá, esto también ocurre con las diversas producciones que han hecho uso de la concha.

Las experimentaciones que llevaron a la creación de las láminas de concha rebasan el mero gusto por los muebles y objetos arriba mencionados, pues las obras novohispanas presentan una característica que las hace particulares: el uso de la técnica pictórica, en virtud de la cual la concha forma a la vez parte del soporte y de la capa de pintura, cuyo uso no es muy distinto al del bol de diferentes colores que aunque forma parte de la capa de preparación crea efectos cromáticos en la capa pictórica.²⁸⁹ El hecho de que el material se

²⁸⁹ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus comentarios sobre este tema.

cubra con pintura produce un efecto ajeno a cualquier otra producción que haya empleado la concha. Así pues, estas obras revelan la existencia de concepciones pictóricas singulares, pese a que todas las obras que emplean concha exhiben un gusto similar por el brillo.

Más aún, en las obras arriba mencionadas el empleo de la concha presenta grandes diferencias entre sí, a pesar de que todas remiten al gusto europeo y virreinal de los siglos XVI a XVIII por el brillo del nácar. Las variaciones comprenden tanto el uso -civil o religioso-, como el tamaño, las técnicas y los materiales empleados. Más aún, los centros de producción son también muy diversos. Así pues, se trata de fenómenos independientes. Aquí se hará mención a todas estas obras porque circularon en la Nueva España en la época en la que se hicieron las láminas de concha, no porque tengan una relación directa con esta producción.

En conjunto, la existencia y circulación de dichos objetos demuestra que en la época en la que se hicieron estas pinturas el gusto por ese material había alcanzado un significativo desarrollo a ambos lados del Atlántico. Como ya se señaló, la concha había tenido un uso artístico desde la Edad Media, pero hacia el siglo XVI se produjo mayor cantidad y variedad de obras, pues con la expansión de las fronteras europeas aumentaron tanto los centros de consumo como los productores. Así pues, aunque las láminas de concha novohispanas fueron resultado de gustos locales, tuvieron lugar en un contexto global de mucho interés por el brillo del nácar. Cabe añadir que es posible que en ciertos casos su brillo se haya identificado con la luz divina.

Por otro lado, si bien las incrustaciones de concha en las lacas asiáticas de exportación obedecieron a los gustos europeos, el uso artístico de la concha en ese continente databa de hacía miles de años. En realidad, el empleo de la concha ha sido común en numerosísimos ámbitos culturales a través del tiempo. Tanto China como Japón habían hecho lacas incrustadas de concha mucho antes de que los europeos se establecieran en Asia. Aquí me interesa abordar su vínculo con distintos objetos de concha dedicados fundamentalmente al consumo occidental.

Las lacas *namban* se hicieron a fines del siglo XVI para el mercado portugués, que décadas atrás había impulsado la producción de cajas y cofres indios de exportación,

conocidos como indoportugueses, que asimismo se incrustaron de concha.²⁹⁰ Recientemente se ha señalado que entre los modelos de las primeras lacas japonesas de exportación se encuentran las obras indoportuguesas.²⁹¹ En el caso de estas últimas, los diseños tienden a adquirir una de dos tipologías.²⁹² Ambas destacan por su brillo y por el profuso empleo de la concha pero, mientras la primera incluye perlas y piedras preciosas cuyo contraste cromático destaca sobre el fondo negro de laca, la otra posee una superficie completamente cubierta de fragmentos de concha muy regulares, que otorgan gran luminosidad a los objetos. En ambos casos el brillo resulta muy destacado, además de que el virtuosismo técnico es notable: se trata de obras del más alto nivel hechas para enviarse a importantes colecciones europeas.²⁹³

Tiene interés indagar en la posibilidad de que los europeos hayan concedido cierto simbolismo religioso al brillo de la concha en estas obras. La cuestión del simbolismo resulta especialmente compleja en las obras indias pues, como ya se señaló, sólo se conservan cajas y cofres cuya función, desde luego, no es específicamente religiosa. Ahora bien, dichas obras se encuentran en colecciones religiosas de la península ibérica, donde siempre se han utilizado como relicarios.²⁹⁴ Sin embargo, hubo algunas en contextos civiles.²⁹⁵ Así pues, es posible que ciertos personajes hayan advertido un simbolismo religioso en el brillo de estas obras, que en cualquier caso fueron gustadas principalmente por su belleza, así como por su esmerada ornamentación, que remitía a la idea de riqueza.

²⁹⁰ Sobre este tema véase, por ejemplo, Ana García Sanz y Annemarie Jordan, “*Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales*”, en *Reales Sitios*, Núm. 138, Madrid, 1998, pp. 25-39.

²⁹¹ Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese...*, *op. cit.*, p. 78. Cabe añadir que, según Yayoi Kawamura, “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 hacia ese material, muy usado en el arte de Gujarat, en la India, y la semejanza con el trabajo de taracea de la tradición islámica, generarían dicha demanda.” Cfr. “La vía portuguesa en las colecciones reales españolas (1580-1640)”, en *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, p. 112.

²⁹² Téngase en cuenta que, aunque sobresaliente, la producción de cajas, baúles y arquetas indias de exportación fue efímera, a diferencia de la producción japonesa, de la que aún se conservan numerosísimos ejemplares. Cfr. Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export...*, *op. cit.*

²⁹³ Al respecto véase Ana García Sanz y Annemarie Jordan, “*Via Orientalis...*”, *op. cit.*, así como Yayoi Kawamura, “La vía portuguesa...”, *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibidem*. Véase también Ana García Sanz, “Relicarios de Oriente”, en *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, pp. 129-134.

²⁹⁵ Según Annemarie Jordan Gschwend y Almudena Pérez de Tudela, María de Hungría poseyó varios cofres y mesas de madreperla de Gujarat. Cfr. “*Exotica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el renacimiento temprano*”, en *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, p. 28.

Por lo que respecta a las obras japonesas, se trata en todos los casos de lacas, tanto de uso civil como religioso. Si bien las obras se conocen sobre todo como *namban*, en ocasiones también se denominan *urushi* o *kirishitan*.²⁹⁶ Entre los objetos de uso religioso hay atriles, hostiarios y trípticos. Conviene advertir que en la Europa de la época se emplearon diversas maderas, así como metales y piedras para hacer ese tipo de objetos. Algunos de dichos materiales también son brillantes, lo que sugiere que en las lacas japonesas el uso del nácar obedeció a un viejo gusto por el brillo asociado a estos objetos de uso religioso.

En ocasiones los diseños que pueblan las lacas *namban* de uso religioso parecen tener un simbolismo eucarístico. Tal es el caso de un tríptico que enmarca una *Santísima Trinidad*, que se conserva en el Museo Nacional de Kyoto.²⁹⁷ La parte interior de sus hojas muestra un diseño que consiste únicamente en uvas y hojas de parra, dejando de lado las flores de otoño, así como las aves y las otras figuras de animales que suelen poblar estas obras.²⁹⁸ Esto sugiere que el desconocido comitente de la obra solicitó ese diseño por su simbolismo. Lo mismo ocurre en un hostiario que muestra vides y hojas de parra, además del emblema jesuita, lo que sugiere que fue encargado por miembros de dicha orden, que en esa época desarrollaron una intensa labor evangelizadora en Japón.²⁹⁹

²⁹⁶ El primer término, que significa “bárbaros del sur” y fue usado por los japoneses de la época para referirse a los europeos, es el más habitual en la historiografía de las obras. Por su parte, el término *urushi* designa la laca japonesa y es el preferido de la investigadora Yayoi Kawamura, autora de numerosas estudios sobre las lacas japonesas que se conservan en España. Finalmente, el término *kirishitan* designa a las obras de uso cristiano y es preferido, entre otros, por Rie Arimura. Véase de esta autora, *Iglesias kirishitan: el arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549-1639)*, Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, enero de 2010, inédita.

²⁹⁷ La obra se reproduce en Meiko Nagashima, “Japanese Lacquers Exported to Spanish America and Spain”, en *Asia and Spanish...*, *op. cit.*, p. 114, Fig. 16. El posible simbolismo de estas obras se comenta en Gauvin A. Bailey, *Art on the Jesuit...*, *op. cit.*, p. 75: “In general, the lacquers seem to bear no relationship whatever to the painting inside. After all, they were made in two separate workshops [...] Operating in small groups and isolation, lacquer workers would not have even occupied the same workshop as the painters of the images. Nevertheless, given that the designs were often supplied by the client, there are occasional examples where the lacquer ornament seems to comment on the painting inside. A painting of the Holy Trinity in oil on wooden panel, for example, 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.”

²⁹⁸ Sobre el repertorio característico de las lacas *namban*, véase Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export...*, *op. cit.*, así como Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas namban em Portugal*, Lisboa, Edicoes Inapa, 1990. Ambas publicaciones incluyen numerosas reproducciones de obras.

²⁹⁹ La obra se conserva en el templo Tokei-ji, en Kamakura y se reproduce en el libro de Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export...*, *op. cit.*, p. 169, Fig. 385.

Estos casos sugieren que entre ciertos religiosos tanto el brillo del material como los diseños de las lacas *namban* pueden haberse considerado simbólicos.³⁰⁰ Esto podría haber ocurrido también en las láminas de pluma, cuya producción corresponde a la misma época y también estuvo a cargo de religiosos -que en ocasiones tuvieron una excepcional capacidad de adaptar las técnicas y materiales que hallaron más allá de las fronteras europeas y acaso de asignar valores simbólicos a las obras hechas con dichos materiales.

Al respecto, resulta de interés un tríptico de laca *namban* que se conserva en el Museo Nacional de Tokyo, que contiene un *San Esteban* novohispano, hecho en lámina de pluma.³⁰¹ No se sabe desde cuándo han estado unidas ambas obras, pero aparentemente ha sido mucho tiempo.³⁰² Si bien se trata del único caso conocido en el que una laca incrustada de concha se unió a una lámina de pluma, el ejemplo resulta muy sugerente, pues no sólo demuestra que en los ámbitos occidentalizados de los siglos XVI y XVII hubo una especial sensibilidad por el brillo de materiales tan diversos como la concha y la pluma, sino que incluso su luminosidad puede haberse usado de manera conjunta para actualizar el simbolismo de la luz divina planteado por los autores medievales.³⁰³

Tal como ocurrió con los objetos asiáticos arriba referidos, las obras de olivo y concha hechas en Belén para uso religioso, surgieron para satisfacer una demanda europea. Acaso relacionadas con esta producción, pero de origen incierto son unas ricas cruces de

³⁰⁰ En relación con el gusto secular por el brillo de la concha, cabe señalar que en el siglo XIX tanto China como Francia e Inglaterra tuvieron una importante producción de muebles de uso civil incrustados de conchas iridiscentes. En ocasiones los diseños son geométricos, como en un juego chino de mesa y sillas que se encuentra en el Museo de América de Madrid, pero en otros casos hay antiguos motivos chinos, tales como dragones. Este es el caso en una mesa de pequeña altura con 6 bancos a juego que se conserva en la iglesia del Altillo, en la ciudad de México. En este último caso, al parecer, se trata de muebles franceses hechos bajo la corriente de gusto que se conoce como *chinoiserie*. Si bien se trata de un fenómeno posterior a los que aquí nos ocupan, es una prueba de que los gustos europeos por el brillo del nácar a menudo fueron seculares.

³⁰¹ Véase una reproducción en Meiko Nagashima, "Japanese Lacquers...", *op. cit.*, p. 114, Fig. 15.

³⁰² Nagashima señala: "I have not yet had a chance to closely observe this work, but Ms. Namiko Takeuchi of the Tokyo National Museum, where this oratorio is kept, has kindly informed me that there seems to be a paper in between the feathers and the lacquered board. Ms. Takeuchi explains that it is hard to observe the construction because a glass is fixed on the surface, which is impossible to remove without destroying the frame of the oratorio itself. We will need to wait for a possible future opportunity of restoration for further observation of this work." *Ibidem*, pp. 113-115.

³⁰³ Si bien el tema de esta investigación se ciñe a los siglos XVII y XVIII, conviene señalar que en la actualidad, el artista regiomontano Eduardo Sánchez Rodríguez, conocido por sus trabajos de plumaria, ha incursionado en las pinturas religiosas incrustadas de concha inspiradas en las novohispanas, incluyendo los ricos marcos. Asimismo, el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México exhibe una *Virgen de Guadalupe* pintada e incrustada de concha. Según la cédula de exhibición, la obra es de autor desconocido, pero la propia pintura exhibe sendas leyendas que rezan: "Naucalpan enconchó Raúl Ángeles Navarro 1998" y "En la Ciudad de México pintó Miguel Ledezma Campos." También el restaurador Rolando Araujo, quien durante su desempeño en el INAH tuvo contacto con estas obras, ha realizado pinturas incrustadas de concha.

Jerusalén, con alma de madera e incrustaciones de concha grabadas a buril, que se conservan en distintas colecciones religiosas españolas.³⁰⁴ Por sus grandes dimensiones, se ha considerado que estas obras tuvieron un origen distinto –quizá novohispano- a otras más pequeñas, sin duda belemitas, “propias de mesas de altar en pequeños oratorios u obsequios particulares poco pesados y de fácil transporte para visitantes de Tierra Santa, ya que dicha orden ostentaba la dignidad de guardianes del Santo Sepulcro de Jerusalén.”³⁰⁵ Si bien no hay ninguna prueba de las obras sean novohispanas, es un hecho que circularon en la Nueva España, pues un inventario de bienes de la catedral de Morelia incluye una mención a “Una cruz de Jerusalem grande guarnecida de plata sobredorada embutida en concha que se le regula el peso de dos marcos.”³⁰⁶ Por otro lado, en la península ibérica también se conservan unas madreperlas finamente talladas, posiblemente hechas en Cantón en el siglo XVIII, que acaso circularon en la Nueva España, aunque no tenemos noticias al respecto.³⁰⁷

Una vez planteada de manera general la problemática del uso de la concha en la época novohispana, conviene hacer referencia al empleo de dicho material en Mesoamérica. Al respecto, conviene tener en cuenta que si bien el brillo de la concha fue muy gustado en Europa, y posiblemente se le asignó cierto simbolismo, en la América precolombina el material en sí mismo fue muy apreciado y tuvo importantes asociaciones simbólicas, que se discutirán a continuación.

La concha en Mesoamérica

Tanto en Mesoamérica como en Europa las conchas más apreciadas fueron las nacaradas, lo que demuestra que su valoración estuvo directamente relacionada con su brillo. El aprecio por el material fue especialmente notable en Mesoamérica.³⁰⁸ Según Nicholas J. Saunders,

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 256.

³⁰⁵ *Ibidem*. Además de Chillón y Luengo, también Javier Gómez Martínez ha sugerido un origen novohispano para estas obras, pero ninguno de estos autores ofrece datos que fundamenten dicha sugerencia. Véase “195. Cruz de Jerusalén”, en *Filipinas...*, *op. cit.*, pp. 310-311.

³⁰⁶ *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, Documento Núm. 6, ACADVM, p. 230. Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero la referencia a esta obra.

³⁰⁷ Blas Sierra Calle, “190. Madreperlas talladas”, *op. cit.*

³⁰⁸ En los virreinos americanos hubo mucho mayor interés por las perlas que por las conchas –al parecer, ni siquiera las madreperlas se valoraron mucho. Tanto la crónica del jesuita Miguel del Barco, *Historia natural y crónica de la antigua California*, Edición, introducción y notas por Miguel León Portilla, México, UNAM, 1973, como las *Leyes de Indias* sugieren que en tiempos virreinales, a pesar del enorme entusiasmo que hubo por las perlas, no se intentó sacar provecho de las conchas perlíferas. Véase Marta Fajardo de Rueda,

Amerindians in North America and the Caribbean, Mesoamerica, and South America possessed valuations of shiny matter derived from pan-Amerindian attitudes toward the spiritual and creative power of light. There seems to be ample evidence that brilliant objects—the “things” of nature and culture—were indigenously regarded as concretizations of light and light-laden natural phenomena. In this way, all Amerindians saw shiny matter as charged with cosmological power, a view contradicted by Europeans, for whom only gold, silver, pearls, and emeralds had any real (commercial) value.³⁰⁹

Saunders se ha concentrado en el estudio de las antiguas civilizaciones sudamericanas, por lo que su cita se refiere principalmente a dicho ámbito precolombino. Por otro lado, en la Mesoamérica del posclásico hubo especial aprecio por el caracol, que se ligó a lo sagrado a través de la asociación con el agua y con la fertilidad.³¹⁰ De cualquier modo, tal como ocurrió con el vidrio y con las piedras semipreciosas en Europa, en la América precolombina hubo un persistente gusto por la concha, cuya importancia ritual está fuera de toda duda. Al respecto, Saunders ha advertido que

Las conchillas y las perlas también poseen las cualidades del brillo y la blancura, las que tal vez fueron aumentadas por el hecho de encontrarse debajo de las brillantes superficies de los lagos, los ríos y del mar; las que de por sí constituyen una reconocida frontera entre el mundo material y el espiritual (Hamell, 1998: 258, 281; Roe, 1998: 193-194). Hay abundante evidencia etnográfica y etnohistórica que revela la extendida importancia ritual que tenían las conchillas como ofrendas en los Andes (Murra, 1975: 257) y como parte de joyas de precioso valor en

“Ordenanzas reales sobre la explotación de las perlas y los metales preciosos”, en *ENSAYOS*, año 2, núm. 2, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 279-295. El tema se comenta en el capítulo III de esta investigación. Agradezco al Dr. Gustavo Curiel la referencia a la obra de Barco.

³⁰⁹ Nicholas J. Saunders, “Catching the Light...”, *op. cit.*, pp. 15-16. El autor añade que: “A wealth of ethnohistorical and ethnographic evidence suggests that indigenous Amerindians throughout the Americas perceived the world as infused with “spiritual brilliance.” This view manifested itself across a range of natural phenomena—sun, moon, water, ice, rainbows, and clouds; natural materials, such as minerals, feathers, animal pelts, pearls, and shells; and ceramics, textiles, and metals. Despite a range of differing cultural conventions and significances, each of these objects held an inner sacredness displayed as shiny surfaces. *Ibidem*, *apud*. Nicholas J. Saunders, “Stealers of Light...”, *op. cit.*, pp. 226-230.

³¹⁰ Al respecto véase Lourdes Suárez Diez, *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, así como Adrián Velázquez Castro, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado, *Ofrendas de concha, tesoros de fertilidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

América del Sur, tanto en el área andina como en las tierras bajas (Arriaga, 1968: 45; Whitehead, 1988: 54-55). También en América del Norte las conchillas cilíndricas (*wampum*) significaban luz y bienestar espiritual (Hamell, 1986, 1995). Asimismo, las perlas eran muy apreciadas por su apariencia traslúcida, y se les atribuía la condición de otorgar luz espiritual.³¹¹

Téngase en cuenta que entre los moluscos que poseen conchas existen numerosas especies comestibles, de las cuales algunas se consumieron en Mesoamérica, como las almejas y los ostiones.³¹² Debido a que Tenochtitlan se hallaba alejada de las costas, es probable que los moluscos que formaron parte de la dieta mexicana hayan sido casi exclusivamente de agua dulce. Ni las conchas de las almejas ni las de los ostiones son nacaradas y no hay indicios de que se hayan usado en el arte mesoamericano.³¹³

Las investigaciones arqueológicas hechas en el Templo Mayor han hallado gran variedad de conchas marinas provenientes de regiones distantes y ajenas entre sí, que se usaron como ofrendas.³¹⁴ Esto demuestra la importancia que los antiguos habitantes de América concedieron a las conchas: sus usos artístico y ritual se diferenciaron plenamente del alimenticio. Las conchas de uso ritual no fueron un producto secundario, derivado de la alimentación, sino especies distintas a las comestibles.³¹⁵ Cabe añadir que si bien en Mesoamérica el simbolismo de las conchas se relacionó con su origen marino, pues se asociaron fundamentalmente al agua, al inframundo y a la fertilidad, también hay indicios de que se prefirieron las conchas nacaradas y de colores brillantes, provenientes de aguas profundas en zonas distantes y, por lo tanto, difíciles de obtener.³¹⁶

³¹¹ Nicholas J. Saunders, “La estética del brillo...”, *op. cit.*, pp. 132-133.

³¹² Lourdes Suárez Diez, *Conchas...*, *op. cit.*, p. 56.

³¹³ Bernabé Cobo menciona otros usos de la concha, aparte del comestible y el artístico. Por ejemplo, los nacarones servían “a los indios de *lampas* [*llampas*] o *coas*, que son sus azadas, para la agricultura. Hállase gran copia de estas conchas en la costa de Nicaragua; adonde también suelen hacer cal de todo género de conchas, y pasando yo por el pueblo del Viejo, que es doctrina de frailes Franciscos, vi que se labraba la iglesia con cal de estas conchas y era extremada de buena.” Cfr. *Biblioteca...*, *op. cit.*, p. 288.

³¹⁴ *Ibidem*. Véase también Adrián Velázquez Castro, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado, *Ofrendas de concha, tesoros de fertilidad, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2004.

³¹⁵ Lourdes Suárez Diez, *Conchas...*, *op. cit.*, p. 57.

³¹⁶ Cfr. *Ibidem* y Adrián Velázquez Castro, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado, *Ofrendas de concha...*, *op. cit.* Según Adrián Velázquez Castro: “El hallazgo [en el Templo Mayor] de gran cantidad de especímenes fragmentados, erosionados, decolorados y con otros organismos marinos adheridos, lleva a suponer que en muchos casos los ejemplares fueron colectados muertos en la playa, sin ninguna clase de selectividad. En otros casos, sin embargo, es posible inferir la búsqueda de conchas determinadas y en buenas condiciones, como es el caso de los univalvos *Oliva sayana*, *Olivella volutella*, *Turbinella angulata* y *Strombus gigas*; debe hacerse notar que de todas estas especies se elaboraron objetos de importancia ritual.” Cfr. Adrián Velázquez Castro, “La concha nácar en la época prehispánica”, en *La concha nácar...*, *op. cit.*, p.

Por otro lado, en Mesoamérica la concha no sólo se usó para elaborar objetos rituales, sino también artículos de lujo. Casos destacados son el de Snaketown (actual Arizona), un sitio de Oasisamérica donde floreció la cultura hohokam entre los siglos I y X D.C. Snaketown no tiene costas, pero debido al intercambio comercial con Sonora y Sinaloa, dispuso de una buena cantidad de conchas con las que se hicieron ornamentos de notable dominio técnico. Las especies halladas demuestran la existencia de varias rutas comerciales, pues una de las especies de conchas empleadas en Snaketown procede del río Gila, mientras que otra es del Mar de Cortés y una tercera de Baja California.³¹⁷ Asimismo, en Casas Grandes hubo talleres y almacenes de conchas, tanto marinas como de agua dulce.³¹⁸ También en Candelaria (actual Coahuila), sitio de la cultura de los laguneros se emplearon conchas. Las especies identificadas son de agua dulce y se trabajaron con gran destreza.³¹⁹

Otro caso importante es el de Río Balsas, en Guerrero, donde se hallaron casi 18 mil piezas de concha trabajadas. La mayoría son de la costa del Pacífico, pero también hay ejemplares del Golfo de México, del Caribe y de agua dulce. Adrián Velázquez resalta la alta calidad del trabajo, que permite afirmar que había personas que se dedicaban de tiempo completo a este quehacer.³²⁰ También se han hallado conchas en Tikal y Uaxactún. Las del primer sitio son tanto marinas –entre ellas, de la especie *Spondylus*- como de agua dulce, mientras que las de Uaxactún vienen de la costa atlántica, así como del Pacífico. Se ha identificado la especie *Unionidae*.³²¹

Mesoamérica concedió enorme importancia a la concha, en parte, debido a que tuvo una carga simbólica. En contraste, debido a que el material en sí mismo no posee asociaciones simbólicas en Europa, la selección de la concha difícilmente se habría planteado en términos simbólicos en la pintura novohispana, de no ser por su atractivo

14. Cabe añadir que según Saunders, “It is possible to suggest that during Pre-Columbian times, the spread of different kinds of shiny objects—for example, long-distance trade in ceramics, shells, shell artifacts, and greenstone axes—was motivated, in part at least, by the desire to obtain different and exotic kinds of shiny things whose glow signified spirituality and cosmic power *per se*, as well as the culture-specific meanings associated with particular materials’ color, texture, scent, and so on. The Amerindian aesthetic of brilliance that is so evident in contact period exchanges with Europeans in all likelihood characterized Pre-Columbian trade as well.” Cfr. “Catching the Light...”, *op. cit.*, p. 29.

³¹⁷ Adrián Velázquez Castro, “La concha nácar...”, *op. cit.*, p. 24.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

³²⁰ *Ibidem*, p. 33.

³²¹ *Ibidem*, pp. 35-36.

brillo. Es decir, el gusto por la concha que exhiben las pinturas novohispanas deriva de los criterios europeos, no mesoamericanos. Así pues, en estas obras el brillo en sí mismo pudo haber tenido un valor simbólico. Sin embargo, el modo en el que se emplea la concha en la mayoría de las obras sugiere que su brillo se usó principalmente para embellecerlas y para aumentar su efecto ornamental.³²²

Por otro lado, a continuación se documentarán brevemente los mosaicos, vitrales, esmaltes y objetos europeos incrustados de piedras duras. Se discutirá, en particular, su uso del brillo y del color. Lejos de presentar un panorama general de dichos objetos, aquí me referiré únicamente a los dos temas mencionados, pues esto nos permitirá entender mejor los antecedentes del gusto por los particulares efectos lumínicos que el uso de las conchas nacaradas proporcionó –en ocasiones- a las láminas de concha.

Las láminas de pluma

Las láminas de pluma novohispanas, cuya producción tuvo especial importancia en el siglo XVI, fueron producto del gusto europeo por el iridiscente brillo natural que poseen las plumas de algunas aves. A diferencia de las láminas de concha, que poseen un brillo nacarado, el de las mejores láminas de pluma es tornasolado y posee una notable riqueza cromática. Si bien se trata de una cualidad lumínica distinta a la de las pinturas embutidas de concha, ambas son producciones pictóricas que en parte emplean procedimientos de origen europeo, pero también incorporan materiales cuyo uso en Europa no se había asociado a las técnicas pictóricas. De ahí la inclusión de las láminas de pluma en esta revisión.

Debido a que la iridiscencia de las plumas de ciertas aves había sido aprovechada por el arte precolombino desde hacía siglos, es imposible abordar el fenómeno de la plumaria novohispana sin hacer referencia al gusto mesoamericano por la iridiscencia de las plumas.³²³ Las antiguas civilizaciones de América exhibieron un destacado interés por el

³²² El uso ornamental de la concha tuvo continuidad en el siglo XIX tanto en Europa como en Asia y en América. Más aún, el empleo artístico de dicho material mantiene vigencia. Para el caso mexicano, véase Enriqueta M. Olgún, *Nácar en manos otomíes*, México, UNAM, IIE, 2004.

³²³ Tiene interés señalar que la literatura medieval en ocasiones se refirió a los vivos colores de las plumas del pavo real. Cfr. John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, pp. 139-141. Es decir, el contacto con aves de plumas tan iridiscentes como los quetzales y los colibríes contaba con ejemplos antecedentes cuyos bellos colores asimismo habían sido del gusto europeo.

brillo, que se relacionó directamente con los sistemas de creencias precolombinos.³²⁴ De acuerdo con Nicholas J. Saunders,

La atracción por los objetos brillantes y relucientes, así como por los fenómenos naturales de iridiscencia, parece haber sido un fenómeno panamerindio. Esto puede conceptualizarse como una “estética del brillo” y es posible rastrearla a lo largo del continente [...] Aunque con diferente significado para cada sociedad, diversos materiales compartían el carácter sagrado de la luz cósmica encarnada en formas materiales: textiles multicolores, imágenes pintadas, cerámicas iridiscentes, metales resplandecientes, maderas pulidas, *plumas coloridas* y *cuentas de conchillas con reflejos brillantes* como el cristal, la turquesa, la obsidiana, esmeraldas y perlas; así como el sol, la luna y el fuego.³²⁵

En efecto, muchos objetos rituales precolombinos destacan por su brillo. Es decir, a partir del siglo XVI se hizo evidente que los gustos europeos coincidían con los mesoamericanos en relación con ciertos materiales brillantes, tales como las plumas, las perlas y las conchas.³²⁶ Desde luego, las razones que fundamentaron los gustos europeos y los mesoamericanos fueron completamente ajenas entre sí. Las obras novohispanas hechas con los materiales mencionados fueron resultado de criterios de origen europeo.

La producción artística de ambos lados del Atlántico aprovechó el poder de atracción del brillo. Ahora bien, fue en Mesoamérica donde dicha atracción fue indisociable de una fuerte carga simbólica. Al respecto, Saunders ha señalado que “Making shiny objects was an act of transformative creation, trapping and converting—in a sense recycling—the

³²⁴ En épocas recientes, este tema ha sido objeto de numerosas investigaciones. Véase, por ejemplo, Nicholas J. Saunders, “Stealers of Light, Traders in Brilliance. Amerindian Metaphysics in the Mirror of Conquest”, en *Res. Anthropology and Aesthetics*, 33, Spring 1998, pp. 225-252, así como Nicholas J. Saunders, “Catching the Light...”, *op. cit.*, Nicholas J. Saunders, “Biographies of Brilliance: Pearls, Transformations of Matter and Being, ca. AD 1492”, en *World Archaeology* 31 (2), 1999, pp. 243–257 y Nicholas J. Saunders, “La “estética del brillo” o el arte de la analogía”, en *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en América del Sur*, Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola Eds., Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 127-140. Véase también Ana María Llamazares, “Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo”, en *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*, Victoria Solanilla y Carmen Valverde (Eds.), Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla. Julio 2006, (En prensa). Disponible en <http://www.desdeamerica.org.ar/>. Fecha de consulta: 30 de abril de 2010.

³²⁵ Nicholas J. Saunders, “La estética del brillo...”, *op. cit.*, p. 127. Las cursivas son mías.

³²⁶ Al respecto, resultan de gran interés los *Cantares mexicanos* del siglo XVI, que hacen numerosas referencias al brillo y a la luz Divina. La obra menciona las plumas, pero no las conchas, pues éstas últimas son elementos marinos y resultan, por esa razón, ajenas a los intereses que fundamentan dicho texto. Agradezco a la Dra. Alessandra Russo haber llamado mi atención a este texto.

fertilizing energy of light into brilliant solid forms via technological choices whose efficacy stemmed from a synergy of myth, ritual knowledge, and individual technical skill.”³²⁷

Por otro lado, si bien las plumas tuvieron un uso artístico y ritual entre diversos pueblos precolombinos, los frailes sólo promovieron su empleo en el centro de la Nueva España.³²⁸ Sobre las razones que llevaron a los religiosos del siglo XVI a alentar la producción de láminas de pluma novohispanas, a pesar del fuerte simbolismo que el material poseía en Mesoamérica, Elena Isabel Estrada de Gerlero ha advertido: “No en balde fue la plumaria tan empleada en ornamentos litúrgicos del siglo XVI, pues sus iridiscencias, al igual que los esmaltes, los vitrales y los estofados del arte cristiano medieval, simbólicamente correspondían a la transfiguración de la iluminación divina, como lo establece Guillermo Durandus en el *Rationale divinorum officiorum*.”³²⁹ Al respecto, también resulta de gran interés esta observación de Alessandra Russo:

A possible answer lies in the feeling of wonder evoked by the precision and versatility of the technique with its brilliant colors reminiscent of European stained glass windows, enamels and miniatures. Due to its prominence in both the Indian and Christian cosmologies,

³²⁷ *Ibidem*, p. 21, *apud*. Nicholas J. Saunders, “Biographies of Brilliance...”, *op. cit.*, p. 246.

³²⁸ Con todo, los españoles también admiraron las obras de pluma sudamericanas. En 1653, el padre jesuita Bernabé Cobo mencionó que “Toman estas plumas tan chiquitas y delicadas de aquellos pajarillos que llaman en el Pirú tominejos, o de otros semejantes, que tienen perfectísimas colores en su pluma. Fuera de imaginaria, usaron los indios otras muchas obras de pluma muy preciosas, especialmente para ornato de los reyes y señores, y de los templos e ídolos. Porque hay otros pájaros y aves grandes de excelentes plumas y muy finas, de que hacían bizarros plumajes y penachos, especialmente cuando iban a la guerra, y con oro y plata concertaban estas obras de plumería rica, que eran cosa de mucho precio [...] De manera que de los pájaros no solo la carne para comer y el canto para el deleite, y la pluma para ornato y gala.” Cfr. *Historia del Nuevo Mundo, Libro Cuarto, capítulo 37*, Biblioteca de autores españoles, Madrid, Atlas, 1964, pp. 204-205. Cabe añadir, respecto a la relación entre el brillo de las plumas y su rico colorido, estos comentarios de Kay L. Candler: “The Waiwai’s great preference for red is not reflected on in the examples of coastal featherwork. Blue and yellow appeared to be the favoured colors, with red used primarily as an accent. Red was an important color in Precolumbian times, but the precious red spondylus shell and an abundance of red textile dyes may have satisfied the Andean peoples’ desire for that hue. The brilliant blue of macaw feather is certainly unique, and the bright, nonfading yellow of feathers is more difficult to produce with textile dyes.” Cfr. Kay L. Candler, “Precolumbian Peru Plumage”, en *The Gifts of Birds*, Rubin E. Reina y Kenneth M. Kessinger eds., University Museum Monograph, 75, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1991, p. 15.

³²⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaria expresión artística por excelencia”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 75. Efectivamente Durandus se refiere a la luz en múltiples ocasiones. Véase Guillaume Durand, *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, ed. A. Davril, et T.-M. Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, *Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis*, especialmente “III. Lutter contre L’ignorance”, “XL. De la lumière et des Lampes”, “IX. Du Chandelier et de la Lampe” y “XXVII. Des Chandeliers”, pp. 12-13, 44-45, 58 y 79-80.

brilliance was one of the most exploited aesthetic qualities used to convert native American populations.”³³⁰

Tanto Gerlero como Russo aciertan en señalar que las láminas de pluma del siglo XVI guardan cierto parecido con las obras de arte medievales de uso religioso de colores brillantes. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con las obras europeas, en el caso de las láminas de pluma novohispanas no se conocen fuentes documentales que asocien explícitamente su brillo a la luz divina, a pesar de que casi todos los ejemplares que se conservan son de temática religiosa. Llama la atención que el trabajo haya sido promovido por los frailes, muchos de los cuales se refirieron a estas obras y alabaron la belleza de sus brillantes colores, pero sin aludir a su simbolismo religioso.³³¹

No hay duda de que ciertos religiosos del siglo XVI estuvieron familiarizados con el simbolismo cristiano del brillo planteado en las obras teológicas medievales. Es bien sabido que algunos frailes llegados a la Nueva España poseían un rico bagaje cultural, que acaso les haya permitido asignar a los colores iridiscentes de las láminas de pluma un simbolismo religioso. Al respecto, cabe advertir que algunos autores medievales alabaron los brillantes colores y la belleza de los mosaicos bizantinos sin referirse a su simbolismo religioso, a pesar de que no hay duda de la existencia dicho simbolismo.

Los términos en los que se plantean las menciones de la época sugieren que en el siglo XVI estas obras gustaron por la especial belleza que las plumas les otorgaron. Esto no excluye que algunos personajes familiarizados con las fuentes teológicas medievales puedan haberles asignado, además, un valor simbólico, identificándolas con la luz divina. Acaso el hecho de que los pueblos mesoamericanos hayan asociado ciertas concepciones religiosas no sólo al brillo, sino específicamente a las plumas, facilitó que los conversos asimilaran las representaciones religiosas realizadas con esa técnica.

Más aún, a menudo al observar estas obras a la altura de la vista se advierte su luminosidad, así como ciertos matices cromáticos que captan la atención y nos invitan a

³³⁰ Alessandra Russo, “Plumes of Sacrifice. Transformations in 16th Century Mexican Feather Art”, en *Res* 42, Autumn 2002, *Anthropology and Aesthetics, West by Non West*, p. 227.

³³¹ Destacan las menciones de Bartolomé de las Casas, así como de fray Toribio de Benavente, Motolinía y de Bernardino de Sahagún. El tema se comenta en Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaria...”, *op. cit.*, así como en Marita Martínez del Río de Redo, “La plumaria virreinal”, en *El arte plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 103-138.

movernos frente a ellas, en busca de nuevos matices. Sin embargo, no es sino al observarlas desde abajo cuando la iridiscencia se vuelve mucho más evidente. Esto demuestra que las obras se hicieron para verse desde múltiples perspectivas. Es decir, el reconocimiento del simbolismo lumínico de los mosaicos de pluma requiere la disposición a involucrarse con las obras, moviéndose alrededor de ellas, pues sólo así es posible apreciar las numerosas posibilidades de sus recursos cromáticos y, con ello, la intensidad de la Luz Divina. La mayoría de los espectadores originales no tuvieron acceso directo a las fuentes teológicas relativas a dicha luz, pero no hay duda de que quienes se tomaron el tiempo de mirar los mosaicos de pluma con cuidado, fueron eventualmente deslumbrados por su iridiscencia.³³²

La producción continuó durante los siglos XVII y XVIII, época durante la cual las obras se incluyeron en numerosos ajuares domésticos, junto a otras pinturas. Si bien no hay evidencias de que muchos miembros de la sociedad civil hayan identificado simbólicamente los materiales brillantes con la luz divina, el notable gusto novohispano por el brillo no necesariamente fue ajeno a dicha identificación. Como enseguida se verá, la problemática fue similar en el caso de ciertas producciones europeas, que hicieron uso de distintos materiales.

Otros ámbitos, otros materiales

1. Los mosaicos bizantinos

Es bien sabido que los mosaicos alcanzaron enorme desarrollo en el imperio bizantino. Estas obras se nutrieron de concepciones artísticas, así como de conocimientos técnicos anteriores, lo mismo griegos que romanos y asiáticos, pero estuvieron al servicio de intereses cristianos.³³³ Entre las características que distinguen a los mosaicos bizantinos de los ejemplares más antiguos está la tendencia a situar las obras en los muros, que aumentó dramáticamente los juegos lumínicos derivados del uso de un colorido brillante,

³³² Estos comentarios vienen de la ponencia “Luminosidad...”, *op. cit.*

³³³ Los mosaicos bizantinos han sido objeto de numerosas investigaciones. Entre las más interesantes en relación con el brillo y el color de las obras se encuentran *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*, eds. Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi y Giovanni Pagliarulo, Florencia, Silvana Editoriale, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa Tatti, 2000, así como Liz James, *Light and Colour...*, *op. cit.* y John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, especialmente el capítulo 3, “La luz de Oriente”, pp. 39-67.

fundamental en las obras del Imperio Cristiano de Oriente.³³⁴ Cabe añadir que la riqueza cromática de los mosaicos se combinó con la de otros objetos presentes en las iglesias bizantinas.³³⁵

Estos mosaicos fueron monumentales. Es decir, el efecto de brillo se adecuó a la necesidad de verlos a gran distancia. Las obras se adaptaron a soportes arquitectónicos específicos, lo que determinó la cantidad de luz que recibieron, así como la manera en la que incidió sobre las obras. Sin duda es fundamental tener en cuenta las condiciones lumínicas cuando se estudian las obras que producen fenómenos ópticos.³³⁶ Al respecto, conviene destacar que buena parte del ritual ortodoxo tuvo lugar durante la noche; es decir, a menudo los espectadores bizantinos observaron los mosaicos bajo la luz artificial de las velas y las lámparas:

Pablo el Silenciaro termina su poema sobre la iglesia de Santa Sofía con una larga y sorprendente descripción de sus arreglos luminosos. “Mas no hay palabras suficientes para describir su iluminación durante la noche: podría decirse que algún sol nocturno inunda de luz el majestuoso templo.” Prosigue analizando el gran anillo doble de lámparas, con reflectores de plata, situado bajo la cúpula, las hileras de lámparas en las naves, en los bordes de las galerías y en la base de la cúpula, a lo largo del iconostasio y hasta en el suelo. [...] Pablo el Silenciaro tenía razón cuando sugería que se trataba de un efecto de movimiento continuo, pues las llamas debían oscilar frecuentemente debido al aire y la brisa que producían las procesiones. La luz parpadeante jugaba sobre la superficie suave e irregular de los mosaicos de las bóvedas, haciéndolos parecer aún menos tangibles y más porosos, ligeros y vivos. Al mismo tiempo, es poco probable que produjeran una impresión de color local más intenso.³³⁷

³³⁴ Según Liz James, “light striking a mosaic acts like a dynamic force, a force which has to be carefully and deliberately employed by the mosaicist. The Byzantines exploited this to the full, combining geodesy, the art of measuring volume and surface, with optics to work on a careful planning and placing of mosaics.” Cfr. Liz James, “What Colours were Byzantine Mosaics?”, en *Medieval Mosaics...*, *op. cit.*, p. 43.

³³⁵ Destacan, en particular, los mármoles. Según Pablo el Silenciaro, “Sobre el muro de piedra tallada brillan, por todas partes, curiosos diseños. Éstos han sido realizados en las canteras de Proconeso, junto al mar. La combinación de mármoles cortados se asemeja al arte de la pintura, ya que las vetas de las piedras cuadradas y octogonales pueden relacionarse entre sí para que formen configuraciones: unidas de este modo, las piedras imitan las glorias de la pintura.” John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 39, *apud*. Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, pp. 85-86.

³³⁶ John Gage ha advertido que “Uno de los obstáculos más importantes que interfieren la apreciación moderna de los edificios medievales es el hecho de que las condiciones luminosas en las que fueron creados no se conservan en la actualidad.” *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 46.

³³⁷ *Ibidem*, p. 47. Gage también señala que “tras la terminación de la Iglesia de San Salvador de la Chora (Constantinopla), su fundador, Teodoro Metochites, asistía con los monjes a los servicios nocturnos para observar los efectos de la decoración interior de mármoles y mosaicos.” *Ibidem*.

Es decir, la apreciación de los mosaicos bizantinos se controló mediante una cuidadosa planeación del juego lumínico. Esto es ajeno a la problemática de los tableros de concha, que se hicieron para ser vistos de cerca, pero posiblemente sin tener en cuenta la iluminación de los espacios donde habrían de exhibirse. Cabe advertir que no conocemos a detalle las condiciones de iluminación bajo las que se observaron estas pinturas novohispanas. De cualquier modo, la mayoría de las obras se conservaron en interiores domésticos y probablemente se apreciaron bajo condiciones muy parecidas a las de las otras pinturas presentes en los ajuares de la época.

Por otro lado, testimonios como el de Pablo el Silencioso demuestran que los bizantinos se interesaron mucho por los efectos lumínicos de sus obras. Tomando en cuenta que dichas obras se utilizaron para representaciones cristianas, conviene abordar la posibilidad de que dichos efectos hayan tenido un fundamento religioso. John Gage ha señalado la importancia simbólica de la luz en el ámbito religioso bizantino:

El ancestral concepto judaico basado en la idea de que Dios habitaba en una oscuridad inefable fue asimilado por la doctrina cristiana gracias a una serie de textos probablemente escritos por un monje sirio, pero atribuidos a Dionisio Areopagita, el filósofo pagano al que San Pablo convirtió en Atenas [...] Pseudo-Dionisio, uno de los teólogos más citados de la Alta Edad Media, afirmaba que “defendemos la oscuridad intangible e invisible de esa Luz, a la que no se puede acceder, pues rebasa, con mucho, la luz visible...y comenta en una carta que “La oscuridad divina es aquella ‘luz inalcanzable’ en donde se dice que vive Dios.”³³⁸

Es decir, los teólogos bizantinos estuvieron muy familiarizados con la identificación simbólica entre la luz y la concepción cristiana de Dios. Ahora bien, en su estudio sobre la luz y el color en los mosaicos bizantinos, Liz James se ha inclinado por la idea de que en Bizancio existió una “estética de la luz”, pero también ha advertido que los mosaicistas posiblemente no tuvieron conocimientos teológicos muy desarrollados:

Whether this shared aesthetic extended into a shared perception of the mystical properties of light, an idea popular in religious thinking from Pseudo Dionysius on, is another issue. There seems no reason to think not [...] the artistic imagination was influenced in various ways, both stylistic and iconographic, by sermons and hymns from the IX century on [...] there is some

³³⁸ *Ibidem*, p. 59.

evidence [...] to suggest a level of literacy among artists, which might also have affected their reception of such works [...] it is perfectly plausible that mosaicists were aware, not necessarily at a highly sophisticated level, of the metaphysical ideas in religious thinking about divine illumination.³³⁹

La postura de James es compartida por numerosos autores, pues entre los estudiosos de los mosaicos bizantinos predomina la opinión de que las propiedades lumínicas de las obras se asociaron a concepciones religiosas. No obstante, también existen otras ideas sobre este tema. Según Irina Andreescu Treadgold,

There is a language of the mosaicist [...] which is read differently by those who know and practice mosaics and differently by the viewer [...] the concept of light is a concept that belongs [...] more to rhetoric. [The committente] might have just said to the mosaicist “Do me this” and he looks at the finished mosaic and says “Yes.” [...] The perception of light, which is an optical phenomenon, has a completely different range than a symbolic one. Symbolism may be part of the perception but certainly not the only one, and I would say, not the most important part of it.³⁴⁰

Si bien la opinión de Treadgold no cuenta con muchos partidarios, la autora acierta en señalar que la mayoría de los bizantinos carecían de los conocimientos requeridos para percibir la luminosidad de las obras en términos estrictamente simbólicos. En cambio, cualquier espectador podía advertir y apreciar sus brillantes colores, que sin duda se añadieron para aumentar la belleza de las obras.³⁴¹ Ahora bien, acaso cabría plantear el tema en términos que no consideren a la belleza de las obras como un fenómeno ajeno a las significaciones simbólicas. Al respecto, cabe señalar que según Jean-Claude Bonne,

³³⁹ Liz James, “What Colours...”, *op. cit.*, p. 44.

³⁴⁰ “Discussion”, en *Medieval Mosaics...*, *op. cit.*, pp. 181-183.

³⁴¹ Por ejemplo, la descripción que Pablo el Silenciaro hizo de Santa Sofía de Constantinopla en tiempos bizantinos nada dice de su simbolismo y en cambio expresa mucha admiración por “la piedra moteada frígida, a veces de color rosa y blanco, otras con relucientes flores de color plata y púrpura; y el abundante pórvido salpicado de estrellitas que la barca fluvial ha cargado en el blanco Nilo; y la piedra verde brillante de Laconia y el resplandeciente mármol veteado que se encuentra en las profundas torrenteras de los picos jasios; con vetas onduladas en rojo sangre y blanco [...] la piedra brillante, dorada como el azafrán, que el sol libio ha fabricado sobre las faldas escarpadas de las colinas árabes, calentándolas con sus rayos dorados, y aquella piedra negro brillante de los riscos celtas, sepultada bajo el hielo, en la que se ha vertido aquí y allá abundante leche; el pálido ónice con destellos de metal precioso; y el mármol que produce la tierra de Atrax [Tesalia], no en sus elevadas mesetas, sino en el llano: en algunas partes verde esmeralda, en otras verde oscuro, casi azul. Tiene manchas que imitan a la nieve junto a destellos negros, de modo que se mezclan varias bellezas en una sola piedra.” Cfr. John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 39, *apud*. Cyril Mango, *The Art...*, *op. cit.*, pp. 85-86. Gage ha advertido que la apreciación de los mármoles por su origen, así como por sus vetas, remite a la *ekphrasis* romana, informada en la griega. Si bien la cita de Pablo el Silenciaro no se refiere a los mosaicos, sino a los mármoles, es digna de atención, pues su interés en los brillantes colores de las piedras parece ajeno a cualquier simbolismo religioso.

During the Middle Ages, ornament often served to heighten the aesthetic or para-aesthetic value of the work through such qualities as rareness, splendor, brilliance and subtlety of the effect produced, luxury, polychromy, skill and ingeniousness involved in the work's construction, even the sheer painstakingness involved in the work's execution, or the mere cost and weight of the precious materials used.³⁴²

Es evidente que con el brillo de los mosaicos se pretendía aumentar la belleza de las obras. Ahora bien, los intereses ornamentales bizantinos no se reducen a dicho brillo, pues las obras a menudo se hallaron en interiores ricamente ornamentados, en donde había abundantes materiales preciosos que a la vez poseían un brillo notable y ricos colores. Ya se señaló que ni el brillo ni los acusados intereses ornamentales de estas obras deben considerarse de antemano como adornos superfluos. Por otro lado, si bien la paleta de los mosaicos fue relativamente amplia, el efecto de brillo se ligó en parte al uso de teselas doradas –y en menor medida, plateadas.³⁴³ Al respecto, Liz James ha observado lo siguiente:

Tessarae of mixed colour could be obtained by using several metals in the making of glass plates. Metallic tessarae were made by overlaying a plate of transparent (usually pale green) glass perhaps 6 mm. thick with the gold or silver leaf, and then coating this with a thin (1 mm.) layer of clear glass. [...] A variety of effects can be achieved through the use of gold tessarae. They create an amber effect when set on their sides, as can be seen at the Kariye Camii. Also at the Kariye, molten glass for the manufacture of gold tessarae was apparently poured on a surface covered with a red substance. This has given the under-surface of these tessarae a red colour and pebbled texture. When set in reverse, they can be mistaken for red tessarae. Such tessarae are found at other sites beyond the Kariye Camii.³⁴⁴

El uso del dorado experimentó grandes variaciones a lo largo de la historia de los mosaicos bizantinos, pero su importancia es indudable, así que cabe indagar en las razones que fundamentaron su utilización. A menudo se ha considerado que tuvo un simbolismo religioso. Por ejemplo, Erkinger Schwarzenberg ha señalado que: “Scholars combined Aristotle's observation with the Greek translation of the Psalm, according to which the

³⁴² Jean-Claude Bonne, "Les ornements ...", *op. cit.*, citado por Alessandra Russo, "Plumes of Sacrifice...", *op. cit.*, p. 239, nota 72.

³⁴³ En relación con los recursos de los mosaicistas bizantinos, cabe mencionar que las teselas de vidrio coloreado no permiten la mezcla de colores, lo que limita significativamente las posibilidades de producir efectos realistas. Los autores de los mosaicos bizantinos resolvieron este problema recurriendo a la ilusión óptica de fusión de los colores que se produce cuando se observa una obra a gran distancia.

³⁴⁴ Liz James, *Light and Colour...*, *op. cit.*, p. 25. La autora también ha observado que "The solid [gold] background of the Byzantine mosaic forms the most obvious colour mass, against which the figures in a scene are set, but this gold background is clearly not conceived as a solid, static sheet. Rather, it is the site for creating light effects, scattering light, creating glitter." Cfr. *Ibidem*, p. 6.

golden glitter and the silvery sheen of dove's feathers belong to angels' wings. Hence the practice of Byzantine artists of outlining angels' feathers with a filigree of gold."³⁴⁵ Ahora bien, en relación con los mosaicos más tardíos, Schwarzenberg acepta que juegan con la idea de la Luz divina, pero cuestiona que lo hagan mediante el uso del dorado:

An attempt was made under Constantine the Great to [suggest transcendence] by using gold, by covering apses with tesserae containing gold leaf that acted as a foil to their glass surface, as in a mirror. By reflecting the light, the vault appeared to extend the *photismos* imparted by Christ through baptism to the members of his church. But gold, applied in profusion, destroys the harmony between colours, even as the sun dazzles and blinds the beholder. Hence transcendence was best suggested by such transparency as Byzantine painters or mosaicists were able to achieve.³⁴⁶

Se advierte que, a pesar de que muchos autores concuerdan en el simbolismo religioso que se otorgó a la luz en Bizancio, los términos precisos en los que dicho simbolismo se manifestó en los mosaicos no están claros. La producción de mosaicos en el imperio romano de Oriente fue excepcionalmente larga, pues los ejemplares de la llamada Primera Edad de Oro datan del siglo VI, mientras que las obras más tardías corresponden al siglo XV.³⁴⁷ Los colores preferidos fueron cambiando a lo largo del tiempo, a pesar de que los temas se mantuvieron constantes.³⁴⁸ Es decir, si bien el brillo y el color tuvieron un simbolismo religioso en ciertos periodos, dicho simbolismo varió a lo largo del tiempo, a pesar de que, en sí mismo, el gusto por el brillo permaneció constante durante la larga producción de las obras. Las obras bizantinas se identificaron de manera cambiante con la belleza y a la vez, con el simbolismo religioso.³⁴⁹ No hay duda de que ciertos miembros de la sociedad bizantina sí advirtieron el simbolismo lumínico de los mosaicos:

³⁴⁵ Cfr. "Colour, Light and Transparency in the Greek World", en *Medieval Mosaics...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 29. En relación con la importancia del color en los mosaicos en la transición del mundo pagano al cristiano, James agrega que: "The baths of imperial Rome were vaulted over with mosaics of blue glass. Having renounced the abutions of the body for a cleansing of the soul, bishops everywhere replaced the baths by the baptistery, and converted their pagan vaults into the dome of heaven." *Ibidem*, p. 34.

³⁴⁷ Los más antiguos mosaicos de temas cristianos que se conservan datan de fines del siglo IV y se hallan en el Mausoleo de Santa Constanza, así como en la basílica de Santa Pudenziana, ambas en Roma. Cfr. *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 40.

³⁴⁸ *Ibidem*. El exhaustivo estudio de John Gage demuestra que los colores poseían un fuerte simbolismo en Grecia, que en parte pudo haber sido heredado por los bizantinos. *Ibidem*, p. 58 y ss.

³⁴⁹ Al respecto, tiene interés citar al obispo Coricio del siglo VI, quien propuso, refiriéndose a la iglesia de San Esteban de Gaza, "Invitemos a los hombres que han examinado los santuarios de muchas ciudades, cada uno de ellos experto en un tipo distinto de trabajo, y en presencia de tales jueces dejemos que nuestra iglesia sea comparada con los templos famosos del mundo. Invitemos a uno que sea experto en pintura, no sólo de aquella que se sirve de pigmentos, sino también del mosaico que la imita; invitemos a otro que conozca el trabajo del mármol, sea éste designado según el lugar de donde se extrae o según su color; a otro experto en capiteles; dejemos que otro evalúe si la cantidad de oro es insuficiente o excesiva –en ambos casos reflejo de

Está claro que los artesanos y donantes de estos programas iconográficos eran conscientes de su función, pues en Occidente los completaron con múltiples inscripciones que a menudo hacían referencia al papel de las teselas como creadoras de luz. Una de estas inscripciones recorre la ventana absidal de la iglesia de San Cosme y San Damián en Roma: “Esta casa de Dios brilla con sus ornamentos musivos, una casa donde la preciosa luz de la fe brilla aún con mayor intensidad.”³⁵⁰

En síntesis, las pruebas de que los bizantinos apreciaron y se enorgullecieron del brillante colorido de sus mosaicos, así como de los otros objetos que adornaron los interiores de sus iglesias, son numerosas. Asimismo, muchas fuentes literarias de la época se refieren a la luz divina y algunos mosaicos explícitamente identifican el brillo de los mosaicos y dicha luz, mientras que otras se refieren a la belleza del brillo en términos seculares. Si bien la mayoría de los espectadores no estuvieron familiarizados con las eruditas fuentes que se referían a la luz divina, cabe suponer que el arte bizantino aprovechó la fuerza de atracción de los materiales brillantes como los mosaicos para la representación de temas religiosos, debido en parte a que eso permitió a las obras reforzar ciertas significaciones simbólicas.³⁵¹

En términos estrictamente visuales, el brillo ejerce una poderosa fuerza de atracción – a la que puede añadirse, o no, una carga simbólica. El caso de estos mosaicos, que fueron obras áulicas de consumo público y se cuentan entre las producciones artísticas más importantes y duraderas del poderoso Imperio Cristiano de Oriente, sugiere que el uso de materiales brillantes y la riqueza ornamental asociada a obras de temática cristiana se asoció, en parte, a significaciones religiosas. Es probable que esta asociación haya sido más evidente para quienes tuvieron conocimientos teológicos importantes pero, en cualquier

mal gusto-. Hagamos que cualquier otro analice la cubierta (a menos que se niegue a hacerlo debido a su altura), pues aquí hay vigas suntuosas, cubiertas de artesanado para mayor resistencia y belleza. Cuando todos los jueces se reúnan, y asignada a cada uno la materia que conoce mejor que los otros, entonces nuestra iglesia será declarada vencedora por unanimidad.” *Ibidem.* p. 39, *apud.* Cyril Mango, *The Art...*, *op. cit.*, p. 72. Si bien el texto no se refiere a los mosaicos en particular, resulta de enorme interés para esta revisión, pues si el brillo de dichas obras se hubiera entendido en términos predominantemente simbólicos, resulta lógico suponer que algo similar habría ocurrido también con los edificios, así como con las distintas obras ahí contenidas. Sin embargo, el texto sugiere una búsqueda de belleza asombrosamente secular, a pesar de que su autor fue un obispo.

³⁵⁰ John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁵¹ Según Jean-Claude Bonne, el ornamento no es un adorno superfluo, sino un aspecto de las obras cuyo poder no discursivo les habría permitido expresar más de su ser y ejercer todo su efecto sobre el espectador. Cfr. “Les ornements...”, *op. cit.*, p. 40.

caso, el brillo y la belleza de las obras de temática cristiana debió de haber llamado poderosamente la atención de los espectadores.

2. Vitrales y esmaltes medievales

Los mosaicos bizantinos resultan ajenos a las obras novohispanas tanto por su ámbito cultural como por su cronología. Por su parte, los vitrales góticos se aproximan a las láminas de pluma del Nuevo Mundo, no obstante las evidentes diferencias que existen entre ambos tipos de obras. Las vidrieras medievales son obras monumentales íntimamente ligadas a contextos arquitectónicos, algunos de cuyos más notables ejemplares españoles, como los de las catedrales de León, Burgos y Toledo datan del siglo XV, mientras que los de Sevilla y Oviedo se hicieron ya en el siglo XVI. Es decir, los frailes que a partir de 1520 impulsaron la producción novohispana de láminas de pluma estaban familiarizados con los vitrales, así que poseían una particular sensibilidad hacia la luz y hacia los colores brillantes que debió dar un impulso decisivo a los mosaicos de pluma.

Los vitrales hallaron fundamento en el gusto que los habitantes de la Europa occidental de los siglos XII al XVI tuvieron por la luz,³⁵² que se identificó con la belleza, como también había ocurrido con los mosaicos. Por ejemplo, el Abad Suger escribió, antes de concretar la remodelación de la iglesia carolingia de Saint Denis (1144) que gracias a las vidrieras de las capillas situadas alrededor del coro superior, dicha iglesia “brillarí­a con la maravillosa y constante luz de las ventanas más luminosas, impregnando con ella la belleza del interior.”³⁵³

Al respecto, cabe señalar que la identificación entre la luminosidad del espacio sagrado y la luz Divina no sólo se halla en ciertas fuentes medievales, sino también en el Antiguo Testamento. La descripción del Templo de Salomón menciona ventanas con celosías, lo que sugiere metafóricamente que el alma humana puede acceder a la luz Divina

³⁵² Richard Marks menciona una investigación arqueológica en la que se encontraron restos de vidrio coloreado en la Abadía de San Vincenzo de Volturno, en Italia, datados hacia 800-820. Cfr. *Stained Glass in England During the Middle Ages*, Londres, Routledge, 1993, p. 109. Por su parte, John Gage va aún más lejos: “Sean cuales fueren los orígenes de la decoración con vidrieras figurativas en Occidente -los documentos más antiguos indican que se introdujeron por primera vez en los ábsides romanos, como derivación de esquemas musivos, y se interpretaron como una manifestación luminosa de la Teofanía-, su uso se generalizó en Francia alrededor del siglo XII.” Cfr. John Gage, *Color y cultura..., op. cit.*, p. 71.

³⁵³ *Ibidem*, p. 69.

a través de la vista.³⁵⁴ Así pues, cabe la posibilidad de que la cita de Suger, que identifica la luz y la belleza del espacio sagrado, derive en parte de su conocimiento de la descripción del templo cristiano por excelencia, a pesar de que el abad no se refiere explícitamente a dicho templo.

Sin embargo, la postura medieval hacia la luminosidad de los vitrales fue compleja pues, si bien los autores a menudo celebraron la luz, numerosas obras tempranas, como las de Saint Denis, en realidad fueron opacas. John Gage explica este fenómeno señalando que en el siglo XII se dio continuidad a la retórica cristiana sobre la luz de la Alta Edad Media, pero a la vez se empezó a desarrollar una nueva interpretación del tema.³⁵⁵

Con el paso del tiempo los vitrales medievales experimentaron variaciones lumínicas significativas. Desde luego, también hubo importantes diferencias regionales en las que aquí no es posible ahondar. Al margen de dichas variaciones, las obras poseen numerosos rasgos comunes pues, en términos generales, pasaron de tener cierta opacidad a exhibir colores brillantes, que producían una luz diáfana. Como enseguida se verá, estos cambios se debieron a la introducción de nuevos criterios estéticos, que en parte tuvieron un fundamento simbólico.

Los vitrales medievales están hechos de vidrio esmaltado y poseen cierta transparencia ajena a todas las otras producciones aquí comentadas, incluyendo las láminas de concha, a las que el nácar otorgó un brillo distinto al de las vidrieras medievales. Inicialmente se asociaron a las técnicas de esmalte desarrolladas en la Alta Edad Media, por lo que aquí tiene interés hacer referencia a ese tipo de obras. El esmalte consiste en “un producto cristalino reducido a polvo, compuesto de una mezcla básica de óxido de plomo y

³⁵⁴ Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero sus comentarios sobre este tema.

³⁵⁵ Según Gage, “Suger se apropió, en su descripción de la iglesia carolingia, de los *verbatim* de una crónica más antigua; hemos visto que el lenguaje de las inscripciones en verso que dispuso en distintas partes de su edificio resulta a veces muy próximo, por su énfasis en la luz, a los *tituli* paleocristianos. Estos versos acentúan justo aquellos aspectos del culto tradicional a la luminosidad que el moderno estilo de vidriera parecía contradecir. Si la fascinación de Suger por la luz no era más que una actitud convencional e incluso pasada de moda, entonces cabe preguntarse si la misteriosa oscuridad lograda en Saint Denis responde a algo más que deseo de ostentación. Mi respuesta es afirmativa, pues el pensamiento que se esconde detrás de los versos y tras el relato de cómo el esplendor de la decoración guió su espíritu “de un modo anagógico” hacia la “pureza del cielo” nos hace pensar que el abad conocía los escritos teológicos de Pseudo-Dionisio.” *Ibidem*, p. 71. Sin duda es importante tener en cuenta las reflexiones de Gage, quien hace una exhaustiva revisión de autores medievales que se refieren a la luz Divina. Ahora bien, resulta de enorme interés advertir que la luz Divina se comenta en la propia Biblia.

arena de cuarzo. Este fundente transparente se colorea con óxidos metálicos”.³⁵⁶ Es bien sabido que los llamados pueblos bárbaros fueron grandes orfebres y aún se conservan objetos medievales de orfebrería y esmalte incrustados con gemas, mediante técnicas que alcanzaron un notable refinamiento en tiempos carolingios.³⁵⁷ Respecto a la relación entre los primeros vitrales y los esmaltes, John Gage ha advertido que

Se han señalado las afinidades estilísticas de algunos motivos de las vidrieras de Saint Denis con trabajos de orfebrería y joyería. De hecho, parecen pertenecer a una fase del desarrollo de las vidrieras francesas en la que la práctica de todas estas artes aplicadas estaba estrechamente relacionada; una afinidad que se refleja en la importancia que Teófilo otorgaba en su tratado tanto a la pintura sobre vidrio como a la orfebrería, y en la organización de los talleres en la Abadía de Cluny en la primera mitad del siglo XI, donde los orfebres esmaltadores y “maestros vidrieros” compartían la misma celda. Esta organización no nos sorprende en absoluto, si tenemos en cuenta dos aspectos; por una parte, que se consideraba el vidrio como sustancia perteneciente a la familia de las piedras y metales y, por otro, que una importante rama del arte de fabricar vidrio consistió durante mucho tiempo en la realización de gemas artificiales.³⁵⁸

Asimismo, Michael Camille ha señalado en relación con los vitrales góticos, que algunos muros parecen engalanados con un mosaico de piedras preciosas.³⁵⁹ En efecto, los vibrantes colores de ciertas vidrieras medievales recuerdan los de las gemas incrustadas en esmaltes de la época, que se conservaron en las mismas iglesias. Tomando en cuenta que las vidrieras son más tardías que los objetos esmaltados de pequeño formato, acaso cabría considerarlas como un eco a gran escala de dichos esmaltes. En cualquier caso, es evidente que unos y otros exhiben efectos lumínicos similares.

Por otro lado, ya se ha mencionado a Pseudo Dionisio en relación con la estética de la luz de los mosaicos bizantinos. En opinión de John Gage, en la Baja Edad Media las concepciones dionisiacas se interpretaron de dos maneras distintas, que se reflejaron en la luminosidad de las vidrieras: “la ignorancia mística era la piedra angular de la doctrina

³⁵⁶ Josefa Gallego Lorenzo, *Recursos de información para el estudio de los esmaltes Champeve en España*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, p. 41.

³⁵⁷ Entre las obras destacadas que de esa época se conservan, cabe mencionar la Imagen relicario de Santa Foy, de la Catedral de Conques, el altar de oro de San Ambrosio de Milán, el cáliz de Tasilo del monasterio Kremsmünster de Austria, la tapa del Evangelionario de Lindau, de la Morgan Library y la corona de hierro de los longobardos, del tesoro de la Catedral de Monza.

³⁵⁸ El autor añade que “Teófilo nos ofrece también un método para la aplicación de de tales gemas en las propias vidrieras, una práctica que hasta ahora sólo ha sido identificada en algunas vidrieras alemanas del siglo XIII.” Cfr. John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁹ Michael Camille, *Arte gótico, visiones góticas*, Madrid, Akal, 2005, p. 42.

dionisiaca, que planteaba una doble experiencia, positiva y negativa, de acercamiento a lo divino [...] Para Pseudo-Dionisio la experiencia negativa era una vía superior.”³⁶⁰ Gage añade que los teólogos del siglo XII sabían esto, de manera que la opacidad de las vidrieras de esa época fue deliberada y obedeció al novedoso intento de acceder a la luz divina mediante la oscuridad:

La luz de los cielos distantes, esa “luz incomprensible e inaccesible”, de la morada de Dios en la formulación dionisiaca, era también oscuridad a nivel puramente físico; del mismo modo, la oscuridad luminosa de las ventanas de Suger en Saint Denis era una analogía perfecta de la presencia divina en el interior de su iglesia. ¿No se detectaba acaso esa misma experiencia en la misma naturaleza del vidrio, que según san Isidoro (*Etimologías*, XVI, xvi, I) separaba y al mismo tiempo ponía de manifiesto, proporcionando así a Suger el medio más apropiado para su programa iconográfico?³⁶¹

Cabe añadir que la oscuridad se relacionó con el uso del vidrio azul opaco, que en la época fue el más costoso.³⁶² Sin embargo, también el vidrio transparente tuvo un precio muy alto. Ambos colores produjeron efectos muy distintos y la preferencia por uno u otro no puede explicarse sólo a partir de la exhibición de poder económico.³⁶³ Gage sugiere que la luminosidad que caracteriza a las vidrieras más tardías fue también deliberada y correspondió a una revaloración de la luz, que se planteó tanto en términos simbólicos como estéticos.³⁶⁴ Según el autor,

La doctrina de Pseudo-Dionisio presentaba, como hemos visto, dos vertientes, y es la vertiente positiva, exotérica [*sic*], de la misma la que predomina en las diversas reflexiones

³⁶⁰ John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Ibidem*, p. 70.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Según el autor, “los progresos institucionales y técnicos no deben ocultar el carácter esencialmente estético y conceptual de este cambio, cuyo fondo fue la revalorización del papel de la luz en el siglo XII [...] la fascinación pseudo-dionisiaca por la escasa iluminación de los templos dejó de resultar interesante en el siglo XII.” *Ibidem*, p. 73. Gage también comenta que la nueva luminosidad tuvo sus detractores. Al respecto, cita la anónima obra francesa *Roman de Perceforest*, de principios del siglo XIV, cuya descripción de un “Templo del Dios Supremo” señala que “no había ventanas, excepto las necesarias para dar un poco de luz para poder orientarse dentro del Templo y reconocer la imagen de Dios; pues según los sabios, en un lugar de culto no debe haber brillo ni decoración pintada que pudiesen distraer la atención de la gente.” *Ibidem*. La obra añade que “La vanidad perniciosa [ha] provocado que las vidrieras proporcionen abundante luz, por lo que la veneración y el arrepentimiento, que antes habitaban en estos templos, se han vuelto recelosos, desvaneciéndose debido a la claridad extrema.” *Ibidem*, p. 71.

sobre la naturaleza de lo bello en el siglo XIII [...] Tomás Gallo, Alberto Magno y su discípulo Santo Tomás de Aquino [...] insistieron en el papel de la luz (*lumen* o *claritas*) como [su] única causa eficiente [...] Alberto Magno concibe las formas artísticas (*forma artis*) como menos luminosas si son realizadas con materiales vulgares, mientras que son más luminosas con materiales nobles, este argumento demuestra la revalorización general de las piedras preciosas y de otros materiales como vehículos de luz en el siglo XIII.³⁶⁵

Si bien no se detiene en el posible simbolismo de la luminosidad, Michael Camille advierte que a fines del siglo XIII efectivamente se hicieron vitrales que permitieron el paso de mucha más luz natural:

Este cristal más tardío hace que el muro, más que parecer engalanado con un mosaico de piedras preciosas, desaparezca completamente en un resplandor diáfano [...] Podemos seguir esta cualidad cada vez más etérea de la luz en otros medios, como los esmaltes y las miniaturas de los manuscritos, en los que los azules y rojos profundos del siglo XIII son sustituidos por capas transparentes de colores más claros.³⁶⁶

La referencia a otros objetos es muy interesante, pues sugiere que el cambio cromático en las vidrieras obedeció a una modificación de los criterios e intereses lumínicos, al margen de las técnicas y de los materiales utilizados. Camille advierte que en Sainte Chapelle se halla “un interior que refleja la luz como un diamante de múltiples facetas”,³⁶⁷ donde el brillo de las vidrieras se conjuga con las estatuas doradas, los medallones narrativos sobre fondos de cristal y plateados. El autor comenta que estos interiores requieren que el espectador se mueva para obtener distintos reflejos lumínicos, “como cuando se hace girar una gema.”³⁶⁸ Desde luego, el hecho de que haga falta moverse dentro de la iglesia para apreciar el brillo de las obras exige que el espectador se involucre más y, en consecuencia, la experiencia le resulte más vívida.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 74.

³⁶⁶ Michael Camille, *Arte gótico...*, *op. cit.*, pp. 42-44.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 46.

³⁶⁸ *Ibidem*. Asimismo, Gage señala que “La pasión por la claridad y la transparencia, que impregna el lenguaje y las imágenes de la poesía en general, se refleja también [...] en los nuevos esmaltes translúcidos de fines del siglo XIII [...] También es cada vez más frecuente en la iluminación de manuscritos y en la pintura mural bajomedieval.” John Gage, *Color y cultura...*, *op. cit.*, p. 75.

Las cualidades ópticas de los vitrales fueron parte de un complejo juego lumínico que hoy resulta difícil de advertir, pues corresponde a una estética de la luz rica en matices, cuya problemática fue ajena a la Nueva España. Al respecto, cabe insistir en que la experiencia del brillo en una obra monumental y estrechamente ligada a la arquitectura es muy distinta a la de las láminas de concha de pequeño formato hechas para transportarse de un contexto arquitectónico a otro.

Por otro lado, Gage señala que el gusto tardomedieval por la luz halló continuidad en la época moderna:

Las extraordinarias pinturas en la Iglesia superior de San Francisco en Asís, iniciadas alrededor del 1300, son tal vez la muestra más perceptible del cambio en la concepción de la luz en el siglo XIV, desde su concepción neoplatónica y altomedieval como propiedad intrínseca de la materia y emanación directa del Supremo, hasta el interés casi exclusivo por la misma por su función óptica, basada en la revelación e iluminación de las superficies [...] Este vínculo se refleja también en las paletas de los pintores sobre vidrio y de los esmaltadores, esto sugiere que el aclaramiento del tono del vidrio respondía [...] a la necesidad de combinar la vidriera y el fresco dentro de un mismo esquema decorativo, una combinación que iba a caracterizar la ornamentación monumental en la Italia central hasta el Alto Renacimiento.³⁶⁹

Gage desarrolla sus planteamientos a partir de ejemplos franceses e italianos de los siglos XII al XIV, por lo que cabe suponer que la problemática de las obras españolas de los siglos XV y XVI -cuya existencia probablemente mantiene mayor relación las láminas de concha novohispanas- corresponde a concepciones un poco distintas. Conviene advertir que no hay duda de que los espectadores medievales admiraron la luminosa belleza de los vitrales y es posible que la percepción de dicha belleza se asociara, en parte, al contenido sagrado de los temas representados, incluso tomando en cuenta que la mayoría de los espectadores no tuvieron conocimientos teológicos muy importantes.³⁷⁰ De cualquier modo,

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 76.

³⁷⁰ Según Gage, “El tratado de pintura sobre vidrio más antiguo y especializado que se conoce, recopilado por Antonio de Pisa en torno al 1400, insiste en que las ventanas con cristales de colores deberían incluir, al menos, un tercio de cristal blanco (incoloro), con el que la obra ganaría en alegría (*allegro*) y también sería más fácilmente legible (*comparascente*). En Siena, durante la década de 1440, se suspendieron los trabajos en el óculo pintado por Guasparre di Giovanni da Volterra, pues los ciudadanos creían que este óculo

cabe suponer que el creciente gusto por la luminosidad que impulsó este tipo de obras también dio origen a las láminas de plumas en el siglo XVI y a las de concha en el XVII.

3. Los objetos incrustados de piedras duras

A diferencia de las obras arriba comentadas, los objetos incrustados con piedras duras tuvieron una importante producción en la época moderna -es decir, corresponden a la misma época que las pinturas novohispanas que son objeto de esta investigación. Dichas obras se elaboraron tanto en Florencia como en Roma entre fines del siglo XVI y el siglo XIX y tienen raíces en el mundo clásico, pues se hicieron mediante técnicas derivadas del mosaico.³⁷¹ Fue un miembro de la prominente familia Medici, el gran duque Fernando I de Toscana quien en 1588 fundó en Florencia la Galleria di'Lavori para promover este y otro tipo de trabajos especializados.³⁷²

En sí mismos, los materiales utilizados en esta producción fueron muy apreciados. Las piedras que más se utilizaron fueron el cuarzo, la calcedonia, el jaspe, el mármol, el granito, el pórfido y el lapislázuli. El virtuosismo técnico permitió que los objetos realizados desplegaran toda su riqueza cromática, así como su brillo. Dichos objetos fueron en su mayoría cubiertas de mesas y escritorios, así como pequeños paneles de muros. Los minerales mencionados se emplearon a para formar paisajes, retratos, naturalezas muertas, diseños florales y grutescos. Desde luego, el uso de estos materiales añadió dificultad a las representaciones que, con todo, lograron soluciones realistas, lo que demuestra la gran habilidad de sus autores y explica la popularidad que las obras alcanzaron al más alto nivel social en la Europa de su tiempo.

Tanto en Florencia como en Roma hubo una producción especializada, de la que resultaron numerosas obras de lujo, que tuvieron amplia aceptación y circularon en toda Europa, incluyendo España. El consumo peninsular de estos objetos es de especial interés

oscurecería la catedral, haciéndola menos *bella*." *Ibidem, apud*. Antonio da Pisa, *Trattato sulla fabbricazione delle vetrate artistiche*, ed. S Pezzella, 1976, p. 25 y Gaetano Milanesi, *Documenti sulla storia dell'arte senese*, 1854-1856, II, pp. 197-198.

³⁷¹ Véase Alvar González Palacios, *The Art of Mosaics, Selections from the Gilbert Collection*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1977.

³⁷² La *cappella dei principi* (1604) de la iglesia de San Lorenzo de Florencia está decorada con esa técnica. Esta obra es de capital importancia para este tipo de trabajos, pues fue para la decoración de la mencionada capilla -concebida por Cosimo I y ejecutada por Fernando I de Medici- que se fundó el Opificio delle Pietre Dure. Los muros están completamente cubiertos con un revestimiento de mármoles coloreados y piedras semipreciosas.

para esta revisión, pues demuestra que la sensibilidad hacia los materiales brillantes mantenía vigencia en tiempos novohispanos. Más aún, los objetos incrustados de piedras duras se emplearon, en ocasiones, para hacer obras de uso religioso,³⁷³ lo que recuerda que, según Bonne, “En razón de su particular importancia simbólica, estos objetos, que generalmente tienen una fuerte significación ritual o emblemática, conllevan un marcado aspecto ornamental.”³⁷⁴ De cualquier modo, es importante advertir que estas obras fueron muy costosas y tuvieron una circulación limitada. Es decir, a diferencia de las primeras obras estudiadas, los objetos incrustados de piedras duras remiten a los gustos de la élite.

Sin duda los habitantes del viejo mundo fueron atraídos por las propiedades lumínicas del vidrio –en sus diversas manifestaciones artísticas-, así como de numerosas piedras, pero las distintas obras que resultaron de dicha atracción se ligaron a intereses diferentes. El gusto por la luminosidad es común tanto a los mosaicos, como a los esmaltes, a los vitrales y a los objetos incrustados de piedras duras, así que no hay duda de que el gusto europeo por las obras que poseyeran importantes cualidades lumínicas permaneció constante a través de los siglos.

Desde luego, en la Nueva España tuvo lugar una problemática hasta cierto punto distinta, sobre la que aún se ignora mucho. Así pues, cuanto se ha planteado en este capítulo respecto al brillo en las láminas de concha deberá revisarse y ampliarse en el futuro, a la luz de nuevas investigaciones. Al respecto, resulta de especial interés advertir que, si bien la posibilidad de que haya habido significaciones religiosas o económicas asociadas a las láminas de concha es muy sugerente, para poder sacar conclusiones al respecto hace falta conocer mejor la problemática de otras obras novohispanas con cualidades lumínicas importantes.

³⁷³ Por ejemplo, la Pala de Oro de la Basílica de San Marcos, en Venecia, que consta de dos partes, presenta en la inferior esmaltes historiados que inicialmente fueron un frontal de altar encargado por el duque Ordelafo Faliero a los artistas de la corte de Constantinopla en 1102. Por otro lado, el conjunto del tercio superior al parecer fue un botín traído por los cruzados de Constantinopla en 1204. En 1343 se unieron ambas partes en un único marco gótico con 1927 gemas. La obra posee un destacadísimo brillo dorado, si bien tanto el esmalte como las numerosas gemas ofrecen un atractivo contraste cromático que asimismo contribuye a iluminarla. Véase más información sobre esta obra en Sergio Bettini, “Venice, the *Pala d’Oro*, and Constantinople,” en *The Treasury of San Marco Venice*. Milán, The British Museum, Olivetti, 1984, pp. 35-64, así como H.R. Hahnloser, *Il tesoro di San Marco*, Vol. 1, *La pala d’oro*, Florencia, Sansoni, 1965.

³⁷⁴ Jean-Claude Bonne, “Les ornements...”, *op. cit.*, pp. 44-45.

III. La circulación y el consumo de las láminas de concha. Las obras a la luz de las menciones documentales

La investigación del arte virreinal a menudo requiere el uso de fuentes documentales, por lo que no resulta sorprendente que este estudio dedique un capítulo al análisis de dichas fuentes. Ahora bien, en el caso de las láminas de concha, tal análisis tiene particular importancia, pues arroja luz a aspectos de su problemática que de otra manera nos serían desconocidos. Como se verá a lo largo de este capítulo, el análisis documental demuestra que las láminas de concha fueron un segmento de la producción pictórica novohispana que se diversificó en cuanto a calidad y presupuesto. Las obras circularon entre diversos grupos sociales capitalinos y aún en otras ciudades, pero su consumo no llegó a generalizarse.

La información documental en la que se basa este capítulo procede de una búsqueda en fuentes primarias, a la que se suman menciones publicadas en otras fuentes, que se citarán más adelante. La búsqueda se realizó fundamentalmente en el Archivo General de la Nación (en adelante AGNM), en el Archivo General de Notarías de México (en adelante AGNot) y en el Archivo de Notarías de Puebla.³⁷⁵ La revisión comprendió el periodo de

³⁷⁵ Conviene añadir que también se consultaron los inventarios de sacristía de la catedral de Puebla del siglo XVIII, pero no se halló ninguna mención a este tipo de pinturas.

1670 a 1750. Para establecer los límites cronológicos, tuve en cuenta varios factores: por un lado, las menciones documentales ya publicadas correspondían a las décadas de 1690-1750 y la información que yo misma encontré en una revisión documental anterior correspondía a 1700-1730. Asimismo, la mayoría de las obras firmadas son de 1690-1700, cuando estuvieron activos tanto Miguel como Juan González. Sin embargo, consideré indispensable revisar documentos a partir de 1670, pues Juan González estaba activo desde 1660 y posiblemente también su pariente Tomás.

La selección los dos primeros archivos se debe a que se trata de los acervos más ricos en inventarios de bienes novohispanos de distintos precios, lo que facilita revisar la circulación de las obras en ajuares de presupuestos distintos. En el AGNM se revisaron los ramos *Civil, Vínculos y Mayorazgos, Bienes Nacionales, Tierras e Inquisición*, pues para la investigación que antecede a la presente revisé todos los ramos que incluyen documentos de los siglos XVII y XVIII y fue en los mencionados en donde hallé referencias a estas obras. A la vez, la selección del Archivo de Notarías de Puebla obedeció a que se trató de la segunda ciudad más importante de la época y a que me interesaba saber si estas pinturas habían circulado en otras ciudades y, en todo caso, conocer sus características.

Por otro lado, el artículo de Manuel Toussaint, “Las pinturas con incrustaciones de concha nácar” publicado en 1952, incluyó un listado de 20 menciones a láminas de concha, tomadas del Archivo de Notarías de la Ciudad de México. Es decir, desde hace casi sesenta años se sabe que las obras circularon en la ciudad de México y que dicho archivo es una importante fuente de información documental sobre este tema. Asimismo, conviene recordar que en 1986 Guillermo Tovar publicó un artículo basado en tres documentos novohispanos que localizó en el mismo archivo. Dichos documentos probaron que los González estuvieron activos en la ciudad de México. Es decir, las obras no sólo circularon, sino que también se hicieron en la capital novohispana. De ahí la pertinencia de estudiar preferentemente archivos de dicha ciudad y el de notarías, en particular.

El tomo III del estudio *Juan Correa, su vida y su obra* transcribe numerosos documentos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII,³⁷⁶ entre los cuales hay menciones a láminas de concha. Dichos documentos vienen del AGNot, lo que refuerza la idea de que la búsqueda en esa fuente es especialmente pertinente. Asimismo, Gustavo

³⁷⁶ Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*

Curiel publicó en 2000 un estudio sobre el inventario de bienes de la marquesa de San Jorge, de 1695, que incluye numerosas menciones a este tipo de pinturas. Dicho documento se halla en el ramo *Vínculos y Mayorazgos* del Archivo General de la Nación.

Por otro lado, dado que la mayoría de los temas representados son religiosos y que a la fecha numerosas obras se conservan en acervos eclesiásticos, consideré importante consultar menciones documentales procedentes de archivos parroquiales. Se revisaron los inventarios de Sacristía de la Catedral de Puebla directamente en el archivo de dicho recinto, así como los de la Catedral Metropolitana publicados en el libro *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Inventario y guía de acceso* y los de la catedral michoacana publicados en *La catedral de Morelia*.³⁷⁷ Respecto a la catedral metropolitana, también se consultó la *Noticia breve* de la dedicación de 1668, de Isidro de Sariñana publicada por Francisco de la Maza.³⁷⁸ Sin embargo, no se localizó ninguna mención en las fuentes referidas.

Como se verá más adelante, la información documental sobre este tema es rica e incluye cierta diversidad de centros de consumo, lo que sugiere la pertinencia de abrir la búsqueda documental a acervos no capitalinos en futuros estudios. Los únicos a los que en este caso he accedido de manera directa son, como ya se señaló, el de Notarías, así como el de la catedral de Puebla. La información que se extrajo de la consulta del primero, así como la que se halló en fuentes relativas a otras ciudades novohispanas, demuestran que la circulación de las láminas de concha tuvo cierta diversificación, a la que conviene prestar atención.

En la búsqueda en fuentes primarias se hallaron 36 documentos que se refieren a 144 obras.³⁷⁹ De los documentos localizados, 24 proceden del AGNM e incluyen menciones a 110 obras. En el ramo *Civil* se localizaron 16 documentos que mencionan 66 obras; en el ramo *Bienes Nacionales* se hallaron cuatro documentos que mencionan once obras; en el ramo Inquisición se encontró un documento que menciona cuatro obras,

³⁷⁷ *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Inventario y guía de acceso*, Oscar Mazín, director y Nelly Sigaut, inventario fotográfico, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999. *La catedral de Morelia...*, *op. cit.*

³⁷⁸ Isidro Sariñana, *La catedral de México en 1668: noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, México, UNAM, Suplemento 2 del no. 37 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968. Agradezco esta referencia a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero.

³⁷⁹ Véase el listado completo en el Apéndice 2 de esta investigación.

mientras que en el ramo *Vínculos y Mayorazgos* se ubicaron dos documentos que mencionan 28 obras y en el ramo *Tierras* se localizó un documento que menciona una obra. Del AGNot proceden seis documentos que mencionan once obras y del Archivo de Notarías de Puebla, seis documentos que mencionan veintitrés obras.

Como ya se señaló, también se consultaron las menciones documentales incluidas en el artículo de Manuel Toussaint, “La pintura con incrustaciones de concha nácar en la Nueva España”,³⁸⁰ así como en el de 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)”,³⁸¹ en el tomo III del estudio de Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel y otros autores, *Juan Correa, su vida y su obra*³⁸² y en el libro de José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí: Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII*.³⁸³

El texto de Manuel Toussaint incluye un listado de diecinueve documentos que se refieren a un total de 86 obras.³⁸⁴ Por su parte, el artículo de Gustavo Curiel analiza un documento que menciona veintiséis obras y el estudio sobre Juan Correa incluye dos documentos que registran dieciocho láminas de concha. Asimismo, el libro de José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto...* incluye el inventario de los bienes de dicha capilla, entre los que se menciona una obra.

Esta investigación también analiza menciones documentales peninsulares, todas provenientes de fuentes secundarias. Los textos consultados son de Antonio Ponz, *Viaje de España*;³⁸⁵ de María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”³⁸⁶ y “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”,³⁸⁷ de

³⁸⁰ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 5-20.

³⁸¹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*

³⁸² Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*

³⁸³ José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí: Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII*, México, Universidad Iberoamericana, el Colegio de San Luis, 2009.

³⁸⁴ El listado de dicho autor incluye veinte referencias. Sin embargo, una de ellas es “Una pileta de agua bendita de maque embutida de concha con una imagen de Ntra. Sra. de la Concepción.” Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 9. Los términos en los que se plantea la mención sugieren que la imagen incluía fragmentos de concha, por lo que considero que la obra ahí mencionada no corresponde a la problemática que aquí se discute.

³⁸⁵ Antonio Ponz, *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 1ª edición, 1776).

³⁸⁶ María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, *op. cit.*, pp. 26-39.

³⁸⁷ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

esta autora en coautoría con Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo de enconchados”;³⁸⁸ de Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*;³⁸⁹ de Ángel Aterido Fernández y otros autores, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*.³⁹⁰ Asimismo se consultaron de José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709”³⁹¹ y “El pintor José García Hidalgo, Tasador de las pinturas de don Manuel Colomo, segundo marqués de Canales (1713)”³⁹² y de Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”.³⁹³

Viaje de España de Antonio Ponz no incluye inventarios de bienes, sino una referencia a un “gabinete lleno de cuadros medianos embutidos de madre perla”,³⁹⁴ de los que hoy sabemos que se trataba de doce obras divididas en dos series. Todas las otras fuentes españolas se apoyan en información registrada en inventarios de bienes. El texto de García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, menciona dos documentos que se refieren a diez obras. “La conquista militar...”, de esta autora, menciona dos documentos que se refieren en total a 39 obras. Asimismo, la obra de Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid...* incluye un documento que se refiere a seis obras. Por su parte, los artículos de José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709” y “El pintor José García Hidalgo...” se refieren a dos documentos que mencionan un total de siete obras.

En total se hallaron 357 menciones a obras pictóricas y de concha en 69 documentos, de las cuales 251 proceden de 58 inventarios de bienes novohispanos. A las menciones novohispanas se añaden diez documentos peninsulares, que se refieren en total a 106 obras. Toda la información se analizará de manera conjunta, pues esto nos permitirá obtener un panorama más preciso de la problemática de esta producción. Asimismo, a lo largo de capítulo se hará referencia a las obras conservadas. Entre los numerosos documentos aquí localizados, son pocos los que se refieren a obras que aún se conserven.

³⁸⁸ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, *op. cit.*

³⁸⁹ Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*

³⁹⁰ Ángel Aterido Fernández, *et al.*, *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*

³⁹¹ José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709”, en *Archivo Español de Arte*, LXVII, Núm. 268, 1994, pp. 413-414.

³⁹² José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo, Tasador de las pinturas de don Manuel Colomo, segundo marqués de Canales (1713)”, en *Murgetana*, XCII, 1996, pp. 61-75.

³⁹³ Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...” *op. cit.*, pp. 211-214.

³⁹⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498.

Apenas existe información documental sobre la mayor parte de las obras que han llegado a nosotros y, a la vez, la mayoría de las menciones se refiere a obras que se han perdido. Como enseguida se verá, algunas menciones son poco precisas, por lo que para entender cuáles fueron las características de los objetos que mencionan es indispensable hacer referencia a las obras conservadas.

Si bien el análisis se basa en las 357 menciones referidas, también se localizaron algunas menciones a objetos pintados y embutidos de concha, o bien, de maque y concha. Dichas menciones proceden tanto de documentos novohispanos como peninsulares y posiblemente se relacionen con la producción aquí analizada. Por esa razón, su problemática se discutirá más adelante.³⁹⁵ Al final de este capítulo se incluyen menciones documentales a diversos objetos de concha, de factura ajena a la de las pinturas aquí estudiadas, pues omitieron el trabajo pictórico que caracteriza a esta producción.

Por otro lado, conviene recordar que en la Nueva España no sólo circularon numerosos objetos embutidos de concha, sino también de carey, hueso, marfil y concha, así como de diversas maderas. Debido a que los cuatro primeros materiales son calcáreos y en ocasiones se emplearon en combinación con la concha, esta investigación incluye un apéndice documental con dichas menciones.

1. La terminología. ¿Enconchados?

En la actualidad, el término más común para referirse a las obras aquí estudiadas es el de “enconchado”. Sin embargo, ya se señaló que dicho término es anacrónico y por esa razón, numerosos autores lo han dejado de lado, o bien, lo han usado entre comillas. A partir del análisis documental, me parece pertinente sugerir que se deseche, pues no aporta nada a la comprensión de la problemática de estas obras e incluso resulta impreciso, pues en ocasiones se asocia a muebles y diversos objetos cuya producción es ajena a la de estas pinturas.

³⁹⁵ Uno de dichos objetos es una mesa pintada de concha, que registraron dos inventarios distintos. Véase Tabla 12, p. 752, así como Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77. Asimismo, se comentará la mención a un biombo de pintura de estrado bordado en concha y otra a dos bimbos de charol y nácar con pintura fina. Véase Tabla 12, p. 752. Asimismo, se halló una mención a una pileta de agua bendita de concha. Véase Tabla 14, pp. 756-758. De igual modo, se comentará una pileta de agua bendita de maque embutida de concha. Véase Tabla 15, p. 759.

Ahora bien, tanto las fuentes novohispanas como las españolas emplean distintos términos para referirse a estas pinturas. En la Nueva España, los más comunes son lámina de concha, lámina embutida de concha o lámina embutida, pues 35 documentos lo usan para referirse a 155 obras.³⁹⁶ Asimismo, tres documentos españoles lo emplean para referirse a doce obras.³⁹⁷ Recuérdese que en la Nueva España el término “lámina” fue común para referirse a las pinturas, pues existen numerosas menciones a láminas de cobre, de pluma, de coral, de marfil, de alabastro, por citar algunos ejemplos frecuentes.³⁹⁸ Sin embargo, en el siglo XVIII en la península fue mucho más usual el término “pintura” y tres de los documentos españoles aquí registrados se refieren a catorce obras como pinturas.³⁹⁹ En contraste, ninguno de los documentos novohispanos aquí registrados usa dicho término. Conviene recordar que los inventarios de pintura de la época a menudo lo dejan de lado, optando en su lugar por términos tales como lienzo, tablero, cuadro o lámina para describir las obras.⁴⁰⁰

También es muy común la referencia a los “tableros de concha”, o bien, a las láminas o los cuadros de concha “en tabla”, términos empleados en 124 menciones. De éstas, 78 se hallan en veintidós documentos novohispanos,⁴⁰¹ mientras que 46 proceden de dos documentos españoles.⁴⁰² En ocasiones el uso del término lámina se combina con el de tabla. Como se verá en el siguiente capítulo, la tabla fue el soporte más habitual –y el mejor- para estas obras, de ahí el que frecuentemente aparezca en relación con estas obras. Por otro lado, se localizaron 25 menciones al lienzo en cinco documentos distintos. Todas son novohispanas y a menudo se asocian a precios bajos,⁴⁰³ lo que sugiere sugiere una relación con la producción no especializada de bajo presupuesto. Sin embargo, dicho soporte es inadecuado para los embutidos de concha, por lo que conviene considerar la posibilidad de que las referencias al lienzo se deban a un error del tasador.

³⁹⁶ Véase Tabla 1, p. 672-682.

³⁹⁷ Véase *Ibidem.*

³⁹⁸ Recuérdese que en el primer capítulo de esta investigación se abordó la discusión de la época sobre las obras consideradas como pictóricas. Véanse ejemplos de las menciones referidas en Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*

³⁹⁹ Véase Tabla 1, pp. 672-682.

⁴⁰⁰ Numerosos ejemplos de esto se hallan en los inventarios de bienes publicados en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, T. III, *op. cit.*

⁴⁰¹ Véase Tabla 1, pp. 672-682.

⁴⁰² Véase *Ibidem.*

⁴⁰³ Véase *Ibidem.*

Por otro lado, el término “cuadro” aparece en cinco documentos novohispanos, así como en el inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, de 1731, y en la mención de Antonio Ponz.⁴⁰⁴ El término “cuadro” aparece por primera vez en la edición de 1817 del *Diccionario de Autoridades*, que lo define en primer lugar como “Lo mismo que cuadrado. Figura de cuatro lados iguales y cuatro angulos rectos rigorosamente, y lo mismo que cuadrado, pero se extiende a significar cualquier figura de cuatro lados, de los cuales dos sean correspondientemente iguales a los otros dos y angulos rectos.”⁴⁰⁵ En la segunda acepción, dicha fuente define el término como “Cualquier lienzo, lámina o cosa semejante de pintura”,⁴⁰⁶ mientras que en la tercera advierte que también se refiere a “El marco solo, sea de pintura, ventana o cualquier cosa.”⁴⁰⁷

Al parecer, casi todas las menciones que nos ocupan emplean el término en la segunda acepción, pues se refieren únicamente a una medida de las obras. Al respecto, la única excepción es la obra de Ponz, quien se refiere a “un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan *las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.*”⁴⁰⁸ Ambas series se conservan actualmente (láms. 29-32 y 66) y es fácil advertir que no son cuadradas. Téngase en cuenta que la mención de Ponz es la más tardía de cuantas se registran en esta investigación, lo que sugiere que el uso del término “cuadro” como sinónimo de “pintura” se generalizó a fines del siglo XVIII. De ahí su tardía inclusión en el *Diccionario de Autoridades* y el hecho de que las menciones más tempranas, aparentemente, sólo lo usen para referirse a obras de formato cuadrado.

La locución “imagen de concha” se emplea en dos documentos novohispanos, mientras que la de “hechura de concha” se usa en uno.⁴⁰⁹ Ninguno de estos términos aparece en las menciones peninsulares aquí registradas. Por otro lado, no se conocen

⁴⁰⁴ Véase *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, 1817, pp. 256-257, consultado en <http://buscon.rae.es/>, 12 de febrero de 2011.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498.

⁴⁰⁹ Véase Tabla 1, pp. 672-682.

menciones a las obras que empleen el término “mosaico”, a pesar de que esa palabra sí se asocia, en ocasiones, a las láminas de pluma.⁴¹⁰

Dado que en tiempos novohispanos no hubo una sola manera de referirse a estas pinturas, difícilmente cabría sugerir una sola manera de llamarlas en la actualidad. El empleo de términos tan diversos como lámina, pintura, hechura, cuadro e imagen se debe a que estas obras tuvieron origen y circularon en un ámbito en el que coexistieron numerosas maneras de concebir la pintura, como se señaló en el primer capítulo de esta investigación. Pese a la imposibilidad de emplear un solo término para referirse a esta producción, en este estudio he preferido el de lámina, debido a que fue el más habitual en la época. También utilizo el de pintura, pues no sólo es el más común en nuestra época, sino que corresponde en parte a la problemática de la producción pues, como ya se señaló, aparece en muchos documentos españoles del siglo XVIII.

2. Las menciones documentales a la concha y al nácar

En la actualidad, es común referirse al material orgánico empleado en estas obras como “concha”, aunque en ocasiones también se emplean los términos “nácar” o “madreperla”. Recuérdese que dichos términos no son sinónimos, por lo que conviene discutir su empleo en las fuentes documentales de la época. El término “concha” se emplea en todas las menciones novohispanas a las pinturas aquí estudiadas, excepto en una, que usa el de “nácar”.⁴¹¹ Asimismo, hay una que se refiere al material como “concha nácar.”⁴¹² En contraste, casi todas las menciones españolas emplean el término nácar, que ocasionalmente se asocia al de “concha”,⁴¹³ o al de “perla.”⁴¹⁴ El que las menciones españolas apenas usen el término “concha” no resulta sorprendente pues, como ya se vio, en dicho ámbito esa palabra se asoció al carey, más que a la concha nácar.

Acaso la preferencia peninsular por el término nácar sugiera una velada alusión al brillo del material. Téngase en cuenta que sólo dos documentos peninsulares mencionan

⁴¹⁰ Según Marita Martínez del Río de Redo, “Los primeros cronistas europeos llamaron mosaicos a ciertas obras de plumería. El término de mosaicos “a la romana” o “romanos” se empleó en ciertas ocasiones: “Hácense ya muy preciosas imágenes y mosaicos romanos de pluma y oro” escribió fray Toribio de Benavente.” Cfr. “La plumaria virreinal”, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹¹ Véase Tabla 2, pp. 683-692.

⁴¹² Véase *Ibidem*.

⁴¹³ Véase *Ibidem*.

⁴¹⁴ Véase *Ibidem*.

explícitamente los colores de las obras,⁴¹⁵ ninguno de los cuales se refiere al brillo. Esto resulta de gran interés pues, como ya se señaló, es en buena medida por su brillo que estas obras fueron gustadas. Ahora bien, conviene tener en cuenta que numerosos documentos españoles de la época mencionan los marcos de concha, que a menudo también emplean el ébano. Como se verá en el listado incluido al final de este capítulo, dichas menciones no emplean el término nácar, lo que sugiere que se refieren a la concha de tortuga –es decir, el carey.

Las únicas fuentes peninsulares que omiten el término nácar en relación con estas pinturas son el inventario de bienes de Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, de 1713 y la obra de Antonio Ponz, que señaló que las obras de los duques del Infantado estaban embutidas de madreperla.⁴¹⁶ Dicho término no aparece en ninguna mención novohispana.⁴¹⁷ Desde luego, los términos “madreperla” y “nácar” resultan menos coloquiales que el de “concha”. Ahora bien, probablemente el de madreperla es impreciso pues la mayoría de estas obras parecen haberse hecho con las partes nacaradas de las conchas y no hay indicios de que se hayan empleado madreperlas. Desde luego, esto sólo se sabrá con precisión cuando se identifiquen las conchas usadas en las obras.

En síntesis, el término más preciso para designar el material embutido en estas pinturas es el de concha, que a la vez resulta el más usual. El de nácar también es adecuado pues, como ya se señaló, numerosas obras conservadas exhiben un brillo que sugiere que se hicieron con las partes nacaradas de las conchas. Por otro lado, el término madreperla se refiere a un tipo muy particular de concha cuyo empleo en estas obras desconocemos, por lo que conviene evitarlo.

3. Pinturas embutidas, sobrepuestas y labradas de concha

⁴¹⁵ El inventario de bienes hecho a la muerte de Isabel de Farnesio, de 1766, incluye “veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la *Conquista de México por Hernán Cortés*, expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.” Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214. Asimismo, Antonio Ponz señaló: “En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan *las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.*” Cfr. *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498.

⁴¹⁶ Véase Tabla 2, pp. 683-692.

⁴¹⁷ *Ibidem.*

Si bien la mayoría de los documentos se refieren a las pinturas aquí estudiadas simplemente como láminas o tableros de concha, en ocasiones precisan que las obras están embutidas, sobrepuestas o labradas de dicho material. De estos términos, el que más se emplea es el de “embutido”, pues se hallaron diez menciones documentales novohispanas a veintisiete obras.⁴¹⁸ El término también se usa en siete documentos españoles, que se refieren a treinta y seis obras.⁴¹⁹

El *Diccionario de autoridades* de 1732 definió embutido como “La obra que llaman de Tarácea, que fe hace en cofas de madera: como Mefas, efcritórios, bufétes, y también en las obras de mármoles, jafpes, & c. en que fe fuelen embutir piedras ricas y efcogidas, formando varias labóres y figúras entretexidas y enlazadas.”⁴²⁰ La misma fuente definió embutir como “Llenar, ateftar, meter una cofa dentro de otra y apretarla.”⁴²¹

Es interesante advertir que los documentos usan el término “embutido” tanto para referirse a los muebles como a las láminas de concha. Pese a que en ambos casos la técnica es distinta. En los primeros, el nácar constituye una capa superficial, mientras que en las obras que nos ocupan, el material es una capa intermedia, que se cubre con otros materiales.⁴²² Es decir, en la época se reconoció, si bien de manera tácita, que existían numerosas técnicas de embutido, cuyas diferencias estuvieron en parte determinadas por la profundidad con la que se insertaban en el soporte.⁴²³

Debido a que la definición de 1732 asocia el término embutido a la técnica de la taracea, conviene señalar que, según Gabriella Gallo Colonni,

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

⁴¹⁸ Véase Tabla 3, pp. 693-696.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Real Academia Española. 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 tercero. Que contiene las letras D-F.*, Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro, 1732, p. 396, <http://buscon.rae.es/>, consultado el 22 de Julio de 2010.

⁴²¹ *Ibidem*, consultado el 22 de julio de 2010.

⁴²² Estos comentarios vienen de mi tesis de maestría, *Marcos “enconchados”...*, *op. cit.*, p. 77.

⁴²³ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus comentarios sobre estas obras.

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, sobre todo en el XVIII, la taracea se hace más superficial, dando lugar a la llamada *incrustación*, que hace imprescindible la almáciga.⁴²⁴

La técnica de las pinturas embutidas de concha se distingue de las que comenta la autora, pues en este caso la superficie se cubre de pintura. Por otro lado, en el siguiente capítulo se verá que el trabajo de embutido asociado a las láminas de concha es superficial; es decir, resulta más próximo a la técnica de “incrustación” típica del siglo XVIII mencionada por Gallo Colonni. Asimismo, en dicho capítulo se señala que, según numerosos estudios técnicos, estas pinturas a menudo emplearon goma para adherir la concha al soporte, lo que asimismo se asocia a las técnicas de incrustación que, tal como las define Gallo Colonni, son más superficiales que las de embutido.

Por otro lado, el término “sobrepuesto” no se usa en ninguno de los documentos peninsulares aquí registrados pero sí en algunas fuentes novohispanas. Esta investigación halló dos inventarios de bienes que lo emplean para referirse a seis obras,⁴²⁵ lo que sugiere que en la época se consideró que el término no fue tan adecuado para describir la técnica de las obras como el de “embutido”. Con todo, ambos se usaron indistintamente tanto para referirse a esta producción como a otros objetos.⁴²⁶

Ahora bien, en sentido estricto “embutido” y “sobrepuesto” no fueron sinónimos. Según el ya mencionado *Diccionario de autoridades* de 1732, sobreponer es “Añadir una cofa, o ponerla encima de otra.”⁴²⁷ Esta definición resulta, por su extrema sencillez, ajena

⁴²⁴ Gabriella Gallo Colonni, “La incrustación. Embutido”, en Corrado Maltese, coord., *Las técnicas artísticas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, Manuales Arte Cátedra, pp. 335-342.

⁴²⁵ Véase Tabla 3, pp. 693-696.

⁴²⁶ Por ejemplo, hay menciones como esta: “146. Primeramente un escritorio de China sobrepuesto de ébano de vara y cuarta de largo y tres cuartas de alto con su pie de cedro que apreció el dicho Domingo de Villagrán en setenta pesos.” Cfr. AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 32. Inventario de los bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708). Ahora bien, también son frecuentes las menciones de este tipo: “Un escritorio embutido viejo de tapincerán y hueso en cuatro pesos.” Cfr. AGNM, *Civil*, Vol. 145, Exp. 1, f. 10. Inventario de bienes de Antonio Gonzalez de Luier difunto (1708).

⁴²⁷ *Real Academia Española. Diccionario...*, op. cit., p. 129, <http://buscon.rae.es/>, consultado el 22 de julio de 2010.

tanto a la problemática de los trabajos de taracea, como a la de la incrustación, descritos por Gallo Colonni, pues al parecer se trata de obras en las que los materiales no se insertan ni siquiera a poca profundidad en del soporte, sino que se colocan encima. Con todo, su empleo en las fuentes documentales demuestra que en la Nueva España el término sí se consideró asociado a las técnicas de embutido o bien, que no se le dio tanta importancia a la precisión, a la hora de nombrar las técnicas empleadas.

Conviene insistir en que los términos “embutido” y “sobrepuesto” se emplearon de manera indistinta no sólo para referirse a estas obras, en las que el nácar se adhería a una superficie, quedando a la vez cubierto por otras sustancias, sino también para nombrar muebles y objetos en los que el nácar u otros materiales tales como el hueso, el carey, el marfil y diversas maderas, se sobrepusieron a las superficies, haciendo las veces de capa exterior, como en la técnica de taracea descrita por Gallo Colonni. En el caso de las láminas de concha, la adhesión al soporte es superficial, pues la tabla no se horada para recibir los embutidos. El hecho de que tanto el término de “embutido” como el de “sobrepuesto” se hayan empleado para referirse a objetos elaborados con técnicas distintas permite afirmar que en la Nueva España coexistieron numerosas técnicas de embutido y que muchos de los espectadores originales de las obras deben haber estado poco familiarizados con sus diferencias.

Por otro lado, la historiografía de estas obras ha utilizado casi exclusivamente el término “incrustado”, a pesar de que es ajeno a la época de la producción.⁴²⁸ Los documentos novohispanos mencionan pinturas embutidas, o bien sobrepuestas, pero nunca incrustadas de nácar.⁴²⁹ Es decir, en los siglos XVII y XVIII “embutido” en ocasiones se usó como sinónimo de “sobrepuesto”, pero no de “incrustado”, mientras que en el siglo XX, “incrustado” sí se utilizó como sinónimo de dichos términos.

No sorprende que los documentos novohispanos no se hayan referido al trabajo de *incrustación* de las obras, pues en 1734 el *Diccionario de Autoridades* definió “Incrustar” como “Adornar un edificio de mármoles y otras piedras brillantes, aplicadas en las

⁴²⁸ Este tema se comentó en mi tesis de maestría, *Marcos “enconchados”... op. cit.*, p. 75.

⁴²⁹ Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, así como al Dr. Gustavo Curiel y a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus comentarios sobre este tema.

entalladuras de los muros o paredes.”⁴³⁰ 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,”⁴³¹ así como a “Hacer que un cuerpo penetre violentamente en otro o quede adherido a él”⁴³² y “Cubrir una superficie con una costra dura.”⁴³³

La definición de incrustar como embutir se incluyó por primera vez en la edición de 1884 del citado diccionario.⁴³⁴ Eso explica que numerosos autores del siglo XX hayan utilizado la palabra “incrustar” al referirse a este tipo de objetos, en lugar de “embutir” o “sobreponer”, que han caído en desuso. No hay razón para suponer que los autores del siglo XX usaron el término “incrustar” entendiéndolo como “hacer que un cuerpo penetre violentamente en otro”, sino como embutir, que desde 1884 constituye su primera acepción, según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

Es interesante advertir que el término “incrustar” se emplea en todos los estudios técnicos que se han hecho a las pinturas que aquí nos ocupan.⁴³⁵ Si bien no se detienen a definirlo, es evidente que lo usan en el mismo sentido que lo emplea Gallo Colonni al advertir que se trata de una taracea más superficial, que hace imprescindible la almáciga.⁴³⁶ Es decir, el término “incrustación” remite a definiciones técnicas formuladas en el siglo XX.

El término “embutir” se halla actualmente en desuso para referirse a la inserción de ciertos materiales en una superficie. Sin embargo, una de sus acepciones actuales es “incluir, colocar algo dentro de otra cosa.”⁴³⁷ Se advierte que esta definición resulta más vaga que la del siglo XVIII, que asoció el término explícitamente a la taracea. Sin embargo, en la época de la producción se usó con frecuencia y resultaba más preciso que el de

⁴³⁰ *Real Academia española. Diccionario...*, op. cit., p. 247. <http://buscon.rae.es/>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2005.

⁴³¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://www.rae.es/>. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2005. Las cursivas son mías.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Diccionario de la lengua castellana...*, op. cit., p. 591. <http://buscon.rae.es/>. Fecha de consulta: 23 de agosto de 2005.

⁴³⁵ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros sus comentarios sobre este tema.

⁴³⁶ Gabriella Gallo Colonni, “La incrustación...”, op. cit., pp. 335-342.

⁴³⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/draeI/>, consultado el 5 de julio de 2011.

“sobreponer”, de uso también frecuente en la época de la producción. Por esa razón, en esta investigación en ocasiones me refiere a las obras como pinturas embutidas de concha.

Por otro lado, algunas menciones novohispanas se refieren a láminas embutidas o sobrepuestas, sin especificar el material que emplearon. Tal es el caso de cuatro documentos que, si bien omiten referirse a la concha, plantean las menciones en términos que permiten suponer que se refieren a dicho material.⁴³⁸ Ya se señaló que numerosos documentos novohispanos mencionan láminas de marfil, alabastro, coral y otros materiales, pero esas fuentes omiten tanto el término “embutido” como el de “sobrepuesto”, que en los documentos aquí revisados se asocian exclusivamente a las láminas de concha.

Esta investigación halló dos menciones novohispanas a obras *labradas* de concha.⁴³⁹ Al respecto, téngase en cuenta que el *Diccionario de autoridades* de 1732 ofrece distintas acepciones de dicho término. Según la primera, labrar es “Trabajar ú ocuparfe en qualquier obra de manos.”⁴⁴⁰ Ahora bien, el término asimismo significa “desbaftar, pulir y perficionar.”⁴⁴¹ Sin duda es esta última la significación que se le dio en dichas menciones documentales, aludiendo a la apariencia lisa de la concha sobre la superficie pictórica.

Aún más sorprendente resulta la mención, procedente de un inventario de bienes de Puebla, a un “biogo de pintura de estrado *bordado* de concha”.⁴⁴² Al respecto, es importante tener en cuenta que la primera definición de “bordado” según el *Diccionario de Autoridades* de 1726 es “Labrar, o formar con la aguja las figuras dibujadas en el campo de la tela, de fedas, plata, oro, de una ó más colores, imitando las flores, los paxaros, &c.”⁴⁴³ Dicha acepción es la misma que se da al término en la actualidad y resulta ajena, desde luego, al trabajo de las pinturas aquí estudiadas. Ahora bien, la misma fuente también

⁴³⁸ “Un cuadrito de *Nuestra Señora del Rosario*, de a tercia, embutido, en 8 reales”. AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónico licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, México (1716). Asimismo, “un cuadrito embutido de Señor San José”. Cfr. José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto...*, *op. cit.*, p. 191. “Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.” Archivo de Notarías de Puebla, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707). “Dos láminas embutidas en marcos de ébano.” Cfr. Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 8.

⁴³⁹ Véase Tabla 3, pp. 693-696.

⁴⁴⁰ *Diccionario de autoridades*, 1732, p. 344, <http://buscon.rae.es/>, consultado el 22 de julio de 2010.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² “Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.” Las cursivas son mías. Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.

⁴⁴³ *Real Academia española. Diccionario...*, *op. cit.*, p. 650, consultado el 22 de julio de 2010.

define el término así: “Metaphoricamente vale adornar la fuperficie de alguna cofa con luces y colores, que parece eftán bordadas fobre ella.”⁴⁴⁴ No es seguro que la obra a la que se refiere la mención haya tenido trabajo pictórico sobre los embutidos de concha. Aún así, conviene tener en cuenta la posibilidad de que sí se trate de ese tipo de labor y que el término “bordado” se haya empleado en este caso de manera metafórica para referirse a la técnica de las láminas de concha.

En síntesis, los términos que las fuentes documentales emplean para describir estas pinturas demuestran que los novohispanos no fueron rígidos para referirse a la técnica con la que se trabajó dicho material. El hecho de que a menudo las menciones hayan omitido tanto el término de embutido como el de sobrepuesto y, más aún, el que en ocasiones estos se hayan reemplazado por los de labrado o bordado sugiere que también en la actualidad es adecuado emplear cualquiera de dichos términos, o bien el de incrustar, debido a que resulta mucho más habitual en nuestra época. Si bien en esta investigación he optado por el de embutido, por las razones arriba expuestas considero importante mencionar que el de incrustado es igualmente adecuado.

4. ¿Láminas de concha y maque?

En la historiografía de las pinturas embutidas de concha abundan las referencias al maque, es decir, a la laca.⁴⁴⁵ No hay duda de que se ha sobrestimado la importancia de dicho término en relación con estas obras, pues en las menciones documentales aquí registradas, esa palabra sólo se empleó en cuatro documentos,⁴⁴⁶ uno de los cuales es de 1689 e involucra a Tomás y a Miguel González, quienes se declaran maestro y oficial de pintor de maque, respectivamente.⁴⁴⁷ Ahora bien, en otro documento del mismo año Tomás González se declara maestro de pintor, omitiendo la locución “de maque”.⁴⁴⁸ Asimismo, en un documento de 1699, Juan González se declara maestro de pintor y menciona unas pinturas suyas sin emplear el término maque en ninguna ocasión.⁴⁴⁹ Es decir, sólo en uno de los tres documentos relacionados con estos artistas se sugiere que su actividad se relaciona con el maque.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ El tema se discute en el siguiente capítulo de esta investigación.

⁴⁴⁶ Véase Tabla 4, pp. 697-698.

⁴⁴⁷ Guillermo Tovar, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 102.

En relación con este tema, quizá la mención más significativa, además de la arriba referida, es la que se halla en el inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge. Recuérdese que dicho documento menciona veintiséis pinturas y una mesa pintada y embutida de concha. En todos los casos, se señala que se trata de láminas de concha y maque.⁴⁵⁰ El término maque también se empleó en la Exhibición y aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz, de 1704, que se refirió al mismo lote. Sin embargo, dicha fuente sólo lo empleó respecto a quince obras de diferentes tamaños y advocaciones.⁴⁵¹

Algo similar se puede decir en relación con el empleo del término “charol” en las menciones documentales peninsulares. Téngase en cuenta que en la época este término se usó en España para referirse a las lacas.⁴⁵² El término “maque” no aparece en los documentos españoles aquí analizados, pero el de “charol” se emplea en tres inventarios. Una mención del inventario de los bienes de Carlos II, de 1700, se refiere a un “Retratto de nuestra Señora de México en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”⁴⁵³

Más aún, el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, de 1745, incluye dos biombos de charol y nácar con pintura fina, heredados de Mariana de Neoburgo.⁴⁵⁴ Es probable que se haya tratado de obras novohispanas, pues dicha reina tuvo y regaló algunas al monasterio de monjas capuchinas de Klausen, en su natal Tirol.⁴⁵⁵ Otro documento se refiere a “Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la

⁴⁵⁰ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁵¹ Véase Tabla 4, pp. 697-698.

⁴⁵² El *Diccionario de Autoridades* definió en 1729 charol como un “Barniz que de cierta goma de China y Japon hacen los Chinos, luftrofifsisimo, duro y viftofo. Refiste al agua, y a toda inclemencia, y folo fe deshace al fuego, fin el cual es de larguisima duracion. Son mui estimadas las piezas guarnecidas de este betun: y aunque los Ingleses y Holandeses han intentado contrahacerle con la mifma goma, que han trahido del Oriente, no han confeguido la perfeccion, ni en el luftre, ni en la duracion.” Cfr. *Real Academia Española. Diccionario...*, *op. cit.*, p. 310. Por otro lado, es interesante advertir que el término “maque” apareció por primera vez en dicho diccionario en 1884. La edición de dicho año lo define como “Barniz durísimo é impermeable, compuesto de resinas y jugos de plantas asiáticas y de otros elementos. Zumaque de Japón”. *Ibidem*, p. 677. Asimismo, esa edición 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.” *Ibidem*.

⁴⁵³ María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵⁴ Cfr. Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, *op. cit.*, pp. 212.

⁴⁵⁵ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 62.

otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por metad 500.”⁴⁵⁶ No hay duda de que se trata de la producción aquí estudiada y la referencia a los marcos fingidos de charol sugiere que se trataba de cenefas cuya apariencia recordaba a las lacas. La mención a los “marcos fingidos de charol” sugiere cierto intento de integrar las obras novohispanas al contexto decorativo peninsular, que en esa época mostraba un enorme interés por las lacas asiáticas, al igual que buena parte de Europa. Dicho interés abarcó los marcos. Al respecto, tiene interés señalar que según Ángel Aterido, en el inventario de los bienes de Felipe V,

hay un grupo de cuatro obras, enviadas en 1759 a Madrid, correspondientes a los números 751-754, que presentaban Marcos negros acharolados, con dos filetes dorados, que pudieron ser realizados en San Ildefonso. No es raro suponer que en el ambiente de las obras del Dormitorio antiguo, y su cubrición con lacas, pudieron realizarse estos marcos, habida cuenta de la enorme cantidad de piezas de charol que albergaba el palacio en el inventario de 1766, y a la presencia de cinco marcos de charol rojo en el inventario de la Reina.⁴⁵⁷

En la España de esa época se usaron en ocasiones los términos “charol legitimo” para referirse a las obras asiáticas, diferenciándolas de las europeas y las novohispanas.⁴⁵⁸ Así pues, es lógico suponer que tanto el uso del término maque en los documentos novohispanos, como el de charol en los peninsulares, alude al parecido entre la ornamentación de las láminas de concha y ciertas lacas japonesas. Sin embargo, también es posible considerar la idea de que ambas se parecían haya sido más pretendida que real y haya tenido fundamento en un intento por acercar las novedosas obras novohispanas a objetos ya conocidos.⁴⁵⁹ Como se verá en el siguiente capítulo, técnicamente las pinturas

⁴⁵⁶ Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 1005. Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731.

⁴⁵⁷ Ángel Aterido Fernández, “Los marcos de las pinturas de la Granja de San Ildefonso”, en *Colecciones de pintura...*, *op. cit.*, V. I, p. 389.

⁴⁵⁸ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 140, nota 10.

⁴⁵⁹ Al respecto, conviene tener en cuenta estas reflexiones de Alessandra Russo, referidas a los objetos mexicas enviados a Europa poco después de la caída de Tenochtitlan: “The mixed vocabulary employed to record the items sent from Veracruz is also found in other versions of the list. Mitres, crowns, patens, sceptres and cassocks transcend Cortés’s inventory and appear in texts read by larger audiences. In his Fourth Decade, for instance, Pietro Martire d’Anghiera assures his readers that ‘there are tiaras and mitres, spangled with stones chiefly resembling sapphires’. It is difficult today to understand this language of objects that only superficially corresponds to the imposition of modern Western terminology. It is worth approaching these somewhat odd terms as part of a new language (though, sometimes, composed of ancient words), progressively created to translate the singularity of thousands of new objects through visual references that the

novohispanas embutidas de concha corresponden a la problemática pictórica de origen europeo y no se relacionan con las lacas asiáticas.

5. Las menciones documentales y la cronología de la producción

En 1952 Manuel Toussaint señaló como límites cronológicos de esta producción pictórica los años de 1692 y 1752, basándose en veinte menciones documentales novohispanas que halló en el AGN^{ot}.⁴⁶⁰ 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 1717.⁴⁶¹ Las obras firmadas y fechadas que actualmente se conocen datan de entre 1662 y 1734, mientras que las menciones documentales novohispanas aquí registradas van de 1692 a 1767. En la actualidad los investigadores están de acuerdo en que la producción tuvo lugar aproximadamente entre 1650 y 1750.

Como enseguida se verá, entre los documentos aquí localizados el mayor número de menciones novohispanas son anteriores a 1710, aunque también se hallaron varias de entre 1710 y 1729. En realidad, la mayoría de las menciones están comprendidas entre la última década y el primer cuarto del siglo XVIII, lo que sugiere que el apogeo de la producción corresponde a fines del siglo XVII –es decir, la época en la que estuvieron activos Miguel y Juan González, así como Nicolás Correa.

Es importante tener en cuenta que la producción y la circulación de las obras son fenómenos distintos. Existe una diferencia de treinta años entre la cronología que planteó Toussaint a partir de las menciones documentales y la que propuso Soria, basándose en las obras firmadas. Buena parte de los documentos localizados en esta investigación son testamentos, por lo que es muy posible que la mayoría de las obras hayan estado en los ajuares mencionados desde años atrás. De los documentos novohispanos aquí analizados, seis datan de 1690-1699,⁴⁶² veinte de 1700-1709,⁴⁶³ doce de 1710-1719,⁴⁶⁴ trece de 1720-

public would immediately have comprehended.” Cfr. de esta autora, “Cortés’s Objects and the Idea of New Spain. Inventories as Spatial Narratives”, en *Journal of the History of Collections*, Advance Access published January 21, 2011.

⁴⁶⁰ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶¹ Martín Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁶² Véase Tabla 5, pp. 699-708.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

1729⁴⁶⁵ y siete de 1730 a 1767.⁴⁶⁶ En cuanto a los documentos peninsulares, las menciones van de 1700 a 1776.⁴⁶⁷ En este caso, hay dos documentos de 1700, uno de 1709, otro de 1713, dos de 1717, uno de 1731, uno de 1747, uno de 1766 y uno de 1776. Conviene añadir que según el libro *Arte hispanoamericano en Navarra*, un manifestador que se conserva en la parroquia de Allo, en Navarra, aparece mencionado en un inventario parroquial de 1718.⁴⁶⁸

Por otro lado, llama la atención que hasta ahora no se hayan localizado menciones documentales anteriores a 1690, a pesar de que la producción tuvo lugar al menos desde 1660. Recuérdese que la obra más temprana que se conserva es una *Adoración de los Reyes* firmada por Juan González en 1662, que pertenece a Smithsonian Institution de Washington, D.C. Más aún, en un documento de 1689, Tomás González declara ser maestro de pintor de maque. Dicho documento también menciona a su hijo Miguel González, en ese entonces mayor de 25 años.⁴⁶⁹ Es decir, la producción de Tomás González debió haber empezado hacia 1660.

Así pues, incluso si las obras alcanzaron su apogeo hacia 1690, no hay duda de que tanto Tomás como Juan González tuvieron una producción dedicada exclusivamente a dichas obras desde 1660, por lo que es lógico suponer que habría menciones documentales a este tipo de pinturas a partir de 1670, o poco antes. Sin embargo, ni las menciones que se localizaron en la revisión documental ni las que derivan de la consulta de otras investigaciones han arrojado resultados anteriores a 1692. Desde luego, es posible que futuras investigaciones hallen menciones de 1680 o incluso de 1670. Sin embargo, difícilmente serán tan numerosas como las que hasta ahora se han localizado de la última década del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII. Así pues, hasta ahora existe un desfase de cerca de treinta años entre el origen de la producción y la aparición de las obras a nivel documental.

Algo similar se puede plantear respecto al auge de este fenómeno pictórico. La mayoría de las obras firmadas son de 1690, periodo en el que estuvieron activos tanto los especialistas Miguel y Juan González como el menos conocido Nicolás Correa, cuyas obras

⁴⁶⁵ *Ibidem.*

⁴⁶⁶ *Ibidem.*

⁴⁶⁷ *Ibidem.*

⁴⁶⁸ *Arte hispanoamericano en Navarra...*, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁶⁹ Guillermo Tovar, "Documentos...", *op. cit.*, p. 101.

también son de gran calidad.⁴⁷⁰ La última obra fechada de Miguel González es de 1698, mientras que la de Juan González es de 1703⁴⁷¹ y la de Correa de 1694.

Ahora bien, las menciones más numerosas datan de 1700 a 1730.⁴⁷² La última obra fechada data de 1734.⁴⁷³ Es posible que la producción haya experimentado un relativo auge hacia 1720, pues una colección particular conserva un *Nacimiento de la Virgen* firmado por Pedro López Calderón en 1723.⁴⁷⁴ Asimismo, se conocen dos obras firmadas y una atribuida a Agustín del Pino, quien estuvo activo en dicha década.⁴⁷⁵ Es decir, las menciones más tardías podrían referirse a obras de López Calderón y Pino, o bien de otros pintores que también hayan estado activos después de la muerte de los González.

Por otro lado, es interesante advertir que no existe un desfase significativo entre las primeras menciones novohispanas y las peninsulares. Las primeras referencias españolas que se conocen se hallan en el inventario que se hizo a la muerte de Carlos II, en 1700, así como en el de Juan de Soto Noguera, del mismo año. El inventario real registra una serie de seis tablas de la *Vida de la Virgen* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) y otra de veinticuatro de la *Conquista de México* (láms. 37-51), además de una representación guadalupana (lám. 126),⁴⁷⁶ mientras que el documento sevillano incluye nueve obras.⁴⁷⁷ Dada la cantidad y diversidad de láminas de concha registradas en el inventario de bienes de Carlos II, es posible que hayan llegado a su colección en envíos distintos.

⁴⁷⁰ La actividad de este pintor se discute en los capítulos IV y V de esta investigación.

⁴⁷¹ Soria señaló: "I do not know if this is true of a *Saint Michael*, signed 1717 by a Juan Gonzales (México, Joaquín Cortina Rincón Gallardo), and whether it is by the Gonzales discussed." Cfr. "Painting...", *op. cit.*, p. 394, nota 55. Téngase en cuenta que Soria no señaló si dicha obra tenía embutidos de concha. Desde luego, el nombre Juan González fue común en la época, por lo que bien podría tratarse de otro artista. Por otro lado, dado que la obra más temprana de Juan González es de 1662, nos enfrentamos a la posibilidad de que se trate de dos pintores, que sin duda estarían emparentados, aunque se ignora cuál sería su parentesco preciso. El tema se discute en el capítulo V de esta investigación.

⁴⁷² Recuérdese que tanto Miguel González como Nicolás Correa seguían vivos en 1704. Cfr. Paula Mues, *La libertad...*, *op. cit.*, p. 395.

⁴⁷³ Se trata de una *Virgen de Guadalupe* anónima que dio a conocer Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, pp. 60-61. La obra exhibe la inscripción: "A devoción de Manuel Pérez de la Paz y Motezuma y su mujer Bárbara López de Huetor año 1734."

⁴⁷⁴ La obra se dio a conocer en María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo...", *op. cit.* y se comenta en los capítulos IV y V de esta investigación.

⁴⁷⁵ Cuando Marta Dujovne dio a conocer una *Virgen de Guadalupe* firmada por dicho artista, señaló: "Según *La pintura mexicana, siglos XVII-XVIII. Colecciones particulares*, se trata de una obra de Agustín del Pino, pintor documentado en México en 1727 y 1728. Cfr. *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁷⁶ María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*, p. 111.

⁴⁷⁷ María Concepción García Sáiz, "Arte colonial mexicano...", *op. cit.*, pp. 36-37.

El hecho de que las primeras menciones documentales peninsulares a estas pinturas correspondan casi a los mismos años que las novohispanas, permite suponer que algunas obras se hicieron *ex profeso* para la exportación. Al respecto, resulta especialmente significativo el caso de la serie de veinticuatro tablas de la *Conquista de México*, pues está firmada en 1698 por Miguel y Juan González y figura apenas dos años después entre los bienes de Carlos II.⁴⁷⁸ Al parecer, Mariana de Neoburgo, la última esposa de dicho rey, regaló hacia 1698 seis láminas de concha al convento de monjas capuchinas de Klausen.⁴⁷⁹ Es posible que esa reina asimismo haya heredado dos biombos pintados y embutidos de concha a su sobrina Isabel de Farnesio.⁴⁸⁰

En realidad, la mayoría de las menciones registradas en España son relativamente tempranas, lo que sugiere que las obras llegaron como regalos de personajes vinculados a la Nueva España, o acaso en algunos casos se hayan encargado *ex profeso*. Este tema se comenta más adelante en este mismo capítulo. De cualquier modo, conviene señalar que el gusto peninsular por las láminas de concha parece haber sido contemporáneo del novohispano.

6. Los precios y el gusto por las obras

Un buen número de documentos novohispanos omiten los precios de las láminas de concha a las que se refieren: de los 58 inventarios aquí registrados, hay veintidós que dejan de lado la tasación de 101 obras.⁴⁸¹ Es decir, ignoramos el precio de cerca del 40% de la producción conservada en la Nueva España, lo que hace difícil saber cuál fue la calidad de buena parte de las obras. Ahora bien, el estudio del problema resulta complejo también en los casos en los que las obras sí son tasadas, pues los precios van de los dos reales por dos obras a los quinientos pesos por una serie de diez tablas.⁴⁸² Numerosos inventarios de bienes mencionan láminas de concha a cinco pesos o menos. En algunos casos, dichas menciones vienen de inventarios de pocos bienes tasados a precios bajos, lo que demuestra que diversos grupos sociales novohispanos consumieron estas obras, cuyas características

⁴⁷⁸ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁷⁹ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸⁰ Teresa Lavalle Cobo advierte que Isabel de Farnesio heredó de su tía Mariana de Neoburgo “dos biombos de charol y nácar con pintura fina.” Cfr. “El coleccionismo...”, *op. cit.*, p. 212. El tema se discute más adelante en este capítulo.

⁴⁸¹ Véase Tabla 6, pp. 709-718.

⁴⁸² *Ibidem*.

asimismo debieron haberse diversificado. De cualquier modo, es importante tener en cuenta que hasta las más sencillas requirieron cierta habilidad por parte de sus autores.⁴⁸³

Sin duda hace falta cautela a la hora de establecer la valoración de las obras, pues hay muchos factores que inciden en su precio. Entre los más importantes se encuentran el autor, así como el tamaño, la presencia de un marco y su nivel de riqueza, el estado de conservación e incluso el año al que corresponden las menciones documentales, pues es lógico suponer que los precios fueron más altos en la época de mayor auge de la producción que después de que dejaron de realizarse.⁴⁸⁴ Algunas menciones documentales proporcionan muchos datos, mientras que otras sólo informan el precio, lo que hace imposible determinar las razones del mismo.

Pese a que la autoría es decisiva en relación con el precio, hasta ahora no se conocen inventarios de bienes ni peninsulares ni novohispanos que registren las autorías de las obras. Téngase en cuenta que la omisión de este dato fue frecuente en los documentos novohispanos. Más aún, muchas pinturas notables no están firmadas, como la serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85), la serie de seis tablas de la *Conquista de México* de la misma colección (láms. 61-65) y la serie de seis tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio* de la colección Rivero Lake (láms. 29, 31 y 32). Entre las láminas de concha que han llegado a nosotros, sólo 93 están firmadas, de las cuales la mayor parte corresponden a series.⁴⁸⁵

Ahora bien, algunas obras destacadas sí están firmadas. Ejemplo de esto son la serie de doce tablas de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18), que se divide entre el Banco Nacional de México y el INAH, así como la serie de seis tablas de la *Defensa de Viena* de Juan González (láms. 33 y 34), que se conserva en una colección particular en las islas Canarias y dos de las cinco series de la *Conquista de México* que se conservan en distintas colecciones de España y Argentina (láms. 37-56).

La tabla nueve de la serie de la *Conquista de México* enviada a Carlos II está firmada por Miguel González (lám. 39), mientras que la que cierra el conjunto muestra la firma de Juan González (lám. 51). Sin embargo, el inventario de bienes del monarca no

⁴⁸³ Agradezco a la Mtra. María Concepción García Sáiz sus observaciones sobre este tema.

⁴⁸⁴ Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz todos sus comentarios sobre estos temas, que me permitieron reorientar las reflexiones de esta parte de la investigación.

⁴⁸⁵ Véase Apéndice, pp. 649-671.

menciona las autorías y tampoco tasa las obras. En contraste, el inventario de bienes hecho a la muerte de Isabel de Farnesio, de 1766, se refiere a ellas como “veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la *Conquista de México por Hernán Cortés*, expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”⁴⁸⁶ Esta mención es llamativa, pues ofrece mucha información, incluyendo una valoración económica importante, pese a omitir los nombres de los autores.

Por otro lado, tiene interés reflexionar sobre el rango de precios que pueden considerarse elevados. En la tabla 6, que analiza los precios de las obras, he separado las menciones a obras tasadas hasta en cinco pesos, las que van de los seis a los diez pesos, las que van de los once a los veinte pesos y las de más de veinte pesos.⁴⁸⁷ Respecto a los precios de la producción especializada, resulta de gran interés esta mención de 1699, localizada por Guillermo Tovar:

Primeramente contratan y se obligan el dicho Juan González a hacer y entregar al dicho, trece Láminas de Pintura y embutido de concha de a vara y cuarta en cuadro, y 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, pagada por el dicho Factor, *para que sirva de Pauta y Regla para las demás que ha de hacer* de la historia e imágenes que se le pidiere.- Y así estar referidas acabadas quedan ajustadas en el precio de *veinte y seis pesos* cada una, que le ha de pagar el dicho Factor. Asimismo ha de hacer otras catorce Láminas unas *medianas del tamaño y forma de otra que se ha hecho para muestra* de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, de vara y cuarta de largo y una vara de ancho, *con la misma calidad de embutido*, pero en la pintura, la historia e imágenes que le pidiere dicho Factor y constarán unas y otras por memoria firmada de su nombre; y estas conclusas y acabadas, se le han de pagar al dicho Juan González, al precio de *veinte pesos* cada una, entendiéndose que *se han de cotejar con las muchas referidas, y estando como ellas en el embutido y flores* que tienen, las ha de recibir el dicho Factor por el dicho precio, y *si no fueren de esa calidad, no ha de ser obligado a recibirlas.*⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214.

⁴⁸⁷ Véase Tabla 6, pp. 709-718.

⁴⁸⁸ Guillermo Tovar, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 101. Las cursivas son mías. Agradezco al Dr. Gustavo Curiel sus útiles comentarios sobre esta cita.

Si bien la cita es larga, vale la pena transcribirla, pues ofrece información valiosa sobre el trabajo especializado. Se advierte que se dio mucha importancia al tamaño de las obras, pues la diferencia de precio es de seis pesos entre las pinturas cuadradas de vara y cuarta y aquellas que habrían de medir vara y cuarta de largo y vara de ancho, a las que el mismo documento califica de medianas. Esto sugiere que las obras de grandes dimensiones hechas por los González deben haber rebasado el alto precio de treinta pesos.

No menos interesante resulta la insistencia del documento en la calidad de la pintura, así como de los embutidos y de las flores que habrían de adornar las escenas representadas. Aún más, las obras empleadas como modelo (“pauta y regla”) de la alta calidad que se esperaba eran del propio Juan González, lo que confirma su reputación en este tipo de trabajo. Si bien el contrato no menciona los temas que habrían de representarse, se advierte que las tablas que el artista había hecho para muestra eran de temas religiosos, lo que nutre la idea de que a ellos dedicó la mayor parte de su producción.

Algunos de los documentos aquí localizados mencionan obras tasadas a precios parecidos al del contrato (cancelado) de Juan González. Como cabe esperar, las obras más caras se encuentran en un inventario de bienes de altísimo poder adquisitivo. Se trata de la marquesa de San Jorge, que en 1695 poseía una serie de diez láminas de concha de la *Vida de la Virgen* de vara y cuarta de alto, con marcos de concha y maque, tasadas en 500 pesos en total.⁴⁸⁹ Dado que el precio duplica el de las obras mencionadas en el contrato de Juan González, pese a que su tamaño fue el mismo de las que registra dicho documento, no hay duda de que su calidad debió ser excelente. Probablemente el precio también haya aumentado por la presencia de los marcos.

Sin duda se trató de un trabajo encargado a un especialista, cuya factura debió ser muy parecida a la de las series que actualmente se conservan (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18, 29 y 31-34, 37-101). Al respecto, téngase en cuenta que la lámina de pintura que alcanza un precio más alto en este inventario es una de vara y cuarta de alto con la imagen del *Señor San Miguel* y marco de ébano, valuada en 150 pesos.⁴⁹⁰ Asimismo, dos láminas “bordadas de coral” de tres cuartas de alto se valoraron en 160 pesos.⁴⁹¹ Ahora bien, las

⁴⁸⁹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

otras pinturas se valoraron a precios que van de uno a cincuenta pesos.⁴⁹² Es decir, las láminas de concha se contaron entre las pinturas más valoradas de este ajuar.

La marquesa de San Jorge también tuvo otras quince láminas de distintos tamaños y advocaciones valuadas en ciento cincuenta pesos y una obra que se apreció en veinticinco pesos.⁴⁹³ Todas las obras tuvieron marcos de concha pintados.⁴⁹⁴ Asimismo, este ajuar incluyó una mesa pintada con embutidos de concha, apreciada en veinticinco pesos.⁴⁹⁵ La referencia al mueble pintado es muy interesante y es probable que se haya hecho en un taller dedicado a la fabricación de láminas de concha. La relación entre ambas producciones se aborda más adelante. En cualquier caso, este documento revela un gusto particular por estas obras,⁴⁹⁶ por las que las élites novohispanas llegaron a pagar precios muy altos para su propio consumo, al margen de los envíos que se hicieron a España.

Durante la búsqueda de fuentes primarias en el AGNM se halló una mención al numeroso lote de láminas de concha que originalmente poseyó ese personaje, en un documento de 1704, cuyos avalúos de pintura corrieron por cuenta de los reconocidos Antonio de Arellano, Nicolás Rodríguez Juárez y Juan Rodríguez [Juárez].⁴⁹⁷ Dicho documento es de gran interés debido a que demuestra la rápida devaluación que sufrieron las obras, cuyo precio había disminuido tanto, que la serie de diez obras se tasó en 250 pesos en total.⁴⁹⁸ Asimismo, la obra que había costado veinticinco pesos se valuó en doce pesos;⁴⁹⁹ siete tablas de la serie de quince se valoraron en cinco pesos y las otras ocho en

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ *Ibidem.*

⁴⁹⁴ *Ibidem.*

⁴⁹⁵ *Ibidem.*

⁴⁹⁶ Al respecto, Gustavo Curiel ha señalado: “En objetos tales como piezas de porcelana, barros, vidrios, objetos de plata, “enconchados”, escritorios de finas maderas, muebles de piedra de Tecali, trabajos de maque, etcétera, está presente un denominador común, el preciosismo, hecho que se revierte en altos precios de mercado. En estos objetos de la cultura material también aparece otro factor de importancia, el exotismo. 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.” *Ibidem*, p. 101.

⁴⁹⁷ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Bienes del Contador don Bentura de Paz (1704). Ignoro cómo se produjo la llegada del lote a este ajuar, pero conviene señalar que según Curiel: “A la muerte de la Marquesa de San Jorge, la sucesión por los bienes que dejó se prolongó y enemistó a los familiares que se creían con derecho a ellos.” Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁹⁸ “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto de la *Vida de la Virgen Nuestra Señora* cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos” AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 36v.

⁴⁹⁹ “Ytem otra lámina y marco de concha del *Glorioso San Esteban* de poco más de vara en doce pesos”. *Ibidem.*

diez pesos cada una.⁵⁰⁰ La mesa pintada y con embutidos de concha se había depreciado a menos de la mitad de su valor original.⁵⁰¹ La devaluación es muy significativa, pues este documento es sólo nueve años posterior al de la marquesa de San Jorge. Más aún, no hay ninguna alusión al deterioro de las obras o a que se hayan considerado viejas, lo que sugiere que los valuadores castigaron el precio sin que existiera una razón clara para ello.

Entre las menciones a obras de precios altos, destaca un documento que registra dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de *Jesús Nazareno* y la *Entrada en Jerusalén*, en cincuenta pesos ambas.⁵⁰² El precio no deja lugar a dudas sobre la alta calidad del trabajo, a pesar de lo escueto de la mención. Asimismo, un documento registra una obra en veinte pesos. En este caso, es posible que buena parte del precio no corresponda a la pintura como tal, pues el documento señala que la obra poseía un marco y sobrepuestos de plata.⁵⁰³ También se halló una mención a dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo en veinticuatro pesos ambos.⁵⁰⁴ El precio coincide con el que el inventario de bienes de Bentura de Paz dio al *Glorioso San Esteban* que había pertenecido a la marquesa de San Jorge, lo que sugiere que dichos tableros fueron de buena calidad y quizá incluso salieron de un taller especializado.

Entre los personajes que poseyeron obras, algunos tuvieron una posición destacada. Además de la marquesa de San Jorge, conviene mencionar al acaudalado inmigrante vasco Francisco de Fagoaga, caballero de la orden de Santiago y padre del primer marqués del Apartado, cuyo testamento de 1736 incluye una serie de diez tablas de la *Vida de Jesús*, de la que no se incluyen las medidas, el precio ni otros detalles.⁵⁰⁵ La generación de Fagoaga es posterior a la de la marquesa de San Jorge, lo que permite afirmar que una parte del mercado de alto poder adquisitivo siguió interesándose en este tipo de pinturas en las primeras décadas del siglo XVIII. Más adelante se verá que los inmigrantes enriquecidos en

⁵⁰⁰ “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos”. *Ibidem*, f. 36v.

⁵⁰¹ “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañes de fierro apreciada en diez pesos” *Ibidem*.

⁵⁰² Véase Tabla 6, pp. 709-718.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ “Diez láminas de concha en tabla de la *vida de Nuestro Señor*.” Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

la Nueva España, como Fagoaga, podrían haber sido responsables de algunos de los envíos que se hicieron a la Península.

En contraste, Juana de Luna y Arellano, mariscal de Castilla, no parece haber tenido un gusto particular por este tipo de obras. El inventario de los bienes de este personaje, de 1715, registra “Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la *Concepción* y otro de la *Encarnación*, a seis pesos. [Al margen] 24 pesos”. Las láminas de concha no ocuparon un lugar destacado entre las numerosas posesiones del personaje, cuya colección pictórica comprendió un total de 158 obras. 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 [cada uno]”.⁵⁰⁶ Ahora bien, la suma hecha al margen permite advertir que las obras subieron de precio respecto al avalúo inicial, lo que sugiere que se trató de ejemplares hechos con cierto esmero.

En la investigación documental se localizaron numerosos inventarios de bienes ricos, con colecciones pictóricas importantes, que no incluyeron láminas de concha. Esto permite afirmar que el gusto por estas obras nunca se generalizó en la Nueva España. Por otro lado, también se localizaron inventarios de bienes cuyo poder adquisitivo no fue tan alto, en los que las pinturas embutidas de concha tuvieron un papel importante. Al respecto, destaca el inventario de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján de 1708, que menciona 105 pinturas, incluyendo doce pintadas y embutidas de concha,⁵⁰⁷ cuyos precios varían significativamente, pues las dos más caras se valoraron en veinticuatro pesos y las más baratas en sólo diez reales cada una. Si bien estas últimas debieron ser poco logradas, cabe advertir que las obras que alcanzaron mayor valuación fueron mucho más grandes que las otras.⁵⁰⁸

La pintura más cara de dicho inventario se tasó en setenta pesos.⁵⁰⁹ Asimismo, hubo otra apreciada en veinticinco⁵¹⁰ y tres más en veinte pesos cada una.⁵¹¹ Ahora bien, los precios de la mayoría de las obras son inferiores a los diez pesos. Es decir, en este

⁵⁰⁶ Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos “enconchados...”, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁰⁷ Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, t. III, pp. 147-148.

⁵⁰⁸ Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos “enconchados...”, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁰⁹ Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, t. III, p. 150.

⁵¹⁰ *Ibidem.*

⁵¹¹ *Ibidem.*, pp. 150 y 152.

inventario las láminas de concha no destacan por su precio, sino por ser muy numerosas. La colección pictórica del personaje asimismo resulta notable, lo que sugiere que el capitán Olmedo gustó mucho de la pintura en general y de las láminas de concha en particular.

Algo parecido se puede señalar respecto al inventario de los bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, de 1708, que registra “Un lienzo de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho, de *Nuestra Señora de Guadalupe*, de concha, con su marco también de concha, en quince pesos”,⁵¹² “Dos láminas de concha de una vara, con su marco también de concha, a doce pesos”,⁵¹³ “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”,⁵¹⁴ “Un cuadro de concha de *Nuestra Señora de Patanía*, de media vara, en cinco pesos,”⁵¹⁵ “Un tablero de concha de la *Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* en cuatro pesos.”⁵¹⁶ Los precios de las obras están lejos de alcanzar los mencionados en el contrato de Juan González de 1699, o en el inventario de bienes de la marquesa de San Jorge. Con todo, es evidente que Juan de la Rea gustó mucho de ellas, pues de lo contrario no habría tenido varias.

Otro inventario de bienes que destaca por su mención a numerosas obras es el de José Bueno Batorí, de 1709, que registra: “Dos tableros de *Nuestra Señora y Señor San José*, ambos de concha. Dos láminas de concha de *San Juan de Dios y San Esteban*. Otras dos dichas de concha de *Cena y Lavatorio*. Quatro dichas [láminas] de concha de los *cuatro doctores*. Dos tableritos de concha de *San Pedro y San Pablo*.”⁵¹⁷ Es de lamentar que las menciones omitan cualquier información sobre las obras, incluyendo el precio, pero incluso si las tablas fueron de bajo costo, la mención a doce ejemplares sugiere la existencia de un gusto pronunciado por este tipo de objetos.

Al respecto, resulta aún más significativo un inventario de bienes de 1727, que menciona “Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la *Huída a Egipto* y otro de la *Encarnación*. Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy

⁵¹² AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la Orden de Alcántara (1708).

⁵¹³ *Ibidem*, f. 30.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ *Ibidem*, f. 31.

⁵¹⁷ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

ordinarios.”⁵¹⁸ Este documento llama la atención no sólo por la referencia a veintidós obras, sino también porque es veinte años posterior al auge de la producción especializada. Se trata de un testamento, por lo que las obras deben haber permanecido en dicho ajuar desde tiempo atrás. Si bien no se mencionan los precios de las obras, el uso del adjetivo “ordinarios” permite afirmar que se trató de una producción periférica. A esta idea asimismo contribuye la referencia a lienzos y liencecitos, si bien es probable que todos los ejemplares hayan empleado la tabla como soporte y que la mención al lienzo haya sido una equivocación.

Entre todos los documentos aquí registrados, éste es el que menciona mayor cantidad de láminas de concha, después del de la marquesa de San Jorge y el del contador Bentura de Paz que, como ya se señaló, se refieren a las mismas obras. Sin embargo, uno y otros remiten a aspectos completamente distintos de la problemática de la producción. El inventario de los bienes de Alonso Gutiérrez Deza permite afirmar que a principios del siglo XVIII, los novohispanos que gustaron de las láminas de concha tuvieron a su alcance obras de distintas calidades y precios. Es decir, el fenómeno fue mucho más allá del trabajo especializado de los González y al parecer la producción periférica incluyó la realización de series.

Mención aparte merece un documento poblano de 1707 que registra un biombo de pintura de estrado bordado de concha en 180 pesos.⁵¹⁹ En este caso, no es seguro que se trate de una obra hecha con la técnica de las pinturas aquí estudiadas. Ahora bien, en caso de que este biombo sí corresponda a dicha producción, su precio sin duda resulta uno de los más altos de los que se tengan noticia, sólo superado por la serie de diez tablas de la *Vida de la Virgen* de la marquesa de San Jorge.⁵²⁰ Lamentablemente, el documento no proporciona ninguna información adicional sobre esta obra, así que ignoramos su número

⁵¹⁸ *Ibidem*, Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727.

⁵¹⁹ “Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, Francisco Solana, 1707. Inventario de bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.

⁵²⁰ Cabe advertir que en una Relación de descripciones de biombos que aparecen en documentos notariales de los siglos XVII y XVIII, incluida al final de su texto “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, Gustavo Curiel incluye dos menciones de 1747 a biombos tasados en 500 pesos cada uno, así como otra del mismo año referente a un biombo que costó 300 pesos. Véase p. 29. Desde luego, dichos precios son mucho más altos que los de la obra aquí mencionada, pero aún así, el precio del biombo bordado de concha resulta mucho más alto que el de la mayoría de los biombos novohispanos, que sólo en ocasiones rebasaron los cien pesos.

de tablas, el tema que representó y si tuvo uno o dos haces. Al tratarse de un biombo de estrado, es posible afirmar que se trató de una pieza rica -algo que también es posible inferir a partir del alto precio de la obra.

Si bien no es posible saber sin lugar a dudas si la pieza estuvo embutida de concha y pintada a la manera de las otras pinturas aquí comentadas, la mención es muy sugerente, pues abre la posibilidad de que este tipo de trabajo se haya destinado a muebles tan importantes como los biombos de estrado y que hayan alcanzado precios muy altos. Es decir, el gusto por este tipo de obras pudo haber tenido cierto protagonismo en los ajuares domésticos, incluso fuera de la capital virreinal. La riqueza del único biombo de este tipo que se conserva (láms. 125 y 126) afianza esta idea.

Existen numerosas menciones a obras tasadas a diez o doce pesos, de las que difícilmente podríamos saber si fueran obra de especialistas que hubieran sufrido cierta devaluación con el paso del tiempo, o bien, obras hechas por pintores como Pedro López Calderón (lám. 148) o acaso el misterioso Rodulpho cuyo trabajo, a juzgar por su única obra firmada (lám. 132), es más virtuoso que el de López Calderón, pero no tan notable como el de Nicolás Correa (láms. 142 y 143), Agustín del Pino (láms. 136, 146 y 147) o los González (láms. 2, 4-18, 22, 27, 33, 34, 37-51).

Así pues, en esta investigación las obras tasadas a veinte pesos se consideran de precios altos y de calidad notable. Por otro lado, las obras valuadas a entre diez y veinte pesos se consideran también de buena calidad. Entre las obras tasadas a cinco o nueve pesos posiblemente haya habido una diversificación notable de calidades. Como adelante se verá, es posible que algunas fueran virtuosas, pero de tamaño no muy grande, abatiendo en consecuencia los precios. Otra posibilidad es que hubieran sufrido cierto deterioro, reflejado en la devaluación de las obras. Asimismo, algunos ejemplares pueden haber sido de buen tamaño y tenido un aceptable estado de conservación, pero quizá el trabajo original no fue virtuoso, lo que impidió que los precios fueran muy elevados. Sin embargo, lo escueto de la mayoría de las menciones hace difícil saber en cada caso a qué obedece el precio fijado en el documento.

En relación con las obras de precios bajos, el caso más significativo es un inventario de bienes que tasa dos obras en dos reales y otras dos en tres reales.⁵²¹ El documento de 1727 informa únicamente que las obras tenían sus marcos pintados, por lo que ignoramos si el precio especialmente bajo se deba a que las obras eran muy pequeñas o estaban deterioradas, o ambas cosas. Ahora bien, para 1727 el auge de la producción ya había quedado atrás, así que el precio en parte puede deberse, además de a las razones arriba comentadas, a que para entonces las obras no eran tan valoradas como en 1690-1705, cuando tanto Miguel como Juan González hicieron numerosas obras notables (véanse láms. 27, 27, 33, 34, 37-51).

De gran interés resulta una mención a una obra en cuatro reales. En este caso se dispone de más información que en el anterior, pues la mención de 1720 reza “Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de *Señor San Joseph*, otro de la *Encarnación* y otro que es lienzo de tres cuartas de *Jesús Nazareno*, los dos primeros en cuatro pesos y el otro en cuatro reales.”⁵²² Se advierte que este ejemplo también es posterior al apogeo de la producción y que, si bien ninguna de las obras mencionadas rebasa los cuatro pesos, dos de ellas son tasadas a un precio mucho mayor que la otra, de la que se precisa que se trata de un lienzo. No es posible saber si efectivamente ese fue el soporte, que resulta inadecuado para sostener el peso del nácar. En todo caso, la obra tasada a cuatro reales fue más pequeña que las otras y la mención al lienzo sugiere que el tasador advirtió cierta fragilidad en dicho ejemplar.

También es digna de interés una mención de 1714 a “203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”⁵²³ Si bien en este caso se omiten las medidas, el diminutivo permite afirmar que se trata de obras de pequeñas dimensiones, lo que en parte explica el precio. Llama la atención que el documento mencione los marcos de lo mismo pues, como se verá más adelante, muchas de las obras más notables que se conservan, así como de las que alcanzaron una valuación más alta, poseen marcos pintados y embutidos de concha (véanse láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-

⁵²¹ “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.” “Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas.” AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 2, 1727, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).

⁵²² AGNM, *Civil*, Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Iburguen (1720-1723).

⁵²³ AGNM, *Civil*, Vol. 134, Exp. 3, f. 33. Inventario de bienes del capitán Francisco Vélez (1714).

34 y 127). Se trata de la mención de precio más bajo entre las que poseen marcos de lo mismo y esto es significativo, pues demuestra que no sólo los ejemplares más ambiciosos incluyeron ese tipo de marcos. Por otro lado, la mención es apenas diez años posterior a lo que parece haber sido el fin de la producción de los González. Es decir, dichas obras debieron haberse hecho cuando estaba vigente la producción especializada, lo que permite suponer que de manera menos virtuosa emuló algunas de sus características, tales como los marcos.

Es fácil advertir que algunas de las obras que se conservan no fueron hechas por alguien muy familiarizado con las láminas de concha (véanse láms. 120, 156 y 161). Sin embargo, los precios extremadamente bajos de las menciones arriba referidas dan cuenta de una diversificación que puso este tipo de pinturas al alcance de buena parte de la sociedad capitalina. Así pues, cabe considerar la posibilidad de que las obras tan baratas como las mencionadas en dichos documentos se hayan hecho en talleres que no se dedicaron primordialmente a las láminas de concha. Sin duda dicha producción fue impulsada por el deseo de emular a las obras especializadas. Dado que las obras periféricas se han perdido, sólo es posible especular acerca de sus características, pero es muy probable que hayan carecido de las cualidades mencionadas.

Difícilmente las obras tasadas a sólo algunos reales se habrían hecho en los talleres de los González, Nicolás Correa o Agustín del Pino, cuya producción alcanzó una calidad notable (véanse láms. 2, 4-18, 22, 27, 37-56, 136, 142, 143 y 147). Ahora bien, la cuestión no es tan clara en los casos en los que los precios de las obras son relativamente bajos. Por ejemplo, una testamentaría de 1704 menciona “Una lámina de concha de dos tercias de alto de *Nuestra Señora de la Concepción* en 5 pesos.”⁵²⁴ Se advierte que la obra no es muy grande y que la mención data de la época en la que el gusto por las obras alcanzó su apogeo, lo que permite suponer que el precio más alto que el de las menciones anteriores se debe a que tuvo cierta calidad. Si bien es seguro que numerosos artistas incursionaron en esta producción, no hay que descartar que obras como esta se hayan hecho en los talleres especializados para el mercado abierto.

⁵²⁴ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

Una mención de 1708 registra “Yt una lámina de concha por consiguiente, no inclusa, en la citada memoria la que está apreciada en cinco pesos.”⁵²⁵ A diferencia de la obra anterior, ésta no ofrece ningún detalle que nos permita darnos una idea de sus características. Asimismo, un inventario de bienes menciona “Ytem un tablero de *Nuestra Señora de los Dolores* embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos” e “Ytem una lámina de concha de *Jesús Nazareno* con su marco de concha, en cuatro pesos.”⁵²⁶ Conviene añadir esta mención: “Ytem una laminita de concha, en cuatro pesos.”⁵²⁷ En el caso de la última, el uso del diminutivo sugiere que se trató de una obra pequeña, mientras que en los dos primeros casos, se advierte que el tasador únicamente se interesó en identificar los temas y en aclarar que los marcos estaban trabajados con el mismo material que las láminas.

Desde luego, las diferencias de precio se relacionan en parte con las medidas de las obras, así como con los marcos. Ambos temas se examinan más adelante en este mismo capítulo. Sin embargo, no hay duda de que dichas diferencias se deben principalmente a la calidad de las obras. Precios como los arriba mencionadas se presentan con cierta frecuencia y no es posible saber si corresponden a una producción masiva hecha en talleres dedicados exclusivamente a esta producción, o bien, se trata de pinturas realizadas por otros pintores. Al respecto, téngase en cuenta que se conservan algunas obras anónimas de calidad regular, cuyas características las alejan del trabajo de los González, sobre todo por lo que se refiere al empleo del nácar.⁵²⁸

Por ejemplo, una testamentería de 1704 menciona “Una lámina de concha de *Nuestra Señora de los Remedios* de media vara de alto en 10 pesos.”⁵²⁹ Asimismo, una de 1707 menciona “Una imagen de concha de *Nuestra Señora* 10 pesos.” Es de lamentar que esta mención omita cualquier información, excepto la técnica y el tema de la obra. De cualquier modo, el precio permite afirmar que la obra fue de cierta calidad.

Por otro lado, llama la atención la referencia a “Un lienzo de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho de *Nuestra Señora de Guadalupe* de concha con su

⁵²⁵ AGNM, *Civil*, Vol. 157, Exp. 1, fs. 99 y 100. I Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas de Margarita de Xerez (1708).

⁵²⁶ AGNM, *Civil*, Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Inventario de bienes de doña María Gelacia y Altamirano difunta (1708).

⁵²⁷ AGNM, *Civil*, Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Inventario de bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).

⁵²⁸ Respecto a las características de esta producción, véanse los capítulos IV y V de la presente investigación.

⁵²⁹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

marco también de concha en quince pesos”,⁵³⁰ pues el precio es relativamente alto a pesar de asociarse a un lienzo. Casi todas las obras que se conservan se hicieron sobre tabla,⁵³¹ que constituye el mejor soporte para este tipo de obras. Es probable que el tasador se haya equivocado al identificar al lienzo como soporte de la obra, aunque esto sería un tanto extraño, pues el documento incluye otras cuatro menciones a láminas de concha y ésta es la única en la que se refiere al lienzo.⁵³²

Se advierte que el análisis de los precios revela la existencia de variaciones tan significativas, que no pueden responder únicamente a la diferencia de tamaño de las obras, o a la presencia de marcos ricos, sino que también deben relacionarse con la calidad de las tablas. Asimismo, dicho análisis permite afirmar que no sólo las élites, sino también las periferias desarrollaron cierto gusto por este tipo de pinturas. Si bien casi todas las pinturas conservadas corresponden a una producción especializada de alto presupuesto, la información documental permite suponer que numerosos pintores incursionaron en esta producción, con resultados desiguales en cuanto a calidad. Dada la pérdida de obras, no es posible estudiar las características de la producción periférica, así que la única manera de acercarnos a dicha producción es mediante el análisis documental.

Por otro lado, también en los documentos españoles las láminas de concha a veces alcanzaron precios altos. Entre las menciones aquí registradas, las de precio más elevado fueron “veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la *Conquista de México por Hernán Cortés* (láms. 37-51), expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en *siete mil doscientos* reales de vellón.”⁵³³ La mención viene del inventario de los bienes de

⁵³⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).

⁵³¹ Al respecto, la única excepción es un *San Antonio de Padua* anónimo del Museo Nacional del Virreinato, que emplea la concha de manera muy distinta a todos los ejemplares conservados, pues la usa molida sólo en algunos detalles de las vestiduras del santo. Las diferencias respecto al resto de la producción conocida son tan notables, que convendría hacer estudios técnicos para determinar la originalidad del trabajo.

⁵³² “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”, “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de *Nuestra Señora de Patanía* de media vara en cinco pesos,” Un tablero de concha de la *Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* en cuatro pesos.” *Ibidem*, fs. 30 y 31.

⁵³³ Inventario de los bienes hechos a la muerte de la reina Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214.

Isabel de Farnesio, de 1766 y es interesante advertir que se trata de las mismas obras que figuraban en el inventario de Carlos II en 1700, donde no se tasaron.⁵³⁴

Aún de mayor interés resulta advertir la diferencia entre el precio de dicha serie y esta otra, del inventario de bienes de Felipe V, de 1747: “515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”⁵³⁵ Se advierte que la mención señala que los marcos están embutidos de nácar, sin aclarar si también las pinturas lo están. También la mención a las perlas resulta confusa, pues no se conocen marcos novohispanos que las empleen en combinación con el nácar. Ahora bien, en este caso no hay duda de que el tasador en realidad se refirió a madreperlas, pues gracias al número del inventario y a las medidas, María Concepción García Sáiz ha identificado una serie que hasta ahora se creía de seis tablas como pertenecientes a dicho lote (láms. 87, 89, 91, 94 y 102), lo mismo que la *Virgen de Guadalupe* mencionada en ese inventario (lám. 129).⁵³⁶

La diferencia de precio entre ambos lotes resulta aún más significativa si se comparan ambas series, pues también la de la *Conquista de México* mencionada en el inventario de bienes de Isabel de Farnesio se ha conservado hasta nuestros días (véase láms. 37-51). Ahora bien, conviene advertir que las diferencias de calidad entre ambas no son tan acusadas, por lo que la diferencia de precio debe obedecer a que el tasador de los bienes de Isabel de Farnesio las valoró mucho más que el tasador de Felipe V, a pesar de que el aspecto de las dos era bastante similar. Dado que las obras se han conservado, es posible afirmar que lo más llamativo de la serie de la *Vida de la Virgen* son los marcos a los que la mención se refiere de manera explícita. Asimismo, el trabajo de las escenas también posee un brillo atractivo, como corresponde a lo que evidentemente fue un regalo destinado al rey. Es decir, el trabajo es un buen ejemplo de lo que en esta investigación se ha denominado trabajo especializado.

Acaso la razón del precio relativamente bajo resida en que, pese a que incluyó obras de distintos materiales, la colección pictórica de Felipe V tuvo cierta preferencia por las

⁵³⁴ José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, *op. cit.*, p. 414. Las cursivas son mías.

⁵³⁵ Cfr. Ángel Aterido Fernández, *et al.*, *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*, p. 120. Las cursivas son mías.

⁵³⁶ Agradezco a la Mtra. María Concepción García Sáiz toda la información sobre este tema.

pinturas de caballete de los artistas europeos más reconocidos. Al respecto, téngase en cuenta que, según ha advertido María Concepción García Sáiz:

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.⁵³⁷

Al respecto, tiene interés advertir que las obras que se tasaron a un precio elevado en el inventario de bienes de Isabel de Farnesio no figuraron junto a otras pinturas, sino que se incluyeron entre los charoles negros, encarnados y blancos. En contraste, las obras sí figuran junto a otras pinturas en el inventario de bienes de Felipe V. Así pues, sería interesante que futuros estudios ampliaran la búsqueda en documentos españoles y revisaran si las diferencias que se advierten en la valuación económica de las obras pueden relacionarse con el hecho de que las aprecie un pintor –familiarizado con las obras europeas- o bien un marmolista o especialista en charoles, más familiarizados con las obras asiáticas.

Por otro lado, al menos seis tablas de la serie de la *Vida de la Virgen* fueron reenviadas antes del siglo XIX a alguna colección eclesiástica que aún no se ha identificado, pues en esa época se integraron a los fondos del Museo de la Trinidad, de donde pasaron al Museo del Prado y después al Museo Arqueológico Nacional, antes de depositarse en el Museo de América de Madrid, donde actualmente se hallan. Si bien se ignora bajo qué circunstancias se produjo el reenvío de las obras, en sí mismo dicho reenvío sugiere cierto aprecio por las tablas, a pesar de que su precio relativamente bajo sugiere que no fueron especialmente valoradas entre las pinturas de Felipe V.

Tiene interés abordar la posibilidad de que esta serie haya llegado a Felipe V a través de José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y virrey de la Nueva España en tiempos de Carlos II. Al respecto, téngase en cuenta que si bien el personaje tuvo que

⁵³⁷ María Concepción García Sáiz, “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, 1992b, p. 77.

volver a España a la muerte de Carlos II, se ganó la confianza de Felipe V, pues no sólo fue nombrado presidente del Consejo de Indias, sino que el primer rey Borbón le concedió el ducado de Atrisco en 1704. Así pues, conviene considerar la posibilidad de que el propio Sarmiento y Valladares –quien, como ha señalado García Sáiz, probablemente haya sido el comitente de la serie de la *Conquista de México* enviada a Carlos II (láms. 33-47)- haya encargado dicha serie para el nuevo rey. Se trata de una hipótesis que vale la pena considerar, pese a la imposibilidad de probarla con la información de la que actualmente se dispone.

Por otro lado, conviene mencionar esta referencia peninsular de 1709: “Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”⁵³⁸ El precio en este caso también llama la atención, pues el inventario de bienes del que viene la mención no es de poder adquisitivo muy alto, pues se trata de una mercera de lencería de la calle de las Postas. Más aún, las obras novohispanas fueron las de mayor precio en todo el documento, que lista sólo once pinturas en total. Si bien se ignora cómo se produjo su llegada a dicho ajuar, este caso permite afirmar que en la Península el consumo de láminas de concha no se restringió a la élite, sino que alcanzó a otros grupos sociales, como también ocurrió en la Nueva España. Sin embargo, es muy probable que la circulación de las obras no se haya diversificado en España tanto como en la Nueva España, aunque para confirmarlo es necesario hacer un estudio mucho más amplio en documentos españoles.

Otros documentos peninsulares de mayor poder adquisitivo mencionan obras de precios similares a los de la mención anterior. Por ejemplo, el inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, de 1731, menciona dos obras apreciadas en 500 reales ambas, cuatro en 960 reales en total y dos más en 300 reales ambas.⁵³⁹ Se advierte que se trata de un lote relativamente importante de obras. En este caso, como en el anterior, se ignora si esto se debe a que los personajes en cuestión tuvieron un gusto particular por este tipo de pinturas, o bien a que las recibieron como regalo desde la Nueva España. De cualquier modo, los precios sugieren que las obras fueron

⁵³⁸ Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, *op. cit.*, pp. 413-414.

⁵³⁹ Véase Tabla 6, pp. 709-718.

especializadas y tuvieron características similares a las de numerosos ejemplares que aún permanecen en España.

Ahora bien, las obras sí fueron valoradas en algunos ámbitos europeos cultos. Al respecto, resulta significativa la mención de Antonio Ponz a dos series que a fines del siglo XVIII se conservaban en la casa de los duques del Infantado (láms. 29-32 y 66).⁵⁴⁰ María Concepción García Sáiz ha atinado en advertir que las obras debieron llamar mucho la atención del erudito Ponz, pues su texto sólo mencionó algunas obras.⁵⁴¹ En síntesis, en el siglo XVIII tanto en la Nueva España como en España coexistieron distintas maneras de concebir la pintura. En algunos casos, las láminas de concha se consideraron como obras pictóricas de las que algunas colecciones llegaron a poseer numerosos ejemplares tasados, en ocasiones, a precios altos.

7. Las medidas de las obras

Ya se ha visto que existe mucha información que las menciones documentales omitieron. Esto ocurrió a menudo con las medidas de las obras. Las menciones aquí registradas omiten las medidas y cualquier referencia al tamaño de noventa y dos obras novohispanas.⁵⁴² Por otro lado, los tamaños de las obras estuvieron muy diversificados, pues hay menciones a obras de vara y media de ancho y tres cuartas de alto,⁵⁴³ de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho,⁵⁴⁴ de vara de alto y tres cuartas de ancho,⁵⁴⁵ de media vara de alto y tercia poco más de ancho,⁵⁴⁶ por citar algunos ejemplos. Se advierte que los documentos novohispanos no siguen un mismo orden para referirse al largo y al ancho de las obras, sino que los mencionan indistintamente en primer lugar.

⁵⁴⁰ Antonio Ponz, *Viaje de España....*, op. cit., p. 498.

⁵⁴¹ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, op. cit., p. 114.

⁵⁴² Véase tabla 7, pp. 719-728.

⁵⁴³ “Ytem dos láminas de concha con sus marcos de *Señor San Joseph* y la *Santísima Virgen María* de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.

⁵⁴⁴ “Un lienzo de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho de *Nuestra Señora de Guadalupe* de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos” AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).

⁵⁴⁵ “Ytem dos láminas de concha con sus marcos de *Señor San Joseph* y la *Santísima Virgen María* de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla fs. 769v-770. Recibo de bienes de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.

⁵⁴⁶ Otros dos tableros de concha con sus marcos de lo propio de media vara de alto y tercia poco mas de ancho, de *San Pedro* y *San Pablo*, a cuatro pesos apreciados cada uno. 8 pesos. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, et al., *Juan Correa...*, op. cit., t. III, pp. 147-148. Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján.

Téngase en cuenta que la vara castellana (la de uso más extendido en la Nueva España) mide 83.59 cm, mientras que la tercia mide 27.86 cm y la cuarta, 21 cm. Es decir, la que midió media vara de alto y tercia poco más de ancho apenas alcanzó 42 cm de alto y poco más de 27 cm de ancho. Las menciones se refieren tanto a obras de formato vertical como apaisado, si bien la mayoría registra obras de formato vertical. También buena parte de las obras conservadas exhiben ese formato (véase láms. 22, 27, 29-34, 37-66, 104-107, 127-142, 146, 147, 149 y 155).

Es lógico suponer que existe una estrecha relación entre las medidas de las obras y su precio. Ahora bien, la información documental sugiere que el precio de las obras se estimó con base en su calidad, más que en su tamaño, pues existen obras de pequeñas dimensiones y precios relativamente altos, como “Cuatro láminas de concha, las tres de media vara y la otra pequeña, con sus marcos pintados de añil, todas cuatro en treinta pesos.”⁵⁴⁷

Por otro lado, numerosos documentos novohispanos mencionan únicamente una medida, sin especificar si se trata del largo o la altura, aunque es posible que se trate de esta última, dada la ya mencionada tendencia a la verticalidad. Así, existen menciones a obras de de una vara,⁵⁴⁸ de media vara,⁵⁴⁹ de poco más de media vara,⁵⁵⁰ de poco menos de a vara,⁵⁵¹ de poco más de a vara⁵⁵² y de tres cuartas.⁵⁵³

Algunas menciones omiten las medidas de las obras, pero emplean diminutivos que sugieren que fueron pequeñas. En total, hay treinta y ocho obras cuyas medidas se omiten, pero los documentos se refieren a ellas usando diminutivos.⁵⁵⁴ Tal es el caso de estas

⁵⁴⁷ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote de Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).

⁵⁴⁸ “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”. AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).

⁵⁴⁹ “Un cuadro de concha de *Nuestra Señora de Patanía* de media vara en cinco pesos”. *Ibidem*.

⁵⁵⁰ “Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].” AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).

⁵⁵¹ “Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de *Señor San Joseph*, otro de la *Encarnación* y otro que es lienzo de tres cuartas de *Jesús Nazareno*, los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales” AGNM, *Civil*, Vol. 102, Exp. 1, f. 12. Inventario de bienes de Martin de Iburguen (1720-1723).

⁵⁵² “Ytem otra lámina y marco de concha [...] de poco más de vara en doce pesos”. AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador don Bentura de Paz (1704).

⁵⁵³ “Yt dos láminas de *Señor San Joseph*, y la *Virgen*, de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.” AGNM, *Civil*, Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).

⁵⁵⁴ Véase Tabla 7, pp. 719-728.

menciones: “un cuadrito”,⁵⁵⁵ “dos laminitas de tableros”,⁵⁵⁶ “doce tableritos”,⁵⁵⁷ “catorce liencecitos”,⁵⁵⁸ entre otras. Asimismo, algunas menciones hacen referencia a obras “pequeñas” o “más pequeñas” que otras previamente mencionadas.⁵⁵⁹ Dichos calificativos fueron muy frecuentes en los inventarios de bienes novohispanos, pero no en los españoles.⁵⁶⁰ La única excepción sería la obra literaria de Antonio Ponz, que se refirió a unas obras (láms. 29, 31, 32 y 66) como “cuadros medianos”.⁵⁶¹ Ocasionalmente las menciones incluyen tanto las medidas como calificativos sobre el tamaño. Por ejemplo, “cuadrilo [...] en media vara”⁵⁶² y “cuadrilo [...] de a tercia.”⁵⁶³ Conviene advertir que los adjetivos sobre el tamaño se refirieron únicamente a las obras pequeñas, no a las de grandes dimensiones.

Por otro lado, las menciones peninsulares tienden a ser más precisas respecto a las medidas de las obras. Casi todas incluyen tanto la altura como el ancho y, aún en los casos en los que sólo se menciona una de las medidas, se especifica de cuál se trata. Los documentos españoles señalan, por ejemplo, que las obras miden tres cuartas de caída y vara de ancho,⁵⁶⁴ vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho,⁵⁶⁵ así como vara y

⁵⁵⁵ “un cuadrilo embutido de Señor San José.” José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto...*, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁵⁶ “Dos laminitas de tableros de *San Bisente Ferrel* y *Santo Thomas de Aquino* de concha en un peso [ambas].” AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).

⁵⁵⁷ “Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.” Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9. Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711.

⁵⁵⁸ “Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.” *Ibidem*, Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727.

⁵⁵⁹ “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos. Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”. AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, sus bienes (1708). “Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de bienes de Blas de Vega Corral.

⁵⁶⁰ Me refiero, en particular, a los documentos relativos a láminas de concha, pues entre los inventarios de bienes españoles analizados en esta investigación, se cuenta el de Manuela Petronila de Quevedo y Azcona, de 1748, que menciona: “f. 581 [40] Mas una Pintura Chiquita en Tafetan del nro señor del sudario de zerca a una tercia de largo y media quarta de Ancho Con su marco de concha en veinte reales Vn 20.” Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 1040.

⁵⁶¹ Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498.

⁵⁶² “Un cuadrilo de concha en tabla de *Sr. S. Antonio* en media vara.” Testamentaría de D. Joseph Pedraza Maraño. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶³ “Un cuadrilo de *Nuestra Señora del Rosario*, de a tercia, embutido, en 8 reales”. AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónico licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, México (1716).

⁵⁶⁴ “515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas

cuarta de ancho y vara de alto.⁵⁶⁶ Asimismo, hay menciones a obras de dos tercias de alto.⁵⁶⁷ Se advierte que en los documentos peninsulares, como en los novohispanos, predominan las menciones a obras de formato vertical.

Algunas menciones indican una sola medida de las obras y añaden que se trataba de pinturas “en cuadro”; es decir, de formato cuadrado.⁵⁶⁸ Por otro lado, también resulta interesante una mención a “dos pinturas ochavadas, la una de *Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos* y la otra del *Angel San Miguel con el dragón a sus pies*, embutidos en nácar, de una vara y cuarta de alto y una de ancho poco más o menos.”⁵⁶⁹ El hecho de que ambas pinturas posean las mismas medidas, así como un formato inusual, sugiere que se hicieron hechas de manera conjunta, a pesar de que los temas no tienen una relación directa entre sí.

En síntesis, tanto las obras conservadas como las que se mencionan en las fuentes dan cuenta de una notable diversidad de medidas y formatos. De la producción que se conserva, lo más conocido son las series de numerosas tablas y de gran tamaño. Sin embargo, las menciones documentales, al igual que las obras conservadas, revelan que hubo obras especializadas de calidad notable de grandes dimensiones, pero también pequeñas. A la vez, las obras no especializadas tuvieron distintos tamaños, llegando en ocasiones a alcanzar dimensiones considerables. Esto afianza la idea de que el gusto por este tipo de obras se diversificó más de lo que los ejemplares conservados permiten advertir.

8. Los temas representados

historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.” Ángel Aterido Fernández, *et al.*, *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁶⁵ “Retratto de *nuestra Señora de México* en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.” María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁶⁶ “Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.” José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, *op. cit.*, pp. 413-414.

⁵⁶⁷ f. 452 [76] Dos pinturas Yguales la una del nacimiento de nra señora y la otra de su presentación de dos tercias de alto y vara de ancho hechas en nacar con marcos de lo propio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 1006.

⁵⁶⁸ Cfr. “38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos.” Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, *et. al.*, *Juan Correa...*, T. III, p. 147. Cfr. también “Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de cerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por mitad 500.” en Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 1005.

⁵⁶⁹ María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, *op. cit.*, p. 37.

El análisis documental demuestra que los temas más representados en estas pinturas fueron los religiosos, igual que ocurrió con la mayor parte de la producción pictórica novohispana. Sin embargo, también hay indicios de cierta diversificación temática. Esto se advierte principalmente en la producción destinada a la élite, que fue el único grupo para el que sin duda se hicieron representaciones históricas. Asimismo, ocasionalmente se hicieron retratos.⁵⁷⁰ Sin embargo, el hecho de que la mayoría de las menciones registren diversos temas religiosos sugiere que buena parte de la producción se destinó al mercado abierto. Como enseguida se verá, dado que las representaciones históricas y los retratos son mucho menos numerosos, es posible suponer que se hicieron sobre pedido.

Por otro lado, el análisis documental, así como las pinturas conservadas permiten afirmar que las obras individuales fueron muchísimo más numerosas que las series. Esta investigación registra 249 obras, de las cuales al menos 80 no forman parte de series.⁵⁷¹ Entre las obras conservadas se cuentan veintitrés representaciones guadalupanas. De las menciones documentales aquí registradas, siete se refieren a representaciones de la Virgen de Guadalupe. De éstas, cuatro corresponden a documentos novohispanos y las restantes a menciones peninsulares.⁵⁷² Téngase en cuenta que las menciones a 128 obras omiten los temas,⁵⁷³ por lo que seguramente el número de representaciones guadalupanas entre las menciones registradas haya sido mayor. Más aún, esta investigación incluye más de sesenta menciones a obras individuales⁵⁷⁴ y, en contraste, sólo diez menciones explícitas a series, de las cuales tres se hallan en documentos novohispanos y las restantes proceden de menciones peninsulares.⁵⁷⁵

Numerosísimos documentos se refieren a pares de obras.⁵⁷⁶ En algunos casos se trata de representaciones de distintas escenas de la vida de Jesús,⁵⁷⁷ o bien de la vida de María,⁵⁷⁸ lo que sugiere que pudo tratarse de partes de series de numerosas tablas que

⁵⁷⁰ No hay duda de que estos últimos comprendieron una parte muy pequeña de la producción.

⁵⁷¹ Véase Apéndice.

⁵⁷² Véase Tabla 8, pp. 729-739.

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ *Ibidem.* Aquí sólo se han tenido en cuenta las menciones que identifican los temas representados, no las que se refieren a grupos de obras pero omiten los temas.

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

estuvieron a la venta en las tiendas.⁵⁷⁹ Asimismo, hay menciones conjuntas a distintos santos; en ocasiones, se trata de personajes pertenecientes a las mismas órdenes religiosas.⁵⁸⁰ Ocasionalmente se encuentran menciones a temas del Antiguo Testamento.⁵⁸¹ Por otro lado, en algunos casos no hay una relación clara entre los temas representados.⁵⁸²

Numerosas menciones se refieren a distintas advocaciones marianas, tales como la *Virgen de los Dolores*, la *Virgen del Rosario*, la *Virgen de Belén*, entre otras.⁵⁸³ Desde luego, dichas representaciones fueron muy comunes en la pintura novohispana. En cuanto a las referencias a series completas, tiene interés esta mención: “Diez láminas de concha en tabla de la *vida de Nuestro Señor*.”⁵⁸⁴ Recuérdese, además, la serie de diez tablas de la vida de la Virgen, que aparece en el ajuar de la marquesa de San Jorge y posteriormente entre los bienes del contador Don Bentura de Paz.⁵⁸⁵

María Concepción García Sáiz localizó, en los inventarios hechos a la muerte de Carlos II, en 1700, “una tabla en la que está representada la Virgen de Guadalupe, otras 12 dedicadas a la vida de la Virgen y 24 de tema desconocido.” La autora aclara que estas últimas son una serie de la *Conquista de México* que actualmente se conserva en el Museo de América de Madrid (láms. 37-51).⁵⁸⁶ Asimismo, entre las menciones españolas a series de obras, cabe incluir “515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe [lám. 129] y las demas historias de la vida de la virgen [láms. 87, 89, 91, 94 y 102] todas echura de Yndias.”⁵⁸⁷

⁵⁷⁹ María Concepción García Sáiz, “Vida de la Virgen”, en *Los siglos de oro...*, *op. cit.*, p. 376.

⁵⁸⁰ Véase Tabla 8, pp. 729-739.

⁵⁸¹ “Yten, otros dos tableros de concha, con el *Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso*, de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.” AGNM, *Inquisición*, vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).

⁵⁸² “f. 450 [61] Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por metad 500.” Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 v., Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 1005. Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731.

⁵⁸³ Véase Tabla 8, pp. 729-739.

⁵⁸⁴ Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, p. 9. Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736.

⁵⁸⁵ Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 77, así como AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador don Bentura de Paz (1704).

⁵⁸⁶ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁸⁷ Ángel Aterido Fernández, *et al.*, *Colecciones de pinturas...*, *op. cit.*, p. 120.

Como ya se señaló, las referencias documentales de la época a los temas históricos son contadas. Ahora bien, en su libro de 1776, Antonio Ponz advirtió que “En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.”⁵⁸⁸ En la revisión documental que se realizó en archivos novohispanos no se hallaron menciones a temas históricos, pero sí a un retrato de Felipe V, de 1716, curiosamente tasado a apenas doce reales.⁵⁸⁹ A dicha mención acaso se podría añadir el retrato de un *Procurator indianis*, parte de un lote de láminas de conchas regaladas al convento capuchino de Klausen por Mariana de Neoburgo.⁵⁹⁰

El retrato del primer rey Borbón español es de particular interés, pues el tema permite suponer que se trata de un encargo hecho *ex profeso*. Por esa razón, llama la atención el bajo precio de la obra, así como lo escueto de la mención. En relación con el precio, es posible que en parte se deba a que la obra fue de pequeñas dimensiones. Asimismo, es probable que la obra se hubiera hecho antes de 1716 y que su estado de conservación no fuera óptimo. Sin embargo, debido a que el documento apenas proporciona información al respecto, sobre este tema sólo es posible conjeturar.

Ahora bien, la mera existencia de dicha obra, así como la posibilidad de que haya habido un retrato de un *Procurator indianis*, son significativas. Asimismo, las ambiciosas series de temas históricos conservadas en conjunto permiten afirmar que los artistas no sólo trabajaron para el mercado abierto, sino que representaron sobre pedido una amplia variedad de temas, entre los que los políticos merecen especial mención.

Los González no sólo hicieron al menos cinco series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), sino también otras dedicadas a las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29-32) y a la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34). Es decir, acaso el brillo del nácar se usó para reforzar significaciones políticas, como ha sugerido Michael Schreffler.⁵⁹¹ Esto resulta de

⁵⁸⁸ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 14. *apud* Antonio Ponz, *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498.

⁵⁸⁹ “Un tablero de *Felipe Quinto*, embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.” AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, México (1716).

⁵⁹⁰ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁹¹ Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*, pp. 104-105.

especial interés en el caso del retrato de Felipe V,⁵⁹² pues su llegada al trono español no estuvo exenta de polémica. No hay que descartar que haya habido más obras de este tipo que acaso puedan entenderse, como sugiere Schreffler, como un instrumento de apoyo desde el Nuevo Mundo a la autoridad peninsular.

La presente investigación registra 249 pinturas embutidas de concha, de las cuales 160 corresponden a series.⁵⁹³ Es decir, casi el 60% de las obras conservadas son parte de series. De éstas, muchas son religiosas, pero también hay otras de temas históricos. Está documentada la existencia de 16 series de pinturas embutidas de concha, muchas de las cuales se enviaron ya sea a la nobleza o a distintos conventos peninsulares.

La representación de temas históricos remite a los gustos de la élite culta, que probablemente hizo ese tipo de encargos *ex profeso*, pues no hay indicios de que los artistas hayan representado ese tipo de temas de manera regular para el mercado abierto.⁵⁹⁴ Al respecto, es significativo que todas las representaciones de temas históricos que han llegado a nosotros se encuentran en series, o bien en biombos. Téngase en cuenta que a Europa no sólo se enviaron representaciones de la *Conquista de México*, sino también de otros temas cercanos a los gustos de ciertos miembros de las élites peninsulares, tales como las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29-32) y la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34). Esos temas fueron poco frecuentes en la pintura novohispana, lo que permite suponer que dichas series fueron encargadas a los especialistas por comitentes que posiblemente planearon enviarlas como regalo a Europa.

Hasta ahora no hay noticias de que las élites novohispanas hayan enviado a la Península pinturas sin embutidos de concha que representaran dichos temas. Acaso esto se haya debido que los pintores españoles estuvieron en condiciones de hacer el mismo tipo de obras, que en la Península probablemente se habrían valorado más que las novohispanas. En contraste, las representaciones hechas en las pinturas embutidas de concha y ricamente

⁵⁹² Agradezco a la Mtra. Isabel Estrada de Gerlero sus observaciones sobre la importancia de esta obra.

⁵⁹³ Véase Apéndice.

⁵⁹⁴ Al respecto, María Concepción García Sáiz ha advertido: “Al referirnos a la clientela conocida de estos artistas [los González] hemos mencionado a virreyes y miembros de la nobleza peninsular, junto a criollos y españoles acomodados, pertenecientes en numerosos casos a unas elites cultas, que buscaban para sí o para sus deudos obras singulares, plenas de significado. Esto es evidente de forma especial en los conjuntos históricos y en los alegóricos a los que nos acabamos de referir; cada uno de ellos formaba parte de un programa alegórico definido, y elaborado finalmente a partir de modelos iconográficos seleccionados para el caso.” Cfr. “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 139.

ornamentadas, permitieron actualizar de manera novedosa un viejo gusto por el brillo en el arte europeo.

Más aún, es posible que un documento novohispano y otro peninsular se refieran a biombos pintados y embutidos de concha.⁵⁹⁵ Lamentablemente, ninguna de las menciones se refieren al tema representado, pero conviene recordar que en este tipo de muebles rara vez se representaron temas religiosos.⁵⁹⁶ El único biombo original pintado y embutido de concha que se conserva muestra en un haz una *Batalla de Viena* y en el otro una escena de *Montería* (láms. 125 y 126). Independientemente de que los biombos mencionados en los documentos se hayan hecho con esta técnica, no hay duda de que hubo más obras de este tipo, que seguramente representaron temas civiles. El tema se discute más adelante en este mismo capítulo.

En cualquier caso, el análisis documental sugiere que las láminas de concha representaron, en su mayoría, temas religiosos. Esto puede parecer sorprendente, pues casi un tercio de las tablas conocidas representan temas históricos,⁵⁹⁷ entre los que la conquista de México resulta por mucho el preferido. Al respecto, es importante tener en cuenta que buena parte de las tablas que se conservan son especializadas y producto de encargos de alto nivel, por lo que cabe considerarlas como un segmento muy particular de la producción.

9. El centro de la producción y los centros de consumo

Las pinturas embutidas de concha no sólo circularon en la capital novohispana, sino también en otras ciudades. Como ya se señaló, este análisis incluye menciones provenientes tanto de la Ciudad de México como de Puebla, Cuernavaca y San Luis Potosí. En los dos últimos casos sólo se halló una mención. Sin embargo, es importante recordar que no se estudiaron archivos de dichos ámbitos, sino menciones localizadas en el AGNM, así como otras ya publicadas. De los archivos que se revisaron en esta investigación, los únicos

⁵⁹⁵ “Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad. Por otro lado, Teresa Lavalle Cobo señala que Isabel de Farnesio heredó de Mariana de Neoburgo “dos biombos de charol y nácar con pintura fina.” Cfr. “El coleccionismo...”, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁹⁶ Al final de su artículo “Biombos novohispanos...”, *op. cit.*, Gustavo Curiel incluye un listado de 145 menciones documentales novohispanas a biombos. Todos los temas mencionados son civiles.

⁵⁹⁷ Véase Apéndice.

ajenos a la ciudad de México son el de Notarías de Puebla, así como el de la catedral de dicha ciudad. Desde luego, para conocer con más precisión la circulación de estas obras en las ciudades novohispanas hace falta analizar archivos regionales, lo que rebasa los límites de este estudio. Aún así, los resultados de esta investigación respecto a dicho tema son sugerentes, por lo que conviene mencionarlos.

El único centro conocido de producción de estas obras es la capital novohispana, por lo que difícilmente se hallarán numerosas menciones en archivos de otras ciudades. Ahora bien, los resultados de la revisión documental de Puebla sugieren que vale la pena tener en cuenta la información proveniente de otros archivos, además de los capitalinos, para obtener una perspectiva más completa sobre la problemática del consumo y de la circulación de las obras.

La razón para revisar el Archivo de Notarías de Puebla es que esa ciudad fue la segunda más importante de la Nueva España en el siglo XVII, por lo que es lógico suponer que fue un centro de consumo de láminas de concha. Más aún, en 1959 Martín Soria señaló que Antonio de Santander, pintor nacido en Málaga y activo en Puebla, fue autor de una *Virgen de Balvanera* cuyo manto y corona estaban embutidos de concha. El autor no reprodujo la obra, pero sí señaló que se encontraba en la colección de Ramón Aranda.⁵⁹⁸ En 1990, Virginia Armella de Aspe comentó: “La Virgen de Valvanera [...] 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 de la manto de la Virgen.”⁵⁹⁹ El mismo año, Guillermo Tovar señaló:

Las pinturas de Santander conservadas en Cholula –en el convento franciscano y en la parroquia de San Andrés- muestran a un pintor de cierto mérito. 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.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Martín Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 313. Curiosamente, Soria no relacionó la obra con otras pinturas embutidas de concha, sino con obras cuzqueñas: “Santander’s *Virgin of Valvanera* (México, 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.”

⁵⁹⁹ Virginia Armella de Aspe, “La influencia...”, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁰⁰ Guillermo Tovar de Teresa, “Los artistas...”, *op. cit.*, p. 120.

La incursión de Santander en esta producción se antoja un tanto extraña, pues hasta donde se sabe, este pintor se formó en Puebla, probablemente con su suegro, Rodrigo de la Piedra, por lo que se ignora cómo pudo haber incursionado en las láminas de concha. Más aún, la actividad de Santander comprende los años de 1668 a 1681⁶⁰¹ —es decir, una época temprana en relación con las láminas de concha. La mención poblana más temprana que se halló es de 1708, lo que permite suponer que la circulación de las obras en Puebla data de la última década del siglo XVII, cuando la producción capitalina alcanzó su apogeo.

La revisión documental hecha en el Archivo de Notarías de Puebla arrojó siete menciones a veinticuatro obras, a las que se añade una mención del AGNM a tres obras.⁶⁰² De éstas, veintidós son pinturas sobrepuestas de concha, una es un biombo pintado y bordado de concha y otra es una pileta de agua bendita de la que no sabemos si estuvo pintada.⁶⁰³ El hecho de que la mayoría de las obras que mencionan los documentos poblanos localizados sean láminas de concha permite afirmar que dichas obras tuvieron una circulación importante en dicha ciudad, a pesar de que hasta ahora no hay evidencias de que se hayan hecho ahí.

Las menciones van de 1707 a 1730. No se hallaron referencias del siglo XVII, aunque la revisión comprendió documentos de 1680 a 1740. Por otro lado, los precios van de los tres pesos por dos obras,⁶⁰⁴ hasta los ciento ochenta pesos por un biombo de pintura de estrado bordado de concha⁶⁰⁵ del que, como ya se señaló, no sabemos con certeza si corresponde a esta producción.

Una carta de dote de 1727 registra “*Ytem* dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del *Esposo* y la *Esposa*, y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos” .⁶⁰⁶ Llama la atención que este documento señale que las láminas son mexicanas, pues es el único novohispano que se refiere a su origen. Se advierte que los precios son bajos y que la mención señala que las láminas están *guarnecidas* de concha, lo que mueve a preguntar si

⁶⁰¹ Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶⁰² Véase Tabla 9, pp. 740-741.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ “Dos láminas de concha de la *Adoración de los Reyes* y el *Nacimiento*, de a media vara, en tres pesos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman, f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.

⁶⁰⁵ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana, *s/f*. Inventario de bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas.

⁶⁰⁶ Archivo de Notarias de Puebla, Notaria 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizábal, f. 278v.

la concha se hallaba embutida en toda la lámina o únicamente a su alrededor. Dado que no se conocen obras que empleen la concha únicamente alrededor de la superficie pictórica, es posible suponer que se trató de pinturas embutidas de concha.

Por otro lado, el hecho de que el documento mencione seis obras a un precio bajo sugiere un gusto particular por las láminas de concha, así como el acceso a la producción no especializada. Es decir, las obras de presupuesto reducido no sólo circularon entre los grupos periféricos de la capital, sino también entre los de otras ciudades. Si bien el tema es muy importante, el estudio de los alcances precisos de dicha circulación requiere un análisis documental más amplio.

Tanto las menciones localizadas en el Archivo de Notarías de Puebla como la que se halló en el AGNM son sucintas y apenas ofrecen información sobre las obras a las que se refieren. Por ejemplo, las medidas sólo se registran en una mención.⁶⁰⁷ La mención del AGNM tampoco ofrece mucha información sobre las obras, pues se limita a enumerar: “Tres láminas de concha, a peso [cada una].”⁶⁰⁸ Algo similar se puede decir respecto a la mención a “cuatro láminas de concha.”⁶⁰⁹ Se advierte que ninguno de los documentos localizados menciona obras individuales, sino dos o más de ellas, ya sea representaciones de María y José o escenas de la vida de Jesús. Cabe añadir que se omiten los temas y las medidas de catorce obras y los precios de ocho, lo que agrega dificultad al estudio del fenómeno poblano.

Por otro lado, esta investigación localizó una mención poblana a “Más una pileta de agua bendita de concha.”⁶¹⁰ También hay una mención capitalina a “Una pileta de agua bendita de maque embutida de concha con una imagen de *Nuestra Señora de la Concepción*”,⁶¹¹ de la que no es seguro que se refiera a un objeto hecho con las técnica de las obras que aquí se estudian. La mención poblana omite cualquier referencia al trabajo

⁶⁰⁷ “Ytem dos láminas de concha, con sus marcos, de *Señor San Joseph* y la *Santísima Virgen María* de vara de alto y tres cuartas de ancho, en ocho pesos ambos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla. Carta de dote a favor de Antonio de Montoia, vecino de Puebla, fs. 769v-770.

⁶⁰⁸ AGNM, *Civil*, Vol 178.4, Exp. 1, f. 197. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).

⁶⁰⁹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Francisco de Solana, f. 61. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.

⁶¹⁰ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 51, 1718, Diego Antonio de Robles y Samano, Diego Monte y Gallo, f. 21v. Carta de dote de Simon Gomez de la Mota, natural de Cádiz, vecino de Puebla.

⁶¹¹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 8. Bienes de Don José Miguel de Torres. 1718.

pictórico, por lo que difícilmente cabría suponer que lo tuvo. Es probable que se trate de un objeto embutido de concha que no estuvo pintado y que no se haya hecho en un taller especializado en láminas de concha, sino en uno de otro tipo. Sin embargo, debido a que la mención no proporciona ninguna información adicional sobre la obra, es imposible sacar conclusiones al respecto.

Se advierte que la circulación de las láminas de concha en Puebla resulta aún más difícil de estudiar que en la capital virreinal, pues no sólo las menciones son menos numerosas, sino que las pocas que se han localizado apenas ofrecen información sobre las obras. Aún así, su localización es muy importante, pues hasta ahora no había pruebas de que dichas obras hubieran circulado en otras ciudades novohispanas.

Por su parte, la mención de Cuernavaca es de 1720 y registra: “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.”⁶¹² Este caso es interesante debido a que la obra perteneció al bachiller don Juan Simón de Roa, presbítero y comisario del Tribunal de la Inquisición. Ahora bien, al respecto resulta aún más significativo el caso potosino, pues entre los bienes de la Capilla de Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí se hallaba en 1767 “un cuadrado embutido de *Señor San José*.”⁶¹³

Esta última mención no sólo es la más tardía entre las aquí registradas, sino que también es la que se encuentra más alejada de la capital virreinal. Más aún, entre las menciones novohispanas localizadas, ésta es la única que procede de un recinto religioso. Es decir, no hay duda de que otros edificios novohispanos de uso religioso albergaron pinturas de este tipo. Ahora bien, de momento las evidencias sugieren que el consumo de las obras predominó en ámbitos civiles. Sobre este tema, conviene recordar que tanto los inventarios de bienes de la catedral metropolitana, como los de las catedrales de Puebla y Morelia omiten este tipo de obras.⁶¹⁴

⁶¹² AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).

⁶¹³ José Armando Hernández Souberville, *Nuestra Señora de Loreto...*, *op. cit.*, p. 191.

⁶¹⁴ En el caso de la catedral de Puebla, se consultaron directamente los Inventarios de Sacristía de fines del siglo XVII y del siglo XVIII y no se halló ninguna mención a pinturas de este tipo. Respecto a las catedrales de México y de Morelia, se consultaron los textos publicados, que no registran menciones a láminas de concha.

Sin embargo, en nuestros días algunas iglesias peninsulares conservan pinturas embutidas de concha. Tal es el caso de la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla, que luce en un muro tres obras cuyas medidas y marcos idénticos permiten afirmar que fueron parte del mismo encargo. La iglesia de la Magdalena de la misma ciudad exhibe una pintura embutida de concha que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús (lám. 109).⁶¹⁵ Asimismo, el convento de las Descalzas Reales de Madrid, el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana y el convento de carmelitas descalzas de Guadalajara poseen obras (láms. 104, 105 y 127), lo mismo que el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130).

La obra del convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) es casi idéntica a otra que se conserva en la Iglesia de San José, en Tlaxcala (lám. 128). Se ignora la historia de ambas, pero no es imposible que algún comitente haya encargado dos (o más) obras iguales para enviarlas a los recintos religiosos con los que tuvo un vínculo estrecho, tanto en la Nueva España como en la Península. Ahora bien, es probable que haya habido otros poseedores originales, ya sea del ámbito civil o eclesiástico, y que posteriormente hayan sido donadas a las colecciones donde actualmente se encuentran. Sobre este tema sólo es posible especular.

La obra de Tlaxcala es la única que aún permanece en un recinto religioso abierto al culto en México. Ahora bien, en el ex convento de Huejotzingo de Puebla se conserva una lámina de concha anónima que al parecer representa el *Taller de San José* (lám. 156). Más aún, en 1952 Manuel Toussaint mencionó que el ex convento de Santa Mónica de Puebla poseía una *Virgen de los Dolores* “tan deteriorada y oscurecida que apenas puede apreciarse”,⁶¹⁶ que se perdió antes de 1990.⁶¹⁷ Por otro lado, la serie de doce tablas de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 4-18) procede la iglesia de Santa Isabel

⁶¹⁵ La obra se menciona en María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...” *op. cit.*, p. 70, así como en Rafael Ramos Sosa, “Alegoría de la Encarnación”, en *Signos de Evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999, pp. 214-216.

⁶¹⁶ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹⁷ La obra no se menciona en 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.

Tola, cerca de la Villa de Guadalupe.⁶¹⁸ Todos estos casos sugieren que no sólo las iglesias peninsulares, sino también las novohispanas recibieron láminas de concha.

Asimismo, conviene tener en cuenta que una de las menciones procede del inventario de bienes del arzobispo y virrey Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta.⁶¹⁹ Es decir, si bien las evidencias sugieren que el consumo de las obras se produjo sobre todo en contextos domésticos urbanos, no hay duda de que también se exhibieron en numerosas iglesias novohispanas. Hasta ahora la única mención documental que lo demuestra es la de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, en San Luis Potosí, pero es muy probable que más adelante aparezcan otras. Acaso en el futuro llegue a saberse cómo se produjo la llegada de las obras a las colecciones eclesiásticas, pero es probable que en algunos casos se haya debido tanto al gusto de personajes activos en dicho ámbito como a regalos.

10. Los comitentes y la circulación de las obras en España

Es bien sabido que la mayoría de las pinturas embutidas de concha que se conservan alcanzaron el siglo XXI en distintas colecciones peninsulares. Algunas pertenecían a acervos públicos y muchas otras a colecciones particulares. Como enseguida se verá, en ciertos casos no hay duda de que las obras han permanecido en España desde el siglo XVIII. Asimismo, hasta la fecha numerosos ejemplares se encuentran en colecciones eclesiásticas en sitios tan dispersos como Sevilla, León, Guadalajara, Madrid, Alfo y Castellón de la Plana. La presencia de numerosas obras en acervos ajenos entre sí permite afirmar que los envíos corresponden a diversos comitentes.

Si bien las obras que alcanzaron el siglo XX en España son muy numerosas, hasta ahora no se tiene noticia de ninguna petición hecha desde la Península.⁶²⁰ Por otro lado,

⁶¹⁸ Manuel Romero de Terreros, “Miguel González”, *op. cit.*, pp. 83-84. La serie actualmente se divide entre el INAH y el Banco Nacional de México.

⁶¹⁹ “Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.” AGNM, *Tierras*, vol. 2800, exp. 1, f. 41v. 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. (1747-1748).

⁶²⁰ Guillermo Tovar localizó un documento de 1699 en el que Juan González conviene la realización de dos series de láminas de concha con Antonio de A., “Factor de (quemado) Introducción de Esclavos Negros en este reino”. Cfr. Guillermo Tovar, “Los artistas...”, *op. cit.*, p. 125. Al respecto, Tovar comenta: “En ese taller [de los González], repito, especializado en “láminas de pintura y embutido”, se hacían trabajos para venderlos a personajes como el factor del documento –un traficante- que se los llevaban a la península; se harían seguramente grandes series como las aún conservadas, y que no tendrían precios elevados.” *Ibidem*, p. 116. El planteamiento de Tovar es sugerente, pero es imposible saber si el envío de numerosas obras a España se produjo en estos términos, pues para esto habría sido necesario que numerosos peninsulares solicitaran obras.

durante la época virreinal a menudo los objetos remitidos desde el Nuevo Mundo correspondían a regalos de individuos ligados a América. Ahora bien, una vez en la península, las obras a veces se reenviaron de una colección a otra.

En su sugerente artículo de 1999, García Sáiz se refirió a José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y virrey de la Nueva España entre 1696 y 1701, como posible comitente de una serie de pinturas embutidas de concha de la *Conquista de México* (láms. 37-51) hecha en 1698 y enviada a Carlos II poco después de su realización.⁶²¹ Téngase en cuenta que el único biombo pintado y embutido de concha original que se conserva (láms. 125-126) perteneció a dicho personaje, pues exhibe su escudo.⁶²² Asimismo, una de las cinco series de la *Conquista de México* que se conservan perteneció a sus descendientes.⁶²³ Por todas esas razones, García Sáiz lo considera el comitente más probable de la serie enviada al último rey español de la casa Habsburgo.

La autora también señala la posibilidad de que Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Gálvez y virrey de la Nueva España entre 1688 y 1696, se hubiera aficionado a este tipo de obras, promoviendo su envío a la Península. Al respecto, García Sáiz advierte que el personaje estuvo emparentado con los duques del Infantado, en cuya casa Antonio Ponz vio una serie de la *Conquista de México* (lám. 66) y otra de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) hacia 1776.⁶²⁴

Estas referencias revelan que el gusto por las láminas de concha no fue exclusivamente novohispano, sino también indiano e incluso peninsular. Al respecto, el caso del conde de Moctezuma es especialmente significativo pues sugiere una apropiación de los intereses criollos. Si bien es probable que una parte de los envíos de obras a España haya correspondido a comitentes novohispanos, también numerosos peninsulares que

Por otro lado, María Concepción García Sáiz ha señalado que “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.” Cfr. “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

⁶²¹ La autora advierte: “La fecha de realización de las pinturas, 1698, coincide con el periodo de gobierno –de 1696 a 1701– de don José Sarmiento y Valladares como virrey de la Nueva España y, aunque el envío no está probado documentalmente, es posible que él interviniera directamente en el encargo haciendo partícipe al rey de las características singulares del “charol embutido de nácar”, y muy especialmente, del interés con el que el mundo criollo estaba recuperando el protagonismo de la conquista, de la que se sentía heredero, por la vía de la iconografía artística, entre otras.” *Ibidem*, p.113.

⁶²² Antonio Bonet, “Un biombo...”, *op. cit.*, p. 33.

⁶²³ Marta Dujovne, *La conquista de México por Miguel González*, Buenos Aires, Asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972, p. 8.

⁶²⁴ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 114.

vivieron o tuvieron contacto con la Nueva España debieron involucrarse con dichos envíos. Desde luego, sería de enorme interés el hallazgo de algún documento relacionado con estos envíos.

En el caso de la serie enviada a Carlos II, es casi seguro que se trató de un regalo, no de una petición hecha desde la corte, pues en 1700 el tasador real Alejandro Dubo describió muy someramente las obras, que acababan de integrarse a la colección. García Sáiz ha advertido que Dubo se limitó a describirlas como “tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado”.⁶²⁵ Al respecto, la autora comenta:

Lo ambiguo de la descripción de este conjunto que aparece en la testamentaría real, en la que no se indica ni el tema representado ni sus medidas ni el nombre de sus autores o la fecha de realización, ni tan siquiera su procedencia, contrasta con la información aportada por la serie que, dedicada a narrar diferentes episodios de la Conquista de México por Hernán Cortés, aparece firmada y fechada en dos de sus tablas por Miguel y Juan González en 1698, los autores más prolíficos de este tipo de obras a finales del siglo XVII en México.⁶²⁶

Recuérdese que a diferencia de lo que ocurrió en la Nueva España, las pinturas embutidas de concha circularon poco entre los europeos de bajo nivel adquisitivo.⁶²⁷ Esto sugiere que fueron las élites novohispanas las que se interesaron en enviarlas como regalos a las peninsulares. Téngase en cuenta que a fines del siglo XVII se encargaron a los especialistas varias series de temas históricos que llegaron al poco tiempo a ciertos personajes prominentes de la Península.⁶²⁸ Así pues, es lógico suponer que se hicieron *ex profeso* para enviarse a Europa. Es decir, los criollos posiblemente consideraron a estas pinturas especialmente valiosas y representativas de la producción artística novohispana y, en consecuencia, regalos dignos para las élites europeas.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Al respecto, el único ejemplo en sentido contrario es el caso de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, *op. cit.*, pp. 413-414.

⁶²⁸ Casi todas las series de temática histórica que se conocen alcanzaron el siglo XX en España. Algunas se registraron en colecciones peninsulares desde el siglo XVIII. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 111-114. Al respecto, esta autora advierte: “Nos resta tratar de identificar a los comitentes de estos otros conjuntos [históricos y alegóricos], criollos probablemente, pertenecientes también a esa pléyade intelectual tan activa durante la segunda mitad del siglo.” Cfr. “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 139.

Si bien en la mayoría de los casos se ignora si los comitentes fueron novohispanos o peninsulares, es probable que numerosos encargos se hayan hecho para enviarlos a determinados personajes -o bien, a recintos religiosos específicos.⁶²⁹ Por otro lado, ya se señaló que el aprecio por las pinturas embutidas de concha parece haber sido heterogéneo en España. Las menciones documentales a menudo son vagas -algo común a numerosas obras de origen americano o asiático. No obstante, también hay indicios de que en Europa hubo cierto aprecio por estas pinturas.

Quizá la mayor prueba del aprecio que en ocasiones hubo en la Península por este tipo de obras se halle en las escasas noticias sobre los reenvíos. Cabe destacar el caso de Mariana de Neoburgo. Al respecto, Teresa Lavalle Cobo comenta que el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio de 1745 muestra “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.”⁶³⁰ Estas obras se han perdido y no se sabe si fueron novohispanas o asiáticas. Sin embargo, conviene señalar que si bien en Asia se hicieron biombos embutidos de concha, el hecho de que la poseedora original de los mencionados haya sido Mariana de Neoburgo sugiere que pudo haberse tratado de obras novohispanas. Téngase en cuenta que Carlos II poseyó varias pinturas novohispanas embutidas de nácar y que la exportación de biombos chinos que incluyeron dicho material es más tardía que la de las obras novohispanas. Más aún, los inventarios de bienes europeos en ocasiones mencionan a estas pinturas novohispanas junto a las lacas asiáticas, sin especificar su origen americano.⁶³¹

Asimismo, Marta Dujovne ha informado que

En el Convento Capuchino de Klausen había varias pinturas con incrustaciones de concha nácar que ingresaron alrededor de 1698 como donación de la reina María Ana de Pfalz Neuberg, esposa de Carlos II de España, cuyo confesor pertenecía a aquel convento. Según

⁶²⁹ Según María Concepción García Sáiz: “Al referirnos a la clientela conocida de estos artistas hemos mencionado a virreyes y miembros de la realeza peninsular, junto a criollos y españoles acomodados, pertenecientes en numerosos casos a unas élites cultas, que buscaban para sí o para sus deudos obras singulares, plenas de significado. Esto es evidente de forma especial en los conjuntos históricos y en los alegóricos a los que nos acabamos de referir; cada uno de ellos formaba parte de un programa iconográfico definido, y elaborado finalmente a partir de modelos iconográficos seleccionados para el caso.” *Ibidem*.

⁶³⁰ Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, p. 212.

⁶³¹ *Ibidem*, pp. 213-214.

informaciones que me fueron proporcionadas por el profesor Henrich Berlin, un viejo inventario del convento indica la existencia de seis enconchados, de los cuales uno es señalado como retrato de un Procurator Ordinis Bethlemitarum en América, y se especifica que la pintura es *labor indianus*. El profesor Berlin me informó también que cinco de estas obras se perdieron en una inundación sufrida en 1921, salvándose sólo una que representa a Nuestra Señora de Guadalupe.⁶³²

Desde luego, Mariana de Neoburgo fue la persona idónea para hacer ese tipo de reenvíos, pues estuvo casada con Carlos II precisamente en la época en la que se enviaron láminas de concha al monarca. Por otro lado, también existen referencias a reenvíos que de momento no es posible confirmar documentalmente pero que resultan muy sugerentes. Al respecto, el más importante corresponde a las obras que en la actualidad se encuentran en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Se trata de una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y un *San José con el niño* (lám. 105) que se cuentan entre las obras más notables que han llegado a nosotros. Si bien son anónimas y no están datadas, la gran calidad de ambas sugiere que fueron hechas por especialistas en la época del apogeo de la producción. Sin embargo, al parecer no se hicieron *ex profeso* para enviarlas a dicho recinto, sino que fueron reenviadas desde alguna colección no identificada cerca de un siglo después de su elaboración. Según Ana García Sanz, curadora de la colección, ambas obras figuran por primera vez en las Descalzas Reales en un inventario del siglo XIX. Al parecer, siempre han estado en el relicario del monasterio.⁶³³

Otro caso que merece mención es el de los duques de Pastrana, que en 1859 donaron todo su patrimonio al convento jesuita de Chamartín de la Rosa. Dicho patrimonio incluyó una serie anónima de seis tablas que representa las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32). Sin embargo, las obras no parecen haber sido particularmente apreciadas por sus nuevos poseedores.⁶³⁴

⁶³² Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶³³ Agradezco a la Dra. García Sanz todos sus comentarios sobre este tema.

⁶³⁴ Se trata de una de las dos series mencionadas por Antonio Ponz en *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498. El paradero de las obras se supo en 1984, cuando Marta Dujovne publicó las imágenes de las talas y señaló: “Yo vi estas pinturas –lo mismo que las cuatro referentes a la Conquista de México que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Historia- en 1968 en el Convento de Chamartín. Estaban arrumbadas en una buhardilla, en tanto se suponían perdidas en el incendio de 1932.” Cfr. *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 108. Posteriormente, las obras fueron adquiridas por el anticuario Rodrigo Rivero Lake, quien las trajo a México y las transformó en un biombo.

Asimismo, el museo catedralicio de León exhibe una *Virgen de Guadalupe* (lám. 130) pintada y embutida de concha, que al parecer llegó ahí procedente de la iglesia de Castrofuerte, donde se encontraba a principios del siglo XX.⁶³⁵ Se ignora desde cuándo había permanecido ahí. Al igual que en el caso de las obras de las Descalzas Reales, la que se exhibe en el museo catedralicio es notable, por lo que el reenvío sin duda se fundamenta en la calidad de la obra.⁶³⁶

11. Las referencias al origen de la producción

Entre los temas que tiene interés comentar a partir de la información documental se cuenta el del origen de las obras. Esta investigación halló escasas referencias novohispanas al respecto, pues sólo un documento novohispano lo menciona.⁶³⁷ En contraste, cuatro documentos europeos se refieren a dicho tema.⁶³⁸ Es decir, en España hubo un evidente interés por el origen de las obras.

La mención novohispana procede de un documento poblano que registró: “*Ytem* dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del *Esposo* y la *Esposa*, y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos” .⁶³⁹ El hecho de que esta mención se haya referido a las obras como “mexicanas” es de interés, pues en la época el origen se precisó más a menudo en el caso de obras cuyos centros de producción estuvieron diversificados, tales como los muebles y las pinturas.⁶⁴⁰ Si bien ese no parece haber sido el caso de las láminas de concha,

⁶³⁵ Javier González Santos, “Un ciclo pictórico de la invención del culto a Nuestra Señora de Guadalupe, y noticias para el estudio de la extensión de esta devoción mejicana [sic] por Asturias en la época moderna”, en *LIÑO 15, Revista Anual de Historia del Arte*, 2009, *apud.* Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, T. I, p. 565.

⁶³⁶ Desconozco la fecha de ingreso de la obra a dicha colección. Sin embargo, la página *web* del Museo Catedralicio y Diocesano de León advierte que el mismo: “Fue inaugurado el año 1981 y es el resultado de la fusión del antiguo museo catedralicio con el diocesano. Este último había sido creado por el obispo Almarcha el año 1945, aunque el mayor incremento de sus fondos se realizó a partir de la década de los sesenta.” http://www.catedraldeleon.org/museo_01_introduccion.htm, consultado el 20 de octubre de 2010. Acaso la obra se haya integrado a la colección en dicha década.

⁶³⁷ Véase Tabla 10, p. 742.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizábal, f. 278v.

⁶⁴⁰ Cfr. por ejemplo: “*Ytem* un escritorio de la Sierra embutido y labrado de una vara de largo y media de alto, con su herraje dorado y pavonado de bisagras, pasadores, cerradura y llave, con nueve gavetas embutidas, con su contador de lo mismo, bisagra, pasadores, chapa y llave, todo este y el antecedente de cedro nuevos, con seis gavetas, en su pie de cedro mexicano, todo en treinta pesos.” AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, 1708-1712, fs. 95-95v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710). “Dos escritorios mexicanos, embutidos de hueso, con sus remates, ambos en

es muy probable que con el uso del término “mexicanas” la mención aluda a que las obras se hicieron en la capital virreinal.

Téngase en cuenta que ninguna de las numerosas menciones capitalinas localizadas se refiere al origen de la producción, lo que sugiere que se asumió como propia. En los documentos de la ciudad de México son comunes las referencias al origen de los objetos cuando éstos vienen de algún otro lugar, ya sea del propio virreinato –Michoacán, Guatemala, Nuevo México, Villalta de Oaxaca, Huauchinango, por mencionar algunos- o de más allá de las fronteras virreinales –China, Filipinas, Japón, Francia, España, etc.

En el caso de las láminas de concha, el hecho de que todos los documentos de la capital se hayan abstenido de señalar su origen sugiere que para los capitalinos, la ciudad de México fue el único centro productor de estas obras, por lo que no había necesidad de referirse a su procedencia. Desde luego, dado que sólo una mención novohispana se refiere a este tema, resulta imposible sacar conclusiones al respecto.

A diferencia de las menciones documentales novohispanas, que casi nunca precisan el origen de estas obras, tres de los documentos españoles aquí registrados mencionan que se trata de una producción “de las Indias.”⁶⁴¹ Asimismo, recuérdese que Marta Dujovne comentó que “un viejo inventario del convento [capuchino de Klausen] indica la existencia de seis enconchados, de los cuales uno es señalado como retrato de un Procurator Ordinis Bethlemitarum en América, y se especifica que la pintura es *labor indianus*.”⁶⁴²

La constante referencia a “las Indias” es sin duda significativa, sobre todo si se tiene en cuenta que ninguna de las menciones referidas intenta precisar si se trata de las llamadas Indias Orientales o las Occidentales.⁶⁴³ Más aún, ya se señaló que en el inventario de los bienes que se hizo a la muerte de Isabel de Farnesio, en 1767, un conjunto de láminas de concha novohispanas halló sitio junto a diversos objetos asiáticos de laca, sin que los tasadores se refirieran de manera explícita al origen americano de las obras.⁶⁴⁴

cuarenta pesos.” “Otro escritorio mexicano, pequeño, de la misma forma que los antecedentes en diez pesos.” AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, vol. 31, f. 50v. Recibo de dote de Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709). “Cuatro láminas de vidrio, mexicanas, en seis pesos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 50, 1709, Francisco de Solano, f. 264.

⁶⁴¹ Véase tabla 10, p. 742.

⁶⁴² Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁴³ Véase Jessica Keating y Lia Markey, “‘Indian’ Objects...”, *op. cit.*

⁶⁴⁴ Dicho origen, sin embargo, puede suponerse implícito en la descripción de las obras, pues se señaló que representaban el tema de la conquista de México por Hernán Cortés. Cfr. Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214. Cabe añadir que los documentos no siempre se refieren al

Asimismo, resulta de gran interés una mención de 1717 a dos “laminas embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China” .⁶⁴⁵ García Sáiz ha advertido que estas obras, probablemente novohispanas, formaron parte de un conjunto de “alaxas de charol” que también incluía “un biombo de charol negro, de doze hojas, charol de la China, muy poblado de oro, de mas de media vara de ancho cada oja [sic]” .⁶⁴⁶ Es muy posible que esta última obra haya sido asiática. Téngase en cuenta que en Europa el adjetivo “indio” se asoció tanto a Asia como a América, a diferencia del de “chino”, usado casi exclusivamente para referirse a Asia. Así pues, el hecho de que esta mención señale que los objetos estaban relievados y perfilados de oro de la China sugiere que las pinturas novohispanas se confundieron con obras asiáticas. Tal confusión difícilmente podría encontrarse en un documento novohispano.

Téngase en cuenta que las menciones documentales novohispanas a láminas de concha siempre se encuentran junto a otras pinturas. Lo mismo ocurre en la mayoría de los documentos españoles. Si embargo, el hecho de que en la Península ocasionalmente las obras hayan figurado junto a las lacas asiáticas –cosa que no ocurrió en la Nueva España- y, más aún, que en un caso se haya señalado que las obras estaban relievadas y perfiladas de oro *de la China*, sugiere que en la península las obras no siempre se consideraron muy próximas a las pinturas europeas, pues tanto por el uso del nácar como por su ornamentación en ocasiones se tuvieron más bien por próximas a las obras asiáticas.

En la Nueva España, el ocasional uso del término “maque” en relación con las obras sugiere una asociación parecida.⁶⁴⁷ Aún así, en el ámbito local nunca se produjo una

origen transmarítimo de las obras. Al respecto, Yayoi Kawamura ha advertido que numerosos inventarios de bienes de los Habsburgo del siglo XVI mencionan muebles negros y dorados, añadiendo que “La mayoría de estas descripciones no emplean el término ‘laca’, sin embargo, la expresión ‘oro y negro’ que se repiten [sic] en ellas nos sugieren el trabajo de *makie* de la laca japonesa, técnica, en esas fechas, exclusiva de Japón.” Cfr. Yayoi Kawamura, “Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”, en *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Núm. 18, Zaragoza, 2003, p. 215.

⁶⁴⁵ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ Ahora bien, no se han localizado menciones que usen el término “maqueado” para referirse a las obras. El uso de dicho término es frecuente en las menciones que se refieren a los biombos. Por ejemplo: “Yt un biobo maqueado nuevo con diez tablas en veinte y cinco pesos.” “Yt un rodastrado de diez tablas maqueado en ocho pesos.” AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 2. México, 8 de abril de 1727, fs. 10v y 12v. Inventario de los bienes de Gertrudis Romeo difunta. “Yt. ocho tableritos con marcos achinados a tres reales cada uno, son tres pesos.” AGNM, *Civil*, Vol. 124, Exp. 2, 1715-1719, f. 12. Inventario de Miguel de Villegas difunto (1716). “Yt un biobo de rodastrado de doce tablas de a vara de alto achinado muy maltratado avaluado en cuatro

confusión respecto al origen de las obras, lo que demuestra que esta producción se concibió en términos un poco distintos a ambos lados del Atlántico. Es decir, en la Nueva España sin duda se dio prioridad al hecho de que se trataba de pinturas, mientras que en España en ocasiones se enfatizó el parecido con las lacas asiáticas.

Al respecto, téngase en cuenta que en relación con las láminas de concha, en la Nueva España nunca se emplearon los términos “chino”, “achinado” o “al remedo de la China”, que fueron bastante frecuentes en relación con otros objetos.⁶⁴⁸ Todo esto sugiere que en la Nueva España las obras se consideraron fundamentalmente como parte de la producción pictórica local, heredera de la europea.

12. Los marcos de las obras

La información documental demuestra que los marcos fueron muy apreciados en la Nueva España, pues la presencia de un marco rico a menudo eleva el precio de las pintura a la que se une.⁶⁴⁹ Esto es particularmente evidente en las láminas de concha, cuyos ejemplares más destacados a menudo poseen ricos marcos pintados y embutidos de dicho material.⁶⁵⁰ Como enseguida se verá, tanto en Europa como en América circularon numerosos marcos de concha, cuya problemática es ajena a la de los marcos que se unen a estas pinturas, pues omiten el trabajo pictórico. Los marcos de las láminas de concha no sólo están embutidos de dicho material, sino también pintados con fondos negros y poblados por figuras doradas y embutidas de concha.⁶⁵¹

Hasta ahora, dichas soluciones sólo se han encontrado en los marcos asociados a las pinturas embutidas de concha. Si bien tales marcos son de especial interés para esta investigación, aquí se abordarán todos los tipos de marcos que se unieron a las láminas de

pesos.”AGNM, *Civil*, Vol. 124, Exp. 2, f. 16. Concurso de acreedores a los bienes de Juan Villegas, contra su hijo Miguel, albacea de los bienes, Inventarios y avalúos de los mismos entre los que se cuenta una panadería, en la calle Real de los Naturales, por el Salto del Agua (1715-1719). “Un arrimador de diez tablas, al remedo de los de Phelipinas, apreciado en ocho pesos, como parece de la partida No. 91 de dichos inventarios.” AGNM, *Civil*, Vol. 131, Exp. 1, f. 12. Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del capitán Don Antonio Ramos de Castilla (1709-1737).

⁶⁴⁸ “Yt un arrimador de diez tablas, achinado y apreciado en ocho pesos.” AGNM, *Civil*, Vol. 115, Exp. 2, f. 12. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).

⁶⁴⁹ Al respecto los ejemplos son innumerables, pero conviene recordar que en el inventario de bienes de la marquesa de San Jorge la pintura más cara (150 pesos) poseía un marco de ébano, material muy empleado en los marcos finos de la España de la época. Más aún, otras pinturas con marcos de ébano se tasaron a entre 31 pesos por un lote de tres obras y 50 pesos. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁵⁰ Sonia I. Ocaña Ruiz, *Marcos “enconchados”...*, *op. cit.*

⁶⁵¹ *Ibidem*.

concha. Numerosos documentos hacen mención explícita a los marcos elaborados con la misma técnica de las láminas de concha,⁶⁵² algunas tienen marcos de otro tipo,⁶⁵³ tres mencionan los marcos pero no dan ninguna información sobre los mismos y muchas omiten referirse a esa parte de las obras.⁶⁵⁴ Todos estos casos se abordarán enseguida.

La mayoría de los documentos que tasan las obras a precios altos mencionan los marcos trabajados de la misma manera.⁶⁵⁵ Esto se advierte tanto en las menciones novohispanas como en las peninsulares,⁶⁵⁶ lo que permite suponer que a ambos lados del Atlántico las láminas de concha que tuvieron ricos marcos trabajados de la misma manera fueron especialmente gustadas.

Si bien en la mayoría de los casos las obras con marcos de concha tienen precios de más de diez pesos, dichos marcos en ocasiones aparecen también en obras tasadas apenas a dos pesos o aún menos.⁶⁵⁷ Más aún, hay casos en los que no se mencionan los precios de las obras, pero se advierte que son “ordinarias.”⁶⁵⁸ Con pocas excepciones, las obras más destacadas tienen o tuvieron marcos pintados y embutidos de concha (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-34 y 127). Así pues, la razón por la que también se incluyeron en una parte de la producción periférica puede ser que los artistas estuvieron conscientes de que el gusto por las obras se asoció a dichos marcos. Como ya se ha señalado, dicha producción debe haberse hecho a partir de los modelos especializados y sus autores advirtieron la importancia de los marcos en dichos modelos. De ahí el que los marcos pintados y embutidos de concha se hayan unido a pinturas de distintos precios –y calidades.

Por otro lado, ciertas menciones omiten los marcos de las obras que alcanzan precios altos.⁶⁵⁹ Dada la pérdida de las obras a las que se refieren los documentos, es imposible saber si dichas omisiones se deben a que no tuvieron marcos. Sin embargo, es posible que a menudo así haya sido, pues los documentos novohispanos que mencionan los

⁶⁵² Véase Tabla 11, pp. 743-751.

⁶⁵³ *Ibidem.*

⁶⁵⁴ *Ibidem.*

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

⁶⁵⁶ *Ibidem.*

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ “Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios.” Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵⁹ “Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto de *Jesús Nazareno* y la *Entrada en Jerusalén* en cincuenta pesos [ambas].” AGNM, *Civil*, Vol. 135, Exp.1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).

marcos son tan numerosos, que permiten suponer que los tasadores los mencionaron casi siempre que los hubo.⁶⁶⁰ Es probable que los especialistas hayan hecho numerosas obras con marcos, así como otras que los omitieron, de manera que los clientes estuvieron en libertad de adquirir las que fueron de su preferencia.

Algunas obras tasadas a precios altos (de hasta veinte pesos) tuvieron marcos de otro tipo.⁶⁶¹ También numerosos documentos referentes a obras tasadas a precios bajos (un peso), o bien sin tasar, mencionan marcos de otro tipo; por ejemplo, negros,⁶⁶² de ébano⁶⁶³ y dorados.⁶⁶⁴ Asimismo, hay una mención a cuatro obras con marcos pintados de añil, en treinta pesos las cuatro.⁶⁶⁵ Más vagas resultan estas referencias: “Dos tableros de concha con sus molduras”⁶⁶⁶ y “una lamina de la *Familia sacra* en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto.”⁶⁶⁷ Por otro lado, en ocasiones se menciona el marco, sin especificar de qué material es o qué tipo de trabajo posee.⁶⁶⁸

Algunos documentos parecen hacer referencias veladas a los marcos pintados y embutidos de concha. Hay menciones a marcos pintados, así como a marcos fingidos.⁶⁶⁹ Asimismo, hay una mención a “dos laminas [...] embutidas en nacar y relievados y

⁶⁶⁰ Sin embargo, existe una mención a “Una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* de concha, en ocho pesos.” Cfr. AGNM, *Civil*, Vol. 135, Exp.1, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707). Sin duda la obra ahí mencionada es la misma a la que se refiere este documento: “Ytem un tablero de *Nuestra Señora de los Dolores*, embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.” AGNM, *Civil*, Vol. 115, Exp. 2, f. 17. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1706-1721). La omisión del marco en una de las partidas permite suponer que existen otros casos similares.

⁶⁶¹ “Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.” AGNM, *Tierras*, vol. 2800, exp. 1, f. 41v. 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. (1747-1748).

⁶⁶² “Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de *San Diego*, otro de *San Francisco* y otro de *Santa Catharina* y otro de *Santa Bárbara*, avaluados todos en tres pesos.” AGNM, *Civil*, Vol. 124, Exp. 2, 1715-1719, f. 14v. Inventario de bienes de Juan de Villegas (1714).

⁶⁶³ “Dos láminas embutidas en marcos de ébano.” Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9. Testamentería de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692.

⁶⁶⁴ “Yt dos láminas de *Señor San Joseph*, y la *Virgen*, de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.” AGNM, *Civil*, Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Inventario de bienes de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).

⁶⁶⁵ “Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.” AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote de Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).

⁶⁶⁶ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 9. Testamentería del capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698.

⁶⁶⁷ María Concepción García Sáiz, “Aportaciones...”, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁶⁸ “Ytem dos láminas de concha, con sus marcos, de *Señor San Joseph* y la *Santísima Virgen María* de vara de alto y tres cuartas de ancho, en ocho pesos ambos.” Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.

⁶⁶⁹ Véase Tabla 11, pp. 743-751.

perfilados de oro de la China”⁶⁷⁰ En estos casos, es casi seguro que se trata de cenefas pintadas en el borde las obras. Recuérdese que dos menciones señalan que las obras están guarnecidas de concha.⁶⁷¹ Es muy probable que se trate de marcos o cenefas trabajados de la misma manera que las pinturas a las que se unen, como se advierte en numerosos ejemplares conservados (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-34 y 127).

Téngase en cuenta que Antonio Palomino definió marco como “La moldura, o guarnición que circunda, o guarnece una pintura; el cual suele ser liso o tallado; dorado o negro.”⁶⁷² Los marcos exentos se generalizaron en Europa a partir del siglo XVI y fueron comunes en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, pero coexistieron con los marcos pintados, fingidos, las cenefas y las molduras.

En cuanto a los marcos negros y los dorados, tiene interés señalar que los primeros fueron más comunes en la Península en el siglo XVII, siendo reemplazados después de la llegada de los borbones por los dorados. Dado que aún no hay estudios que se ocupen de la problemática general de los marcos novohispanos, conviene mencionar que, según Ángel Aterido,

Los marcos negros, de ébano o teñidos, eran empleados masivamente en todas las residencias reales desde el siglo XVI, sumando al valor estético un cierto aire dinástico. La Casa de Austria lo adoptó, al menos desde el reinado de Felipe II que lo empleó masivamente en El Escorial, como característica de una *mise en scène* austera y sencilla. [...] El palacio de mayor simbolismo, el Salón de los Espejos, aparecía asimismo revestido de pinturas con marcos negros. Para el Salón se realizó uno de los modelos más espectaculares del barroco español, si bien estaba destinado a las lunas que le daban nombre.⁶⁷³

⁶⁷⁰ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁷¹ “Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del *Esposo* y la *Esposa*, y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”. Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizábal, f. 278v. “Ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.” María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷² Los tipos de marcos se discuten más adelante, en esta misma investigación. Cfr. Ángel Aterido Fernández, “Los marcos...”, *op. cit.*, p. 384, *apud*. Antonio Palomino, *El museo pictórico....*, *op. cit.*

⁶⁷³ La cita continúa: “Los marcos aquiliformes de los espejos fueron vaciados en bronce siguiendo un modelo del escultor Domingo de la Rioja, según probable modelo de Diego Velázquez. La combinación de artistas de tal categoría da lugar a una de las más refinadas muestras de las artes decorativas europeas [...] El papel protagonista cobrado por estos marcos-escultura, no sólo en la decoración del salón, sino en la propaganda de la imagen real durante el reinado de Carlos II, los convierte en un caso excepcional y bien expresivo de la importancia que podían llegar a tomar estas piezas [...] A pesar de que sobrevivieron al incendio del Alcázar

Más adelante el autor añade:

El ébano se empleó frecuentemente desde el siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII. Durante este último fue lentamente sustituido por otras maderas como la caoba o el peral que eran teñidos de negro, la última especialmente barata y abundante [...] Omnipresentes en los inventarios de estos siglos, se asocia su uso [del ébano] a obras de carácter suntuario, devocional o raro: espejos; imágenes reales o religiosas, pintadas o talladas; y reliquias. *En ocasiones estos marcos se enriquecieron con aplicaciones de plata, marfil o concha, aumentando su carácter excepcional y valioso.*⁶⁷⁴

Dicho estudio menciona que en los palacios reales hubo campañas decorativas que uniformaron los marcos, lo que demuestra el enorme interés que hubo en ellos. Asimismo, los borbones emplearon marcos distintos a los de los habsburgo. Por ejemplo, en La Granja de San Ildefonso: “se pretendía controlar todos los extremos de la decoración de las salas. Aquellos marcos incorporados con posterioridad a la Granja se avenían a las directrices estéticas, aunque la mayor parte se continuaron construyendo *ex novo*.”⁶⁷⁵

Si bien este caso es muy particular, conviene tenerlo en cuenta, pues nos permite advertir que la problemática en la Nueva España fue completamente distinta. En el caso de las láminas de concha, la mención a numerosos marcos trabajados de la misma manera permite afirmar que predominó el interés por mantener la armonía entre las pinturas y sus marcos, no entre los marcos y la decoración de los recintos donde se ubicaron las obras, tema este último del que nada se sabe.

Por otro lado, es de llamar la atención que numerosos documentos omitan referirse a los marcos.⁶⁷⁶ En algunos casos, dichas omisiones se hallan en inventarios que se refieren a varias obras y sólo omiten los marcos de algunas, lo que sugiere que dichas omisiones no obedecen a un descuido del tasador, sino a que las obras no tuvieron marcos. Ahora bien, es posible que haya excepciones, como una serie de diez tablas de la *Vida de Jesús* del inventario de los bienes de Francisco de Fagoaga de 1736 de la que no se mencionan los

[...] no volvieron a utilizarse en la decoración palaciega de los Borbones, acaso por su excesivo simbolismo Habsburgo.” Ángel Aterido Fernández, “Los marcos...”, *op. cit.*, p. 371.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 387. Las cursivas son mías.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 374.

⁶⁷⁶ Véase **Tabla 11**, pp.

marcos ni ninguna otra información adicional.⁶⁷⁷ Acaso dicha serie haya tenido marcos exentos, o bien, cenefas trabajadas de la misma manera, pues todas las series conocidas los tienen o tuvieron.

En relación con este tema, asimismo tiene interés recordar que en un documento de 1699, Juan González se compromete a hacer unas láminas de concha, según unas obras que tenía de muestra en su taller “y estando como ellas en el embutido y flores que tienen.”⁶⁷⁸ Si bien el contrato no menciona los marcos y tampoco especifica dónde estaban dichas flores, las obras conservadas permiten suponer que se hallaban en una cenefa ornamental. Esto sugiere que acaso otros documentos hayan omitido mencionar las cenefas de obras que sí las tuvieron.

Sin embargo, dada la importancia que se concedió a los marcos en la Nueva España y al especial interés que hubo por esas partes de las obras en las pinturas embutidas de concha, no hay duda de que en la mayoría de los casos, las omisiones se deben a que las pinturas carecieron de marcos. Si se tiene en cuenta que buena parte de las obras que mencionan los documentos aquí registrados tuvieron precios más bien bajos, es lógico suponer que numerosas menciones corresponden a obras no especializadas, que dejaron de lado los marcos hechos con la misma técnica.

Asimismo, es importante advertir que las referencias a otros tipos de marcos son poco numerosas. Esto sugiere que la mayoría de los poseedores de las obras se inclinaron por los marcos trabajados de la misma manera, siempre que tuvieron la posibilidad de adquirirlos. Asimismo, debido al uso de la misma técnica, materiales e incluso paleta que las escenas representadas, dichos marcos les ofrecen un complemento ajeno a otro tipo de marcos, independientemente de la riqueza que podrían tener. Es decir, los marcos de estas pinturas se concibieron en términos muy particulares y estuvieron estrechamente asociados, en términos técnicos y cromáticos, a las pinturas a las que se unieron.

13. Otros objetos pintados de concha

Vale la pena analizar también los que mencionan otros tipos de objetos. Como ya se señaló, tres de las obras a las que se refieren los documentos localizados son biombos.⁶⁷⁹ Una

⁶⁷⁷ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736.

⁶⁷⁸ Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁷⁹ Véase Tabla 12, p. 752.

mención se halla en un documento de Puebla, mientras que la otra procede del inventario de los bienes de Isabel de Farnesio. Ambas ya se comentaron. Si bien en ninguno de los casos es seguro que se haya tratado de biombos novohispanos pintados y embutidos de concha, vale la pena hacer referencia al tema pues, como ya se señaló, se conserva un biombo pintado y embutido de concha original (véase láms. 125 y 126). Los pintores novohispanos a menudo trabajaron en ese tipo de muebles, así que los especialistas en láminas de concha también debieron de incursionar en ellos, a petición expresa de ciertos comitentes. Así pues, no sería sorprendente que en el futuro aparecieran más menciones documentales a este tipo de obras.

La mención al “biombo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos”⁶⁸⁰ en el inventario poblano es muy sugerente. Tanto su ubicación en el estrado como su precio elevado permiten afirmar que la obra fue de gran calidad, aunque se omita mucha información importante, como el número de hojas y el tema representado. Si bien la mención resulta un tanto ambigua, ofrece mucho más información que el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, de 1766 que, como ya se señaló, se limita a mencionar “dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”⁶⁸¹ Dado que la información documental es insuficiente para estudiar el tema, conviene nutrirla del análisis de lo que se ha escrito sobre este tipo de biombos.

La historiografía de las láminas de concha a menudo se ha referido a los biombos hechos con esta técnica, pese a que sólo se conserva uno original. Vale la pena recordar que el inventario de los bienes de Carlos II, de 1700, menciona que la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 37-51) “podía servir” de respaldo o biombo bajo de estrado.⁶⁸² Sin embargo, las tablas siempre permanecieron exentas.⁶⁸³ En contraste, las series del mismo tema y número de tablas firmadas por Miguel González que actualmente se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56) y en dos

⁶⁸⁰ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana, s/f. Inventario de los bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.

⁶⁸¹ Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁸² María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁸³ *Ibidem*.

colecciones particulares de Madrid (láms. 57 y 59), muestran indicios de haberse utilizado como parte de un mueble, aunque aún no se ha determinado de qué tipo.⁶⁸⁴

Téngase en cuenta que si bien las tablas de estas series son más anchas que la mayoría de las hojas de los biombos, todas poseen formatos verticales. Esto sugiere que sí pudieron haberse pensado para eventualmente unirse en forma de biombo o de algún otro mueble, como un respaldar. Esta posibilidad es aún más sugerente si se tiene en cuenta que las otras dos series del mismo tema que se conservan poseen formatos distintos, pues sus tablas son tan anchas que cabe descartar que originalmente se haya pensado en unirlas en forma de biombo.

Más aún, en las tres series de 24 tablas, la cenefa ornamental que bordea la parte superior de cada tabla también las aproxima a los biombos. En el caso de la serie que se conserva en el Museo de América (láms. 37-51), tanto en la primera como en la última tabla el borde ornamental se extiende, respectivamente, a izquierda y derecha, como suele ocurrir en la primera y la última hoja de los biombos. Es decir, la concepción ornamental de esta serie resulta especialmente próxima a la de dichos muebles.

Ahora bien, en todos los biombos es fundamental la continuidad narrativa entre las escenas representadas en las hojas contiguas. Es decir, compositivamente dichos muebles se plantean en términos muy particulares. Esto ocurre en el biombo pintado y embutido de concha que perteneció al conde de Moctezuma (láms. 125-126), no así en las series mencionadas, cuyas escenas se concibieron de manera independiente en cada tabla.⁶⁸⁵ García Sáiz ha advertido que, al referirse a la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* que se conserva en el Museo de América, el tasador Alejandro Dubo “utiliza la expresión ‘pueden servir de...’, en lugar del categórico ‘para’ con que describe otros conjuntos.”⁶⁸⁶ Acaso esto se haya debido a que el tasador advirtió que las obras carecían de la continuidad narrativa indispensable en los biombos.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 140, nota 17. El tema fue abordado recientemente por América Malbrán Porto, “Las tablas de la conquista en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina”, en *Imágenes, Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/. Consultado el 20 de octubre de 2010. Esta autora menciona la importancia de los biombos en la Nueva España y afirma que la serie puede considerarse como un ejemplar de dicha producción pero no menciona las razones por las que se inclina por esa posibilidad.

⁶⁸⁵ La única excepción son las tablas 13 y 14 de la serie que se conserva en Buenos Aires, donde sí se advierte continuidad narrativa.

⁶⁸⁶ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

Así pues, de momento el biombo del conde de Moctezuma es el único de cuya existencia podemos estar seguros, pues ni las menciones documentales ni las series arriba referidas ofrecen pruebas contundentes de ser ejemplares de dicho tipo de muebles. De todos modos, resulta interesante que las tres series de 24 tablas de la *Conquista de México* que se conservan muestren ciertos indicios de haberse pensado para unirse en forma de biombo, pues al parecer esto no ocurrió en otras series pictóricas novohispanas que omitieron la concha.

Es posible que los autores, o bien los comitentes de las obras, hayan planeado que las distintas tablas de dichas series se exhibieran una junta a la otra no como biombo, sino para cubrir por completo los muros de ciertas habitaciones. Téngase en cuenta que esto fue común en Europa en el siglo XVIII, cuando numerosas lacas y biombos chinos se desarmaron y se emplearon para adornar los muros de los interiores -a veces creando complejos programas decorativos encargados a arquitectos u otros artistas.⁶⁸⁷

Por otro lado, además de los biombos, hubo otros muebles que se trabajaron con la técnica de las láminas de concha. Antes de examinar estos casos, es importante advertir que se ignora si los pintores novohispanos trabajaron sobre muebles, a excepción de los biombos. Se conservan numerosos muebles pintados, pero ignoramos en qué tipo de talleres se hicieron. Las ordenanzas del gremio de pintores no se pronunciaron acerca de esos soportes, como tampoco lo hicieron respecto a las láminas de concha, lo que no impidió que los especialistas en estas obras se relacionaran con el gremio. Esto sugiere que los autores de los objetos pintados y embutidos de concha fueron los especialistas en láminas de concha, quienes posiblemente incursionaron en dichos objetos a petición expresa de ciertos comitentes.

Se conservan escasos ejemplares y menciones documentales a muebles novohispanos pintados y embutidos de concha. Entre la producción conservada se encuentra un Manifestador (lám. 165) que ha permanecido en la parroquia de Allo, en

⁶⁸⁷ Al respecto véase, por ejemplo, Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo...”, *op. cit.* Véase también “Les panneaux...”, *op. cit.* Por otro lado, conviene tener en cuenta que “Desde finales del siglo XVII, la laca oriental fue muy codiciada para el mundo de la ebanistería. Las placas de laca japonesas y chinas fueron extraídas de los objetos originales e incrustadas en los muebles europeos, tipo cómoda, muy apreciados en las cortes europeas.” Cfr. Yayoi Kawamura, “Coleccionismo y colecciones...”, *op. cit.*, p. 223. No hay indicios de que las láminas de concha hayan sido reutilizadas de este modo, pero recuérdese que numerosas obras han perdido sus marcos originales, cuya ornamentación resulta próxima a la de las lacas japonesas. Así pues, no hay que descartar que dichas partes de las obras se hayan empleado en algunos muebles europeos.

Navarra, al menos desde 1718.⁶⁸⁸ Este caso hasta ahora resulta excepcional, pero es de gran interés para esta revisión, pues permite suponer que podría haberse hecho en un taller especializado en láminas de concha.

Esta investigación localizó sólo dos referencias a un mueble que al parecer corresponde a esta producción. Se trata de “una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañs de fierro que aparece en dos inventarios distintos. Uno de ellos es el ajuar de la marquesa de San Jorge, de altísimo poder adquisitivo y cuyo gusto por las láminas de concha se evidencia en el inventario de sus bienes. Gustavo Curiel se ha referido así a la obra: “Más una mesa pintada, con embutidos de concha. De este mueble se informó que tenía varias figuras, que medía dos varas de largo y que en la parte baja había travesañs de fierro. Fue apreciado en veinticinco pesos.”⁶⁸⁹ El precio s alto, lo que nutre la idea de que el trabajo pudo haberse realizado en un taller especializado.

Es interesante advertir que nueve años después, el mueble había sufrido una notable depreciación: “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañs de fierro apreciada en diez pesos.”⁶⁹⁰ Con todo, cabe advertir que numerosas láminas de concha se tasaron a precios mucho más reducidos, lo que permite afirmar que el taller donde se hizo esta obra tuvo cierto nivel de especialización. Tomando en cuenta que apenas se conservan ejemplares, así como menciones documentales, podemos suponer que no hubo talleres de pintura y embutido de concha que trabajaran exclusivamente en los muebles, sino que se hicieron en talleres que se encargaron principalmente de producir láminas de concha. De ahí que el precio sea lo suficientemente elevado como para sugerir el trabajo de un taller familiarizado con este tipo de obras.

⁶⁸⁸ *Ibidem*. Cfr. también Elisa Vargaslugo, “Sagrario exento”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, pp. 154-155 y María Dolores Medina y Margarita Bassy, “Pintura de enconchados (Segunda parte): necesario estudio previo”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, Núm. 39, Madrid, 2000, pp. 70-75. Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero la identificación de esta obra, a la que algunas fuentes se han referido como un sagrario. Al respecto, conviene señalar que un manifestador es un “Templete en que se expone la custodia con el Santísimo Sacramento.” Luis Monreal y Tejada y R.G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 250. mientras que un sagrario es un “Pequeño armario cerrado, donde se guarda el sacramento de la eucaristía puesto sobre la mesa del altar y en el centro del retablo. Suele estar dorado y ricamente adornado. Se da también este nombre a la capilla donde éste se encuentra, en el conjunto de una catedral.” *Ibidem*, p. 362.

⁶⁸⁹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁹⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Precio de los bienes del contador don Bentura de Paz (1704).

14. Otros marcos de concha

Ya se señaló que muchas láminas de concha virtuosas tuvieron marcos hechos con la misma técnica. Ahora bien, en la época circularon a ambos lados del Atlántico marcos de concha que omitieron el trabajo pictórico, razón por la que pueden considerarse como un fenómeno distinto al que aquí nos ocupa. Ahora bien, en los documentos peninsulares se localizaron numerosas menciones a marcos de concha, que a menudo se combinaron con el ébano. Es casi seguro que dichas menciones se refieran a la concha de tortuga, es decir, al carey y que sean, en consecuencia, un fenómeno distinto al que aquí nos ocupa.

Conviene recordar que según el *Diccionario de Autoridades* de 1729, concha es la “Cubierta que tienen algunos pescados o mariscos, como son las tortugas, ostras, cangrejos, langostas, etc. *Comúnmente y como por antonomasia se entiende la de la tortuga, de la cual labrada y vistosa se entienden muchas cosas muy vistosas, como escritorios, espejos, bastones, peines, caxas y fortijas.*”⁶⁹¹

Es significativo que sean sólo las menciones peninsulares y no las novohispanas las que asocien los marcos de concha al ébano. Recuérdese que los marcos de ébano fueron muy apreciados en España y a partir del siglo XVII, a menudo se “enriquecieron con aplicaciones de plata, marfil o concha, aumentando su carácter excepcional y valioso.”⁶⁹² Es casi seguro que en su mayoría, las menciones se refieren a marcos de carey, pues si se hubiera tratado de concha nácar probablemente habrían empleado los términos “nácar” o “madreperla” que, como se ha visto, en la península fueron mucho más comunes para hacer referencia a dicho material. Esta posibilidad es aún más sugerente si se tiene en cuenta que los documentos peninsulares de los siglos XVII y XVIII incluyen numerosísimas menciones a pinturas con marcos de concha que no son láminas de concha novohispanas. Como se verá, en ocasiones este material se menciona junto con el ébano, pero en otras se omite cualquier referencia a la madera empleada. Por esa razón, a continuación se enlistan y se comentan las menciones novohispanas que se hallaron a marcos de concha y la única peninsular que se refiere explícitamente a la concha nácar,⁶⁹³ pues las numerosas menciones

⁶⁹¹ *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/>, consultado el 11 de febrero de 2011. Las cursivas son mías.

⁶⁹² Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 387.

⁶⁹³ Las menciones también se enlistan en la Tabla 12, p. 752.

españolas a marcos de concha que omiten tanto el término “nácar” como el de “madreperla” se enlistan en el siguiente apartado.⁶⁹⁴

1. “Seis láminas, las dos con marcos embutidos de concha y los cuatro llanos, en ocho pesos.”⁶⁹⁵
2. “Una lámina de *Nuestra Señora la Virgen Santísima de los Dolores*, de dos tercias, con marco de concha.”⁶⁹⁶
3. “17 láminas de distintas advocaciones con sus marcos de concha, de a media vara, en veinticinco pesos todo.”⁶⁹⁷
4. “Una *Virgen de Guadalupe* de a vara, con su marco de concha.”⁶⁹⁸
5. “Una lámina de *Nuestra Señora la Virgen Santísima de los Dolores*, de dos tercias, con marco de concha.”⁶⁹⁹
5. “74 Otra pintura de devocionario de dos tercias de alto y media vara de ancho con marco de concha y nacar en trescientos rrs de V.n 300 Annot. [missing]a de la Rexa,”⁷⁰⁰

Todas las menciones son de principios del siglo XVIII. Es decir, corresponden a la época de la producción de las láminas de concha. Sin embargo, es poco probable que se refieran a ese tipo de obras, pues no dicen nada sobre el uso de la concha en la superficie pictórica. Más aún, en la Nueva España, como en España, deben haber circulado marcos embutidos de concha que omitieron el trabajo pictórico. Téngase en cuenta que el inventario de los bienes del contador Bentura de Paz registran “Ytem veinte y un marcos en bruto chicos y medianos apreciados a peso, [montan] veinte y un pesos” e “Ytem dos huacales llenos de

⁶⁹⁴ Las menciones también se enlistan en la Tabla 13, pp. 753-755.

⁶⁹⁵ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, caja 49, 1709, Francisco de Solana, s/f.

⁶⁹⁶ Archivo de Notarías de Puebla, 1732, Notaría 6, Caja 70, Gregorio de Mendizábal, f. 78v. Inventario de los bienes de Don Joseph de Guadalajara y de Doña Juana de Guadalajara su mujer (1714).

⁶⁹⁷ AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Volumen 96, 1710-1723, 1 de octubre de 1718, f. 74. Carta de dote a favor de Martin Fernandez de Lermidad, que va a casarse con María Portero.

⁶⁹⁸ 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.

⁶⁹⁹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 70, 1732, Gregorio de Mendizábal, f. 78v. El inventario es de 1714. Bienes de Don Joseph de Guadalajara.

⁷⁰⁰ Peter Burke y Marcus Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 1056. Inventario de los bienes de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, Marquesa de Valladares y Duquesa de Atrisco, 1752. Burke y Cherry señalan que doña Bernarda fue Dama de la Reina, casada con Feliz López de Ayala Velasco y Cárdenas, Conde de Fuensalida y viuda [2.do] de Melchor de Solís y Gantte Osorio, Madrid]. *Ibidem*.

concha en bruto apreciados en diez pesos. Que declaró no parecer.”⁷⁰¹ Estos objetos vienen del inventario de bienes de la marquesa de San Jorge.⁷⁰² Dichas menciones son consecutivas en ambos inventarios, lo que permite suponer que la concha en bruto guardada en los huacales estuvo destinada a los marcos.

Más aún, en el inventario de la marquesa de San Jorge, estas menciones no aparecen junto con el numeroso lote de láminas de concha, sino al final, junto con otros bienes de poco valor, tales como una caja para reloj, cuatro escritorios lisos, sin ninguna labor, dos pies de mesas para escritorios y una claraboya de alambre.⁷⁰³ Difícilmente los marcos a los que se refiere el documento se habrían destinado a unirse a pinturas embutidas de concha, pues en ese caso el tasador habría mencionado dichas pinturas. Así pues, es muy probable que las menciones novohispanas a marcos de concha aludan a obras similares a las de los dos inventarios recién comentados.

Por su parte, la mención peninsular es de 1752 y corresponde al inventario de los bienes de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, Marquesa de Valladares y Duquesa de Atrisco, hija del segundo matrimonio de José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma, virrey de la Nueva España y comitente, como ya se ha visto, de numerosas pinturas embutidas de concha (láms. 37-51, 57, 59, 125 y 126). Esta mención resulta de especial interés, pues el personaje podría haber heredado de su padre algunas pinturas embutidas de concha. Sin embargo, dicho inventario no las menciona y, a la vez, los términos en los que está redactado sugieren que la pintura de devocionario con marco de concha no corresponde a la producción novohispana aquí discutida, aunque debido a que la obra se ha perdido, al respecto no es posible hacer ninguna afirmación.

15. ¿Marcos de concha de tortuga?

Las menciones listadas a continuación vienen de inventarios de bienes peninsulares de la década de 1680. La fecha es significativa, pues fueron los Habsburgo quienes mostraron más interés por este tipo de marcos, pues tras la llegada de los borbones al trono español hubo una preferencia por los marcos dorados.

⁷⁰¹ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 34v. Aprecio de los bienes del contador don Bentura de Paz (1704). La mención a marcos “chicos y medianos” demuestra que la palabra “marcos” refiere objetos, no la medida de media libra, comúnmente usada para pesar metales.

⁷⁰² Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁰³ *Ibidem*.

1. “Mas Dos laminas en vittela yguales de nra sa del Pilar yguales con sus marquittos de Concha a ocho Ducados cada Una que monttan cientto y setentta y seis 176 Annot.”⁷⁰⁴
 2. “f. 1050 [636] 196 Otro [cuadro] de S.n Ger.mo de Una Terzia En quadro m.co de Concha y Ebano de Varrozio en mill y ochozientos R.s 1800.”⁷⁰⁵
 3. “f. 576 [258] Ottra Pinttura en tabla en forma de Piramide con nra señora y el Niño desnudo en brazos echando la vendizion y nra Sra le ttien un pie con la mano que tiene de alto poco mas de Una sesma, el marco de ebano y concha.”⁷⁰⁶
- Si bien en España estos marcos fueron frecuentes en la época de los Habsburgo, a continuación se listan las menciones peninsulares del siglo XVIII, que demuestran que dichos marcos siguieron presentes en muchas colecciones españolas después de la llegada al trono de los borbones:
4. “Ytten otra vitela de Santa Theresa de medio cuerpo, de sesma de alto y ochava de ancho con su xptal. y marco de concha y su colgadura de plata. 100 rs,”⁷⁰⁷ “Ytten otra pintura de Santa Theresa en un obalito de a quatro dedos de diametro mayor con un xptal. azogado con flores de cartoncillo dorado alrededor con su xptal., de una quarta de alto y sexmo de ancho y su marco de concha y evano, 90 rs,”⁷⁰⁸ “Ytten otra pintura del mismo tamaño adorno y marco de San Nicolas de Bari, 90 rs”⁷⁰⁹ e “Ytten otra pintura en lamina, de media vara en quadro de nuestra señora de la Encarnación y sueño de San Joseph, orixinal de Lucas Jordan, con su marco de concha con tarjetas y remates de plata, 880 rs sin la plata.”⁷¹⁰
 5. “Una papelera con sus gavetas cubiertas de concha con una pintura de San Joseph en medio, 200 rs,”⁷¹¹ “Un paisito obado sobre agata, con su marco negro y de concha, de un palmo de alto y poco mas de ancho, 250 rs.”⁷¹²

⁷⁰⁴ Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings...*, *op. cit.*, p. 712. Inventario de los bienes de Ana de Silva y Corella, condesa de Osona y Marquesa de Aytona, de 1681.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 861. Inventario de los bienes de Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, Marqués de Eliche, Duque de Montoro, Conde Duque de Olivares, Conde de Morentes 1682-1683. Este destacado personaje fue embajador en Roma y el inventario de sus bienes incluye muchas pinturas, todas con atribuciones.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp. 889-890. Inventario de los bienes de Gregorio Genaro de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda, 1689.

⁷⁰⁷ José Luis Barrio Moya, “El inventario de los bienes del Hidalgo...”, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁷¹¹ José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, *op. cit.*, p. 69.

6. “Otra pintura en cobre de san Joachin y santta Ana De mas de terzia de alto con su marco De Concha en sesentta Rs 60,”⁷¹³ “[43] Otra lamina de nuestra señora De Balvaneda de media vara de alto y tterzia de Ancho con su marco De concha en zien Rs 100”, “[198] Doze Laminas Yguals de tterzia de alto y poco menos de ancho con sus marcos de Concha y peral [...] todas en mill quattrozientos y quarenta Reales a ziento y veintte cada uno 1440”,⁷¹⁴ “[220] Otra Lamina del Archangel san Miguel de tterzia de Altto con su Cristtal con marco de evano y concha en zientto y zinquentta Reales 150,”⁷¹⁵ “Dos laminicas de sexma de Altto la una de San Joseph y la otra de Jesus con sus marquittos de evano y concha en sesentta reales ambos a ttreintta cada una 60”⁷¹⁶ y “Otra Lamina en piedra pequeña de san francisco xavier con su marco de Concha en sesentta Rs 60.”⁷¹⁷
7. “Otra lamina de nuestra señora de Balvanera de media vara de alto y terzia de ancho con su marco de concha en cien reales 100”⁷¹⁸ y “Un sto sudario de una quarta de alto y poco menos de ancho con su marco ymitado a concha y dorado y tarjetas de bronze en zinquentta reales 50.”⁷¹⁹
8. “105 Una pintura en vitela mas de tercia de altto, con marco de concha y ebano, con cantoneras de plata, y piedras azules de nra s.ra de la concepcion en ciento y cinq.ta rrs v.n 150”⁷²⁰ y “106. Una nra S.ra de los remedios estamp.da en tafetan verde con marco de concha, quarta de alto, y poco mas de media vara de ancho con bronces dorados en el marco, en doze rr.s v.n”⁷²¹

⁷¹² *Ibidem*, p. 72.

⁷¹³ Marcus Burke, *Collections of Paintings in Madrid...*, V. 1, p. 992. Inventario de bienes de Ana Rosalia Fernandez de la Cueva y Díez de Aux, Condesa de la Torre y Duquesa de Alburquerque.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 998.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 999.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 1000.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 1001.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 1009. inventario de los bienes de Francisco Fernández de la Cueva y Fernández de la Cueva, Conde de Ledesma y de Huelma, Marqués de Cuéllar y Duque de Alburquerque, 1733.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 1010.

⁷²⁰ Inventario de los bienes de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, Marquesa de Valladares y Duquesa de Atrisco, 1752. Burke y Cherry señalan que doña Bernarda fue Dama de la Reina, casada con Feliz López de Ayala Velasco y Cárdenas, Conde de Fuensalida y viuda [2.do] de Melchor de Solis y Gantte Osorio, Madrid]. *Ibidem*, p. 1058.

⁷²¹ *Ibidem*.

9. “f. 482 [24] Una pintura de nra Sra de Guadalupe con su marco de concha y chrisptal delante en Zient R.s 100”⁷²²

Es muy importante tener en cuenta que en la Península el término “concha” se usó principalmente para significar concha de tortuga, aunque en ocasiones también para referirse a la concha nácar. La información documental sugiere que esto no ocurrió en la Nueva España, donde el empleo del término “carey” ya estaba generalizado a principios del siglo XVIII. Es decir, en los documentos novohispanos el término “concha” se refiere, casi sin lugar a dudas, a la concha nácar, mientras que en los peninsulares se refiere más frecuentemente al carey.⁷²³

Esto permite suponer que las menciones anteriores se refieren a marcos embutidos de carey, no de concha nácar. Ahora bien, algunas mencionan la concha junto con el nácar y la madreperla. Recuérdese que lo mismo ocurre en ciertas menciones peninsulares referentes a láminas de concha, lo que sugiere que el material al que aluden las menciones en cuestión es la concha nácar, no la de tortuga. Asimismo, el ébano se usó en combinación con el marfil, así como con el hueso, lo que permite afirmar que en España hubo un gusto particular por el efecto de los materiales de brillo blanco embutidos en un fondo oscuro. Desde luego, para conocer mejor este tema hace falta que se realicen más estudios sobre los marcos españoles.⁷²⁴

En cualquier caso, el análisis documental permite advertir que en la Península los marcos de concha alcanzaron una riqueza notable, pues las obras se asociaron a materiales finos como el ébano, la plata y el bronce dorado. Asimismo, las descripciones permiten advertir la inclusión de numerosos elementos decorativos, tales como tarjetas y remates, cantoneras de plata y piedras de colores. Aunque las menciones no lo dicen abiertamente, es evidente que estos marcos tuvieron una pronunciada riqueza cromática.

Las características anteriores no sólo alejan a estas obras de los marcos que se unieron a las láminas de concha novohispanas, sino que también sugiere que el uso de la concha alcanzó en los marcos españoles una diversificación que posiblemente no fue tan

⁷²² *Ibidem*, p. 977. Inventario de los bienes del Licenciado Juan Antonio Vicuña, 1710.

⁷²³ Al respecto, tiene interés señalar que aparece por primera vez en la edición de 1780 del *Diccionario de Autoridades*.

⁷²⁴ Hasta el momento existen pocos estudios sobre este tema, entre los que destacan, de María Pía Timón Tiemblo, *El marco...*, *op. cit.* y Ángel Aterido Fernández, *et. al.*, “Los marcos...”, *op. cit.*

notable en la Nueva España. Es decir, si bien a ambos lados del Atlántico hubo un pronunciado gusto por los objetos de concha que se manifestó, en particular, en los marcos, en uno y otro caso dicho gusto dio lugar a una producción de distintas características.

16. Producciones paralelas

Si bien no es posible ahondar aquí en la problemática de los muchos objetos de concha que circularon en la Nueva España. Conviene tener en cuenta su existencia, pues manifiestan el gusto por el brillo de dicho material. Recuérdese que en la época en la que se hicieron estas pinturas, tanto en Europa como en Asia y en la Nueva España se produjeron numerosos objetos que emplearon la concha, cuyas características y precios se diversificaron. El breve listado que se incluye a continuación permite advertir que fueron muchos los objetos de concha, de distintos orígenes, que circularon en la capital novohispana en la época en la que se hicieron las pinturas aquí estudiadas.

1. “Tres escribanías, la una como de media vara de ancho y tercia de alto, de tapincirán embutida de naranjo y otra más pequeña de lináloe y la otra más pequeña que llaman nácar de Filipinas embutida en marfil en treinta pesos todo”⁷²⁵ y “Dos baulitos que llaman de nácar de Phelipinas, como de a tercia cada una de largo, en seis pesos y uno de marfil, como de una cuarta de largo, con cerradura de plata en diez pesos.”⁷²⁶
2. “Un escritorillo, 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.”⁷²⁷
3. “Once mesitas, tres de ellas embutidas de concha nácar.”⁷²⁸
4. “Un relicario de concha, por una parte *Nuestra Señora de Guadalupe* y por la otra *San Anttonio de Padua*, con sus vidrieras, guarnecido de oro, apreciado en veinte pesos.”⁷²⁹
5. “Yt un baulito de concha, con sus bisagras y leoncitos por pies, de plata, vale cuarenta pesos.”⁷³⁰

⁷²⁵ AGNot, Notaría 117, Joseph Caballero, 1686-88, f. 117v. Carta de dote de Diego de Borja (1688).

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ Cfr. Eugenio del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas...*, *op. cit.*, p. 119. La mención procede de un inventario de bienes de Zacatecas, de 1690.

⁷²⁸ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 85.

⁷²⁹ AGNot, Notaría 10, José de Angulo, Vol. 33, 1683-1700, f. 366v. Carta de dote de Santiago Laroalde y Palacios, residente en la Ciudad de México (1700).

6. “Una mesa de China, de estrado, embutida de concha.”⁷³¹
7. “Una papelera ochavada de carey embutida de concha campechana en cuatro pesos” y “Dos marcos de los espejos de ébano embutido en concha y molduras doradas a treinta pesos cada uno montan sesenta pesos.”⁷³²
8. “Ytem otra cruz de piribinto embutida en concha pequeña con su peanita de lo mismo, y consta y las antecedentes se ajustan las seis que está la fox. 72 del antecedente inventario.”⁷³³
9. “Yt un terno de escritorios de madera fina, el un par dorado, y el otro embutido en concha fina.”⁷³⁴
10. “Tres escritorios con su mesa, todos embutidos de nácar, con sus aldabitas de plata y también la dicha mesa de lo mismo.”⁷³⁵
11. “Yt un tocador de carey y nácar embutido, y su luna interior azogada. [Al margen] 4 pesos.”⁷³⁶
12. “Iten. Dos cestones, el uno de madera de China embutido en concha, el otro de madera ordinaria aforrado en vaqueta, con sus cantoneras y chapas los dos.”⁷³⁷
13. “Un tintero y salvadera de concha” y “Seis dichas [cajuelas de polvos de marfil] de carey dos con tapas de concha.”⁷³⁸
14. “Itt. siete báculos, uno de plata sobredorado, otro también sobre dorado del Sr. Escalona, otro de plata liso, otro de plata, carey y cristal, otro de tapincerán, cinchos, remate de plata del Sr. Dn. Vasco; otro de carey con un jazminito de plata, y otro de carey y

⁷³⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 157, Exp. 1, f. 26. Bienes de Cristóbal de Medina, viudo de Margarita de Xerez. (1708).

⁷³¹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 44, 1712, Antonio de Robles y Samano, f. 37. Bienes de Doña Juana Fernandez Pastrana difunta.

⁷³² Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 4, 1733, Antonio Bermudez de Castro, fs. 35v-36. Juicio divisorio de bienes que quedaron por fallecimiento de Don Alonso de Vallartta y Palma, vecino que fue de esta ciudad de los Ángeles y partición entre sus hijos y herederos, y Doña Rossa María Agustina de Viyasetien su mujer.

⁷³³ Archivo catedralicio de Puebla, Inventario de Sacristía, 1734, f. 43v. Inventario, avalúo y aprecio de los muebles, plata y alhajas de la casa, en México, pertenecientes a Don Felipe Antonio Teruel. El inventario antecedente al que se refiere la mención es de 1714.

⁷³⁴ AGNM, *Civil*, Exp. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).

⁷³⁵ AGNM, *Civil*, Vol. 103, Exp. 1, f. 229v. Ejecución de bienes .de Don Ygnacio Viedma (1758).

⁷³⁶ AGNM, *Civil*, Vol. 184, Exp. 5, f. 82. Inventario y avalúo de los bienes de Felipe Antonio Teruel, regidor honorario de la ciudad de México. (1782).

⁷³⁷ *La catedral de Morelia, op. cit.*, Documento Núm. 3, ACADVM, p. 207.

⁷³⁸ *Ibidem*, Documento Núm. 4, ACADVM, p. 219.

nácar con su crucecita de plata, y pesan los dos dorados y uno blanco cuarenta marcos y media onza.”⁷³⁹

15. “Un cáliz de oro guarnecido de diamantes con esmeraldas y una madreperla que con su patena pesa nueve marcos, trece onzas, catorce adarmes”, “Una cruz de Jerusalem grande guarnecida de plata sobredorada embutida en concha que se le regula el peso de dos marcos” y “Dos báculos de carey guarnecidos de concha.”⁷⁴⁰

Se advierte que los objetos mencionados son muy diversos, pues incluyen baúles, escritorios, tocadores, mesas, papeleras y cruces. Es decir, son tanto de uso civil como religioso. Tanto su riqueza como sus precios varían enormemente, pues van de los cuatro a los seiscientos pesos. Esta disparidad permite afirmar que en las obras que alcanzaron mayor tasación, los precios no obedecieron sólo al uso del material, sino también a su manufactura. Al respecto, es interesante señalar que el escritorio valuado en 600 pesos no sólo combinó el uso de maque negro, oro, concha nácar, coral, hueso y plata, sino que también tuvo una “hechura exquisita”, que sin duda determinó en buena medida el altísimo precio. Por otro lado, es posible que la mesa de estrado haya sido relativamente rica, pero la llaneza de la mención, que omite el precio, impide sacar conclusiones al respecto.

A menudo la concha se usó en combinación con diversos materiales, tales como el carey, el marfil, el hueso, la plata o incluso el coral. Desde luego, las obras que incluyeron dichos materiales debieron haber tenido un bello contraste cromático, así como un brillo notable. Llama la atención que en un caso se señale que la concha era fina, pues esto sugiere una valoración de la belleza del material que hasta ahora no se encontrado en las menciones a las láminas de concha, quizá porque en esas obras dicho material se cubrió con una capa de pintura.

Las referencias a los orígenes asimismo son dignas de interés, pues cabe suponer que las menciones que se refieren a obras de “nácar de Filipinas” aluden a ciertas particularidades del material procedente de dicha zona, que hoy nos son desconocidas. De momento no es posible saber si tales objetos efectivamente eran filipinos o en realidad venían de China. En cualquier caso, llama la atención que los precios de las dos obras

⁷³⁹ *Ibidem*, Documento Núm. 5, ACADVM, p. 222.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, Documento Núm. 6, ACADVM, pp. 228, 230 y 232.

mencionadas no sean muy altos. Algo parecido se puede decir en relación con la papelera de concha campechana, valuada a sólo cuatro pesos.

Distinto es el caso del riquísimo escritorio chino –que acaso fue japonés-, pues tanto la minuciosa descripción como el alto precio revelan que se trató de una de las piezas más apreciadas del inventario en el que se encuentra. En este caso, no hay duda de que la referencia al origen pretende resaltar aún más la rara riqueza de la obra. Llama la atención que la obra de precio más elevado sea asiática, pues efectivamente en distintos lugares de dicho continente hubo trabajos de concha especializados. Asimismo, tiene interés advertir que no se mencionen objetos peruanos, pues dicho virreinato también tuvo una importante producción de objetos de concha.

Por otro lado, conviene recordar que existen menciones a objetos de maque y concha. Dichas menciones son de especial interés para esta investigación, pues localmente apenas se conservan ejemplares de esas obras –que deben de haber sido asiáticas, si bien el origen sólo se menciona en algunos casos. Así pues, la información documental es casi la única manera que tenemos de conocer su circulación en el ámbito novohispano. Las menciones datan del periodo comprendido entre 1677 y 1732 y se listan y se discuten a continuación.

1. “Un escritorio del Japón con su escribanía y bufetillo de maque y concha nácar.”⁷⁴¹
2. “Un bufetillo de estrado del Japón de concha nácar y maque” y “Otros dos dichos [baúles] [...] de maque y nácar del Japón.”⁷⁴²
3. “Tres bufetillos de estrado, dos de ellos de maque y concha”,⁷⁴³ “Dos escritorios de maque y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego.”⁷⁴⁴
4. “Ytem otro bufetillo de maque y concha, de tres cuartas, apreciado en seis pesos”⁷⁴⁵ e “Ytem dos escritorios de maque y concha con sus pies de lo mismo, de vara y media de ancho y sus escribanías de más de media vara y remates grandes de lo mismo, los

⁷⁴¹ Agradezco esta referencia al Dr. Gustavo Curiel, quien me indica que procede de un inventario de bienes de 1677 que él localizó en el AGNot. El dato fue previamente citado en mi texto “Los marcos “enconchados...”, *op. cit.*, p. 512.

⁷⁴² Agradezco estas referencias al Dr. Gustavo Curiel, quien me indica que proceden de un inventario de bienes de 1689 que él localizó en el AGNot. El dato fue previamente citado en *Ibidem*.

⁷⁴³ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 84. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (1695).

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 85.

⁷⁴⁵ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 32. Aprecio de bienes del contador don Bentura de Paz (1704).

escritorios con doce gavetas, y las escribanías con tres cerraduras y llaves apreciadas en doscientos pesos. Y dicho contador declaró haberlos vendido en lo mismo.”⁷⁴⁶

5. “Un baulito de maque y concha, con su chapa y llave, de China, en doce reales.”⁷⁴⁷

6. “Un atril de maque y concha.”⁷⁴⁸

Si bien a menudo se omiten las referencias al origen de las obras, pero en ocasiones se menciona de manera explícita que se trata de objetos chinos, o japoneses. El estudio a profundidad de estas obras rebasa los límites de esta investigación. Ahora bien, tiene interés señalar que, pese a que tanto China como Japón produjeron lacas embutidas de concha, probablemente las obras a las que los documentos se refieren como chinas en realidad hayan sido japonesas. La producción de lacas chinas incrustadas de concha alcanzó su apogeo en el siglo XVIII, mientras que la de Japón corresponde a *ca.* 1560-1630. La mayoría de las menciones localizadas corresponden a fines del siglo XVII o a principios del siglo XVIII. Más aún, la producción japonesa fue la única que incluyó objetos de uso religioso, tales como atriles. Se advierte que la mención al atril no menciona el origen del objeto, pero dado que fue en esa nación donde se hicieron atriles de concha y maque, es posible suponer que se trata de una obra japonesa.

Por otro lado, es difícil saber de dónde fueron las piezas cuyo origen no se menciona pues, como ya se señaló, los novohispanos emplearon el término maque indistintamente para referirse a objetos hechos en Asia y en la Nueva España –y quizá también en Europa. Ahora bien, la producción de lacas incrustadas de concha se restringió a Asia. Como ya se ha señalado, los marcos de numerosas láminas de concha novohispanas exhiben una ornamentación muy particular, que recuerda la de las lacas japonesas de exportación de esa época que, como ya se señaló, se conocen como *namban*, *urushi* o *kirishitan*. No hay pruebas de que los novohispanos hayan contrahecho dichos objetos, cuya repercusión más importante en el ámbito local parece hallarse en las láminas de concha. Así pues, las menciones anteriores demuestran que dichas lacas circularon en el territorio novohispano,

⁷⁴⁶ *Ibidem*, f. 33.

⁷⁴⁷ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, vol. 31, 1699-1707. f. 101v. Recibo de dote de Juan Romo de Vera, originario y vecino de la Ciudad de México (1705).

⁷⁴⁸ AGNot, Notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, 1731-1736, Vol. 837. Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, Albornos, Velasco, Ybarra, Ortiz, Oraci, Urrutia, de Vergara, Conde de Santiago Calimaia, Marqués de las Salinas y del Río, y Adelantado de las Islas Filipinas (1732).

lo que resulta de gran interés para esta investigación pues, como ya se señaló, localmente apenas se han conservado obras, de modo que estos documentos ofrecen pruebas de una familiarización que de otro modo resulta difícil de explicar.

IV. La técnica y los materiales

Este capítulo abordará el uso de la concha, así como el de la tabla, el lienzo, el dibujo, los aglutinantes, los pigmentos y el barniz usados en las pinturas embutidas de nácar. Es evidente que tanto el estudio de los materiales como el de los procedimientos requiere la realización, o bien la consulta de análisis técnicos. Por esa razón, una parte de este capítulo se basa en el análisis comparativo de los estudios técnicos realizados por José de Santiago,⁷⁴⁹ así como por un grupo de investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia coordinado por Agustín Espinosa,⁷⁵⁰ por Alejandro Huerta,⁷⁵¹ de la misma institución; por Andrés Escalera y Estefanía Rivas,⁷⁵² investigadores del Museo de América de Madrid; por María Dolores Medina,⁷⁵³ conservadora y restauradora de dicho museo, quien ha publicado estudios individuales y en coautoría con Margarita Bassy;⁷⁵⁴ así como por Adelina Illán y Rafael Romero, creadores del estudio y laboratorios de restauración de icono *I&R*, de Madrid.⁷⁵⁵

Casi todos los estudios mencionados se realizaron previamente a una restauración. Los análisis se basaron en una metodología similar, consistente en cortes estratigráficos, rayos ultravioleta, rayos infrarrojos, análisis con luz rasante y, en ocasiones, placas radiográficas. En conjunto, estas investigaciones han estudiado más de cien obras –es decir, más de la tercera parte de la producción conocida, incluyendo pinturas anónimas, así como ejemplares firmados por Miguel y Juan González y Agustín del Pino. Algunas obras se han estudiado en numerosas ocasiones: tal es el caso de una serie anónima de seis tablas que

⁷⁴⁹ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*

⁷⁵⁰ Cfr. *Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, Agustín Espinosa, coordinador, Acapulco, 1986, así como Julieta Ávila, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, Colección Obra Diversa.

⁷⁵¹ Alejandro Huerta Carrillo, *Análisis de la técnica y material de dos colecciones de pinturas enconchadas*, México, INAH, 1991, Colección Textos Básicos y Manuales.

⁷⁵² Cfr. Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo...”, *op. cit.*, Núm. 10, Madrid, 2002, pp. 291-305; 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 del I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*, inédito. Véase también “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.

⁷⁵³ María 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*, Núm. 3, Madrid, 1995, pp. 97-100.

⁷⁵⁴ María Dolores Medina y Margarita Bassy Guerrero, “Pintura de enconchados...”, *op. cit.*

⁷⁵⁵ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*

representa la conquista de México, que se divide entre el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán y el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 66), que se ha estudiado en tres ocasiones distintas.⁷⁵⁶ Los resultados de los análisis presentan ciertas diferencias entre sí, que se comentarán más adelante.

Todos los estudios publicados han analizado obras pertenecientes a colecciones públicas. Este dato es de interés, pues las láminas de concha son frágiles y presentan grandes problemas de conservación, lo que obliga a intervenirlas con frecuencia, al punto de que difícilmente podrían conservarse ejemplares que no hayan sido restaurados. En el caso de las obras que pertenecen a colecciones públicas, las intervenciones más recientes están documentadas.⁷⁵⁷ Es decir, la información técnica que poseemos se basa en el análisis de ejemplares cuyo estado actual es resultado, en parte, de sucesivas intervenciones, de manera que difícilmente sabremos exactamente cuál fue su aspecto en la época en la que se hicieron. Así pues, nuestro conocimiento sobre el procedimiento y la apariencia original de estas pinturas es insuficiente.

En algunos casos, las intervenciones se pueden advertir a simple vista. Ahora bien, ciertos estudios han analizado obras que al parecer han sufrido muy pocas intervenciones.⁷⁵⁸ Cabe esperar que en los próximos años se hagan más estudios técnicos que, quizá con el uso de nuevas tecnologías, identifiquen con mayor precisión los materiales que se utilizaron, así como las variantes técnicas de las obras. Resulta de particular interés comparar el trabajo de los especialistas con el de los otros pintores que incursionaron en esta producción. Dado que estas pinturas fueron producto de experimentaciones novedosas, no hay duda de que su factura tuvo variantes dependiendo del taller, así como del momento en el que se hicieron.

⁷⁵⁶ Cfr. José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, así como *Los enconchados...*, *op. cit.* y Alejandro Huerta Carrillo, *Análisis...* *op. cit.* Téngase en cuenta que Santiago analizó las dos tablas que se encuentran en la colección Mayer, mientras que tanto el estudio publicado en *Los enconchados...* como el texto de Huerta se refirieron a las tablas pertenecientes al INAH. Julieta Ávila fue parte del equipo que hizo el estudio técnico publicado en *Los enconchados...*, *op. cit.* y años más tarde publicó, basándose en parte en dichos resultados, *El influjo de la pintura china...*, *op. cit.*, donde se refirió en numerosas ocasiones a la técnica de las obras.

⁷⁵⁷ Cfr. José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, Dolores Medina y Margarita Bassy, “Pintura de enconchados...”, *op. cit.*, Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo...”, *op. cit.*, Estefanía Rivas, “El empleo de la concha...”, *op. cit.*

⁷⁵⁸ Cfr. Dolores Medina y Margarita Bassy, “Pintura de enconchados...”, *op. cit.*, así como Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*

Asimismo, es necesario comparar los resultados de los estudios hechos a los ejemplares que –aparentemente- han sufrido pocas intervenciones (láms. 27 y 127) con los de las obras que han sido intervenidas numerosas veces (láms. 4-18, 66). Numerosos estudios han analizado las series históricas (láms. 29, 31-34, 37-66), o bien, otras pinturas de los González (láms. 2, 4-18, 20, 22, 27). Sin embargo, las obras conservadas son de distintas autorías, por lo que es de esperar que futuros estudios tomen en cuenta mayor número de ejemplares de distintas calidades, para obtener un panorama más completo acerca de la técnica utilizada.

Por otro lado, se tiene noticia de más de cien obras en colecciones privadas, o bien eclesiásticas.⁷⁵⁹ Acaso algunas hayan tenido buenas condiciones de conservación y en consecuencia, hayan sufrido menos intervenciones que la mayoría de las que ya se han estudiado. Así pues, sería interesante que futuros estudios técnicos las tomaran en cuenta. De igual modo, es de esperar que futuros análisis estudien las obras de Nicolás Correa (láms. 142 y 143), Rodulpho (lám. 132) y Pedro López Calderón (lám. 148). En los tres casos se trata de artistas de los que existe poca información y obras. Con todo, su incursión en este tipo de trabajos es muy significativa y su estudio nos permitiría conocer mejor los alcances de un fenómeno que excede por mucho el trabajo especializado de los González.

Casi todos los materiales identificados en estas obras fueron de uso corriente en la pintura novohispana. Ahora bien, la concha, el barniz y los aglutinantes han dado lugar a puntos de vista encontrados. Por esa razón, este capítulo prestará especial atención a dichos temas. Desde luego, el estudio de la concha es de particular importancia, así que será el material al que más atención se preste en este capítulo.

1. El uso de la concha en la Nueva España. La identificación de la materia prima

Si bien la Nueva España produjo numerosos objetos de concha, apenas existe información sobre las especies que se emplearon. En el caso de las láminas de concha, los estudios técnicos se han planteado la identificación de casi todos los materiales, pero no la de las conchas. Conviene advertir que en estas pinturas tal identificación es extremadamente difícil, pues las conchas no sólo se fragmentaron -a menudo en piezas de unos 3-3.5 cms- sino que también se pulieron hasta dejarlas casi planas. Más aún, el material se adhirió a la

⁷⁵⁹ Véase Apéndice.

tabla, se pintó y se barnizó, lo que le dio una apariencia completamente distinta a la que posee en estado natural.

Si bien en la actualidad no existe la tecnología necesaria para identificar las conchas así procesadas, aquí se plantearán algunas posibilidades sobre las especies empleadas, a partir de los estudios técnicos relativos al uso de la concha en Mesoamérica,⁷⁶⁰ así como en la comunidad hidalguense de El Nith (Valle del Mezquital), de origen otomí, que desde fines del siglo XIX ha tenido una importante producción de objetos incrustados de concha de abulón.⁷⁶¹ Asimismo, se utilizarán fuentes documentales novohispanas.⁷⁶²

Según informa Lourdes Suárez Diez, de las siete clases de moluscos que existen, sólo tres poseen conchas: los *cephalopodea*, los *pelecypodea* y los *gasteropodea*. Entre los primeros, la única especie que tiene concha es el *nautilus*. Los *pelecypodea* son bivalvos, es decir, poseen dos valvas iguales y los *gasteropodea* son los caracoles.⁷⁶³ Desde luego, ambas variedades de moluscos comprenden numerosísimas especies. En las costas de México existe gran variedad de conchas marinas, debido a que en esta área geográfica hay cuatro provincias malacológicas: la Californiana, la Panámica, la Caroliniana y la del Caribe.⁷⁶⁴ En Mesoamérica se usaron conchas provenientes de las cuatro provincias mencionadas. Debido a la enorme importancia que la concha tuvo en dicho ámbito, tanto el trabajo del material como la variedad de especies utilizadas fueron notables, particularmente en Tenochtitlan.

Las conchas que los mexicas usaron como tributo incluyeron los pelecípodos, así como los caracoles. Asimismo, se concedió importancia a las perlas. Suárez Diez menciona numerosas fuentes documentales del siglo XVI que describieron el material, señalando que se tributaban conchas galanas, veneras, icoteas, ostias marinas y avaneras coloradas y amarillas.⁷⁶⁵ La autora también menciona los adjetivos que los cronistas del siglo XVI

⁷⁶⁰ Lourdes Suárez Diez, *Conchas y caracoles...*, *op. cit.*, Adrián Velázquez Castro, “La concha nácar...”, *op. cit.*

⁷⁶¹ Enriqueta M. Olgún, *Nácar en manos...*, *op. cit.*

⁷⁶² Como se señala más adelante, las fuentes del siglo XVI están tomadas del Apéndice de Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles y crónicas...*, *op. cit.*, pp. 105-172. Respecto al siglo XVIII, véase Eusebio Francisco Kino, *Cartas y relaciones sobre California*, México, Vargas Rea, 1999, así como *Crónica de la pimería alta: favores celestiales*, Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora, 1985. Véase también Miguel del Barco, *Historia natural...*, *op. cit.*

⁷⁶³ Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles...*, *op. cit.*, pp. 13-16.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pp. 22-23.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

emplearon en relación con los caracoles: grandes, chicos, ricos y vistosos, tigreados, azules, amarillos, encarnados, blancos, dorados, etc.⁷⁶⁶

Entre los autores que se refirieron a las conchas hubo cronistas presenciales: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y Andrés de Tapia; así como cronistas de Indias: Pedro Mártir de Anglería, Francisco Cervantes de Salazar y cronistas religiosos, como Diego Durán, Bernardino de Sahagún, Gerónimo de Mendieta, José de Acosta y Francisco Javier Clavijero.⁷⁶⁷ El hecho de que tantos autores hayan comentado el tema demuestra que advirtieron la gran importancia que los mexicas concedieron a este material.

En los últimos años se han identificado numerosas especies de conchas utilizadas en Mesoamérica. Adrián Velázquez Castro y Lourdes Suárez Diez coinciden en que entre las más valoradas en Tenochtitlan se encuentran las especies *pinctada mazatlanica*, *Strombus gigas*, *Spondylus americana*, *S. calcifer*, *S. princeps* y *Chama echinata*. Algunas de estas especies son de la costa Pacífica y otras de la Atlántica, o bien, del Caribe. Desde luego, sus características difieren significativamente, pero en todos los casos se trata de conchas muy nacaradas. Además de las mencionadas, los mexicas usaron muchas otras especies, incluyendo algunas que parecen haberse apreciado poco. En un estudio sobre las ofrendas de concha halladas en el Templo Mayor, Adrián Velázquez Castro, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado han señalado que:

El hallazgo de gran cantidad de especímenes fragmentados, erosionados, decolorados y con otros organismos marinos adheridos, lleva a suponer que en muchos casos los ejemplares fueron colectados muertos en la playa, sin ninguna clase de selectividad. En otros casos, sin embargo, es posible inferir la búsqueda de conchas determinadas y en buenas condiciones, como es el caso de los univalvos *Oliva sayana*, *Olivella volutella*, *Turbinella angulata* y *Strombus gigas*; debe hacerse notar que de todas estas especies se elaboraban objetos de importancia ritual.⁷⁶⁸

Cabe añadir que se concedió especial importancia a las especies difíciles de obtener:

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, Apéndice 1, pp. 105-172.

⁷⁶⁸ Adrián Velázquez Castro, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado, *Ofrendas de concha...*, *op. cit.*

Varias especies altamente valoradas por los pueblos precolombinos, como los bivalvos *Pinctada mazatlanica*, *Spondylus americana*, *S. calcifer*, *S. princeps* y *Chama echinata*, proceden de sustratos rocosos en aguas que van de 10 hasta 40 metros de profundidad. La presencia en las ofrendas de ornamentos hechos de muchas de estas especies indica que deben haber sido colectadas vivas y mediante el buceo.⁷⁶⁹

Se advierte que los centros de producción de la materia prima estuvieron diversificados. En cuanto a los centros de manufactura, los autores comentan:

Dado que los mexica a lo largo de su historia lograron conquistar un vasto imperio del que recibían tributos, en general existe la idea de que los objetos encontrados en las ofrendas tenochcas son de fabricación foránea; se plantea así la incógnita de si las piezas de concha llegaban ya manufacturadas a la capital del imperio azteca o eran resultado de una elaboración local. En este sentido, la homogeneidad tecnológica puede interpretarse como una manifestación de la centralización de las unidades de producción, con un estricto control sobre cada uno de los pasos de las secuencias de manufactura, y muy probablemente, de la formación de los artesanos mismos. Si a esto se aúna que muchas de las piezas de concha de la colección estudiada son no sólo exclusivas del recinto sagrado de Tenochtitlan, sino del Templo Mayor mismo, puede considerarse [...] que al menos una buena parte de la producción debió llevarse a cabo localmente. Incluso es posible proponer que las decisiones tecnológicas que se tomaban en cada paso de la cadena productiva, que como se ha visto eran sistemáticas y consistentes, constituyen un estilo propio de Tenochtitlan.⁷⁷⁰

La importancia que se concedió a la concha en Tenochtitlan se fundamentó tanto en cuestiones rituales como económicas; es decir, el uso del material se relacionó con las estructuras del poder mexica. La problemática fue distinta en la Nueva España, donde al parecer la concha tuvo precios bajos y se usó en objetos de uso ritual, así como en muebles y otros objetos de diversos precios.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 46. Por otro lado, si bien dicho estudio sugiere que el uso de la concha se restringió a los grupos de poder de Tenochtitlan, la conclusión plantea: “la existencia de dos esferas de circulación para los objetos de concha: una muy restringida, en la que estarían las piezas más elaboradas, y otra más amplia, en que se moverían aquellas cuya manufactura requería de menor inversión de tiempo. Por el momento no hay evidencias suficientes para saber si la fabricación de ambos tipos de objetos se llevaba a cabo en los mismos talleres [...] Sin embargo, parece improbable que la fabricación de bienes a través de los cuales era posible obtener la lealtad de los estratos sociales inferiores, no estuviera bajo el control del aparato gubernamental.” *Ibidem*, pp. 47-48.

Si bien es posible que en la Nueva España las conchas hayan tenido un mercado más limitado que el mesoamericano, la concha en bruto circuló en la capital. Recuérdese que el inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, de 1695, mencionó “*huacales* llenos de concha nácar para incrustar.”⁷⁷¹ El documento también consignó “Dos escritorios de maque fingido, por acabar,”⁷⁷² de los que Gustavo Curiel ha señalado que “puede pensarse que llevarían pedazos de concha nácar embutida, pues entre los bienes de la marquesa de San Jorge también se mencionan “bufetillos de estrado [...] de maque y concha”, “Dos escritorios de maque y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego.”⁷⁷³ Ahora bien, casi inmediatamente después de referirse a los huacales llenos de concha nácar, el inventario mencionó “veintiún marcos de concha sin embutir.”⁷⁷⁴ Es decir, la concha contenida en los huacales pudo haberse destinado a dichos marcos.⁷⁷⁵ Por otro lado, conviene advertir que marco era la medida referente a media libra, usada en particular para el oro y la plata.⁷⁷⁶

Las redes comerciales precolombinas se habían desarticulado en la época en la que se hicieron las láminas de concha, por lo que los pintores activos en la capital novohispana difícilmente habrían tenido acceso a una variedad de conchas tan amplia como los artistas mexicas. Sin embargo, la falta de variedad no necesariamente indica desabastecimiento. Más aún, los especialistas en láminas de concha parecen haberse inclinado por conchas de características similares, por lo que posiblemente la falta de acceso a numerosas especies no supuso un obstáculo para la producción de las obras.

La mención a huacales llenos de concha nácar permite suponer que para los talleres de pintura que incursionaron en las láminas de concha el abastecimiento del material no supuso un problema. Asimismo, es lógico pensar que la concha que se utilizó fue novohispana pero, como ya se señaló, esto no podrá saberse hasta que no se hagan estudios técnicos que identifiquen el material.

Ciertos testimonios indican que en ciertas zonas del territorio novohispano las conchas nacaradas se tuvieron en gran estima. En 1700 el sacerdote jesuita Eusebio Kino

⁷⁷¹ Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 85.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁷⁵ Curiel advirtió que la mención se halla en una parte marginal del rico inventario. *Ibidem*. Esto sugiere que el material fue poco apreciado.

⁷⁷⁶ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros así como al Dr. Gustavo Curiel sus comentarios sobre este tema.

escribió, en su crónica sobre la península de Baja California, que “Estos naturales de San Pedro los dos días que estuvimos con ellos nos dieron varias dádivas de los extraordinarios géneros de los que por allá tienen, y entre ellas unas curiosas y vistosas conchas azules que por cuanto me consta que solo [sic] se dan en la Contracosta del Poniente de la California.”⁷⁷⁷ Las conchas azules sin duda fueron muy apreciadas en California, pues más adelante Kino refirió:

Hallándome en 29 de marzo de 1700 en el pueblo de Nuestra Señora de los Remedios, un Gobernador de cerca del Río Grande y otros naturales Pimas, me truxieron [sic] en una santa Cruz con una sarta de veinte conchas azules que me las enviaba el Governador principal de los Cocomaricopas, que vive en la ranchería grande de Dacoydag [...] Está dicha ranchería junto al río Colorado, y dista deste [sic] pueblo de Nuestra Señora de los Dolores, 170 leguas al Nortueste [sic], y volviendo a considerar que esas conchas azules eran de la contracosta, según yo allá las havia [sic] visto [en 1684] quando [sic] estuve en la California [...] ⁷⁷⁸

Si bien Kino no se detuvo a describir el material, la belleza de las conchas californianas impresionó al también jesuita Miguel del Barco, quien en su descripción de la antigua California, de mediados del siglo XVIII, señaló que además de las tortugas de carey, “hay gran muchedumbre de caracoles y de conchas de varios géneros, figuras, colores y tamaño que, arrojadas del mar, ya secas, inundan en parajes las playas. Hállanse algunas labradas a modo de encajes de tal delicadeza que parecen una primorosa filigrana.”⁷⁷⁹ Poco después, el autor añadió:

En la costa exterior se encuentran unas conchas, propias de ella, *acaso las más hermosas del orbe: porque su lustre que, de ordinario es mayor y más vivo que el del más fino nácar*, está empañado y cubierto de un celaje azul vivísimo y apacible, tan fino como el del lapislázuli. Esto es, como una telilla delgadísima, o como un barniz sobrepuesto y transparente, por entre el cual brilla y sobresale

⁷⁷⁷ Eusebio Kino, *Favores celestiales de Jesús y de María*, México, Publicaciones del AGN, 1922, pp. 68-69. Más adelante, Kino señaló: Un año después [en 1700] entré al Nortueste 170 leguas y passé de 35 grados de altura [...] hasta cerca de la junta de los ríos grande Hila y Colorado, y los naturales nos dieron unas conchas azules, y todavía no se nos ofreció que por ay hubiera passo por tierra a la California o remate de su mar [...].” *Ibidem*, p. 93.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁷⁷⁹ Miguel del Barco, *Historia...*, *op. cit.*

lo plateado del fondo. *De éstas se dice que, si fueran usuales en Europa, quitaran la estimación al nácar.* Aun en esta costa exterior no se hallan estas conchas en todas partes; porque no las hay desde el Cabo de San Lucas hasta los 26 grados o 27 de latitud, de aquí para adelante se encuentran, aunque no en todas partes. A los 31 grados, en la costa que está al poniente de la nueva misión de Santa María, no las hay. No sabemos si allí ya se han acabado o si prosiguen más adelante. Sobre éstas unas conchas algo más hondas que las ordinarias, porque un lado solo [*sic*] tiene cinco [*sic* por cinco] o seis agujeros redondos, como si estuvieran hechos con una barrena delgada. Son sencillas, sin tener otra que las tape, a distinción del común de las conchas, aun de aquellas en que se crían las perlas, las cuales son dobles, sirviendo una de fondo y otra de tapa.⁷⁸⁰

Según Enriqueta M. Olgúin, la descripción de Barco sugiere que se refería a la concha del abulón negro (*Haliotis cracherodii*), así como a la del abulón verde o azul (*Haliotis fulgens*). Téngase en cuenta que el abulón es una especie de caracol comestible muy apreciado por su carne, cuya concha es un importante producto secundario que los artesanos de El Nith disputan en la actualidad a los japoneses.⁷⁸¹ Barco no dijo nada sobre la circulación del material fuera de California, lo que permite suponer que a mediados del siglo XVIII no existía una red comercial que lo distribuyera en la capital novohispana. Sin embargo, dicha red sí existió en tiempos prehispánicos.⁷⁸²

Por otro lado, Barco también se refirió a la pesca de perlas que tenía lugar en las costas californianas.⁷⁸³ Al respecto, es interesante este comentario:

Esta concha madre perla es, por lo común, de siete a ocho dedos de largo, y de cinco a seis de ancha; aunque hay muchas ya mayores, ya menores. Su color es, en cuanto a lo exterior, de un pardo que tira un poco a verde, y a la vista desagradable. Mas por la parte interior es brillante, y del mismo color de la perla. Y aun puede decirse que estos colores o visos, que hace la perla, sobrepuestos a un fondo mucho más dilatado, y plano y cóncavo, cual es el de la

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 136. Las cursivas son mías.

⁷⁸¹ Véase Enriqueta M. Olgúin, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁸² Al parecer, el intercambio comercial del abulón sí tuvo cierta continuidad en la Nueva España, pero sólo entre grupos indígenas. Según Olgúin, “En la época posthispánica, algunos comerciantes procedentes de Nuevo México intercambiaban piñones, pieles de bisonte, conchas y plumas por conchas de abulón cada cuatro o cinco años.” Cfr. *Ibidem*, *apud*. Adolph F. Bandelier y John Gregory Bourke en Charle di Peso, *et al.*, *Casas Grandes*, Flagstaff, The Amerind Foundation Inc. Dragoon Northland Press, 1974, Vol. VIII, p. 170.

⁷⁸³ Miguel del Barco, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 137-138.

concha, resaltan y brillan más en ella que en la misma perla. *Este perfecto nácar, no obstante su gran hermosura, queda amontonado en las playas y abandonado de todos, igualmente que las conchas más brutas; por no haber en Nueva España donde venderle con alguna estimación y utilidad, que es la que buscan los que van al buceo.*⁷⁸⁴

Si bien la obra de Barco es un poco posterior a la época en la que la producción de láminas de concha alcanzó su apogeo, sus comentarios permiten suponer que la materia prima de las pinturas aquí estudiadas no fueron ni las bellas conchas de abulón azul que tanta admiración causaron al cronista, ni la madreperla que asimismo suscitó su entusiasmo. Pese a su belleza, el nácar del abulón difícilmente habría tenido utilidad en este tipo de pinturas, pues en ellas el material se pulía al extremo y quedaba siempre semioculto bajo las capas de pintura y de barniz. Es decir, estas obras no habrían permitido advertir el lustre “empañado y cubierto de un celaje azul vivísimo y apacible, tan fino como el del lapislázuli.” Como adelante se verá, las obras conservadas sugieren que los artistas prefirieron emplear conchas de brillo blanco, probablemente porque su efecto nacarado –no iridiscente- se combinó mejor con los distintos colores de la capa pictórica que la cubrió.

Por otra parte, dado el valor comercial de las perlas cabría suponer que la madreperla se aprovechó como producto secundario en la elaboración de las láminas de concha. La madreperla, a diferencia del abulón, no es iridiscente, sino que posee el efecto nacarado que se buscó en las pinturas novohispanas. Sin embargo, esta posibilidad parece poco probable, por el comentario de Barco respecto a que el material “queda amontonado en las playas y abandonado de todos.”

Es poco probable que la problemática hubiera sido distinta a fines del siglo XVII, cuando la producción de láminas de concha alcanzó su apogeo, pues en esa época muchos artistas deben haberse abastecido del material disponible en la capital, independientemente de su origen. Más aún, los precios bajos (de menos de cinco pesos) de numerosas

⁷⁸⁴ *Ibidem*, pp. 143-144. Las cursivas son mías. Martha Fajardo de Rueda se refirió al caso neogranadino y publicó las ordenanzas sobre la explotación de perlas, que detallan diversos aspectos de dicha explotación pero no dicen nada acerca de las conchas, lo que sugiere que simplemente se desechaban. Véase Martha Fajardo de Rueda, “Ordenanzas reales sobre la explotación de las perlas y los metales preciosos”, en *ENSAYOS*, año 2, núm. 2, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 279-295.

menciones documentales a las obras sugieren que la materia prima no siempre fue de máxima calidad y difícilmente se habría traído desde zonas muy distantes.

También conviene tener en cuenta esta mención de Francisco Javier Clavijero: “Hállanse especialmente en el mar Pacífico conchas de singular belleza. En todas las costas de este mar hubo en diferentes tiempos pesquerías de perlas. Los mexicanos las pescaban en la costa de Tototepec, y a lo que parece también en la de los cuitlatecas, más arriba del puerto de Acapulco.”⁷⁸⁵ Los términos en los que se planteó el comentario sugieren que, pese a su belleza, las conchas ya no se comercializaban en el siglo XVIII.

Como ya se señaló, en la Nueva España la demanda de concha parece casi haberse restringido a la fabricación de muebles y láminas embutidas. Acaso la falta de un mercado más amplio dio lugar a cierta dificultad para encontrar conchas de máxima calidad que se pudieran embutir ya fuera en los muebles o en las pinturas. De haber sido el caso, es posible suponer que los productores abatieron el costo de la materia prima empleando conchas de costas cercanas, o bien, de agua dulce, aunque no fueran tan nacaradas.

En general, el uso artístico de las conchas se asocia a las especies marinas, no a las de agua dulce. Ahora bien, recientes estudios técnicos hechos en el museo Franz Mayer han hallado que las conchas incrustadas en unos muebles novohispanos de dicha colección proceden de agua dulce.⁷⁸⁶ Tiene interés señalar que, según los estudios técnicos, en Mesoamérica se emplearon únicamente conchas marinas. El hecho de que en la Nueva España se emplearan especies de agua dulce demuestra que la problemática virreinal fue distinta a la mesoamericana. Esto no resulta sorprendente si se tiene en cuenta la ya mencionada desarticulación tanto del sistema de creencias como de las redes comerciales que habían proveído de materia prima a los pueblos prehispánicos.

Por otro lado, independientemente de su origen, el material en bruto suele tener una calidad desigual, por lo que es probable que en los talleres donde se produjeron las mejores obras, algunas conchas se hayan desechado. Esta observación procede del estudio de Enriqueta M. Olguín sobre los objetos hechos en El Nith, Hidalgo,⁷⁸⁷ pero no hay razón para suponer que la problemática novohispana fue distinta. Al respecto, conviene

⁷⁸⁵ Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, (Escritores mexicanos), 1945, p. 150.

⁷⁸⁶ Agradezco esta información al Dr. Gustavo Curiel.

⁷⁸⁷ Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 115.

mencionar que en las placas radiográficas de las obras del Museo de América se advierte que muchas conchas embutidas en los marcos y en los elementos marginales de la composición presentan cierta erosión.⁷⁸⁸ Es decir, el material empleado no siempre fue de máxima calidad y los artistas aprovecharon todas las partes de las conchas que les fue posible.

La identificación de algunas de las conchas empleadas en las pinturas novohispanas podría hacerse analizando una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y un *San José con el Niño* (lám. 105) anónimos, que se conservan en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Las obras han estado en dicho recinto desde el siglo XIX, pero no hay información acerca de ellas antes de ese siglo.⁷⁸⁹ Se ignora si forman parte de un lote mayor, pero no hay duda de que ambas corresponden a un mismo trabajo, pues poseen idénticas medidas, así como uso de la concha, técnica pictórica y manera de resolver las figuras. Ambas se distinguen por sus ricos marcos de concha, que en muchos casos consisten en piezas completas del material, adheridas a la tabla que sirve de soporte. Aún se desconoce qué especies se utilizaron, pero es evidente que hay diversidad de ellas. Sin duda ambas pinturas fueron un encargo especializado de alto nivel, cuyo presupuesto debe haber sido más alto que el de la mayoría de las obras.

Desde luego, la identificación del material usado en estos ejemplares haría grandes contribuciones a un tema tan importante como difícil de estudiar. Es evidente que en este caso el taller se esmeró en conseguir conchas nacaradas de buena calidad y diversas, para evitar la monotonía en el marco. Difícilmente muchas pinturas habrían empleado una variedad de conchas tan notable como las de estas obras. De todos modos, los talleres especializados debieron estar familiarizados con las piezas en bruto, que trabajaron diestramente para darles la forma deseada.

Por otro lado, mientras no se identifiquen las conchas empleadas en las obras, no se puede descartar la posibilidad de que el material haya sido asiático o europeo. Recuérdese que la concha nácar se usó con fines artísticos tanto en América como en Asia y en Europa y que hubo extensas redes comerciales que permitieron la circulación de materias primas, así como de objetos manufacturados, de un ámbito al otro. Así pues, acaso algunas pinturas

⁷⁸⁸ Andrés Escalera, comunicación personal, mayo de 2005.

⁷⁸⁹ Agradezco esta información a la Dra. Ana García Sanz, quien me indicó que el primer inventario de bienes de dicho monasterio que las menciona es del siglo XIX.

especializadas de alto presupuesto hayan empleado conchas asiáticas, que fueron muy gustadas y al parecer se contaron entre las mercancías embarcadas en el galeón de Manila. Al respecto, Blas Sierra Calle ha comentado unas ricas madreperlas talladas que se conservan en España y que se hicieron, en su opinión, en Cantón o Filipinas. El autor ha advertido que

Esta delicada concha era también utilizada ampliamente para incrustaciones o taraceas en muebles con destino al mercado interno chino o para la exportación. Una vez esculpidos los objetos de madreperla eran vendidos para la exportación –tanto en Cantón como en Filipinas-, viajando en el Galeón de Manila y en otros barcos de las diferentes Compañías de las Indias Orientales. Se exportaban también sin tallar. Una relación de comercio de finales del siglo XVI dice: “Los de México [...] Traen en este navío de aviso una arroba de conchas riquísimas ‘de oro y blancas.’ *Casi todas las narraciones que hablan de las mercancías importadas de China de mediados del siglo XVIII en adelante incluyen grandes cantidades de madreperlas.* Peter Osbeck –que visitó Cantón entre 1750 y 1752-, en el buque *Prince Charles* de la Compañía Sueca de las Indias Orientales, refiere que entre las mercancías que traían a su regreso a Europa se encontraban 2165 libras de madreperla.⁷⁹⁰

Recuérdese que en esa misma época Miguel del Barco sugirió que las bellas conchas de abulón de las costas californianas eran desconocidas en Europa y lamentó el desinterés por las ricas madreperlas de dichas costas. Ahora bien, Francisco Gemelli señaló en 1699 que en América –no especificó la zona- sí se vendían madreperlas:

Las perlas orientales compradas en Persia se venden con mucho provecho en América, adonde las pagan muy bien. El dinero que se saca puede emplearse allí en comprar perlas de aquellos mares, que se encuentran gruesas y baratas, aunque nunca enteramente redondas sino siempre abolladas y de malísimo color. En Europa no las compran las señoras de buen gusto, pero por su baratura se venden fácilmente a

⁷⁹⁰ Blas Sierra Calle, “190. Madreperlas...”, p. 307. Las cursivas son mías.

personas de mediana condición [...] *De las mercancías más comunes se podrá comprar en América [...] madreperla [...]*.⁷⁹¹

A pesar de que las fuentes de la época ofrecen información contrastante, es posible suponer que las conchas empleadas en las pinturas novohispanas rara vez fueron importadas, pues esto posiblemente habría elevado los costos, algo a lo que los consumidores novohispanos se mostraron reacios. Además, no había necesidad de importar materia prima de alta calidad pues, como ya se vio, tanto las conchas del mar de Cortés como las del Pacífico fueron muy apreciadas por su belleza. Esto sugiere que en los casos en los que los artistas invirtieron en materia prima de calidad superior, recurrieron a las conchas de abulón azul de Baja California- o bien a las especies de la costa del Pacífico o a las caribeñas, gustadas por los mexicas.

En mi opinión, estas pinturas probablemente utilizaron distintos tipos de conchas. Como ya señalé, las dos obras del monasterio de las Descalzas Reales exhiben cierta variedad de especies y posiblemente algo similar haya ocurrido en otros ejemplares de alto presupuesto. Por otro lado, la selección de una especie particular probablemente habría correspondido a obras de precios elevados, que conformaron sólo una parte de la producción.⁷⁹² Es evidente que la única manera de extraer conclusiones sobre este tema es mediante el análisis de los materiales, labor que por lo pronto sólo parece factible en las obras del monasterio de las Descalzas Reales.

De cualquier modo, en la Nueva España el uso de la concha parece haber sido flexible. En términos pictóricos, las obras que nos ocupan exhiben notables diferencias entre sí y algo similar debió haber ocurrido en relación con el material conquiológico. Tanto en las obras firmadas como en las anónimas, la forma de los fragmentos de concha

⁷⁹¹ Juan Francisco Gemelli Careri, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, José María de Ágreda y Sánchez, trad., Alberto María Carreño, pról., México, Ediciones Xóchitl, 1946, p. 24.

⁷⁹² La selección de una especie particular de conchas caracteriza, por ejemplo, a las bellas obras tailandesas incrustadas de ese material: "The seashells used for mother-in-pearl decoration are similar to the *Pila ampullacea* which belongs to the family of *Tur- binidae turbo maromatus-Linn Linnaeus*. The shell is commonly known among Thai people as *hoi muk* (pearl shell) due to the characteristic of the interior shell which is like that of a pearl. These shells have a rough, hard exterior which is green and brown, while the interior is a glossy white-pink which sparkles in the light. The shells are found in coral reefs along the coast of Phuket and Surat Thani provinces in the south and the eastern coast of Thailand in Chanthaburi and Trat provinces. During the Ayutthaya Period, these valuable shells were used as part of tribute gifts. Shell-tax was collected in kind for use by the government." Cfr. Julathusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Londres, Thames and Hudson, 2001, p. 46.

varió significativamente, lo que demuestra que el uso de dicho material se planteó fundamentalmente en términos de brillo, dejando a los artistas un amplio rango de posibilidades en cuanto a la selección y el uso de la materia prima. Recuérdese que las obras conservadas sugieren que se prefirieron conchas que tuvieran un brillo nacarado, no iridiscente. Dicha característica es común a gran variedad de conchas, lo que dejó a los artistas en libertad de emplear numerosas especies de moluscos.

2. El uso de la concha en las pinturas novohispanas

Si bien es la concha lo que distingue a estas pinturas, algunos aspectos de su empleo aún reservan interrogantes. Desde luego, ciertas cuestiones relacionadas con este tema sólo se podrán abordar mediante la realización de análisis técnicos. Sin embargo, aquí se hará referencia a aspectos del uso de las conchas que pueden estudiarse mediante la mera observación de las obras. Asimismo, se analizará la información técnica publicada respecto a dichas obras, así como a otros objetos que han empleado el material de manera hasta cierto punto similar.⁷⁹³

Se ignora si en los talleres especializados en pinturas embutidas de concha hubo artistas que se dedicaran exclusivamente a trabajar el material conquiológico pero, como se verá, su uso en esas obras fue muy particular, lo que sugiere que las hicieron especialistas desligados de otros objetos embutidos de concha. Como ya se señaló, es muy probable que el material haya llegado en bruto a los talleres de pintura y se haya trabajado ahí mismo, a fin de darle tanto la forma como el tamaño adecuado para embutirlo en estas obras. Si bien se desconoce qué tipo de instrumentos y herramientas se emplearon, cabe hacer referencia al caso mesoamericano, así como al contemporáneo, que ya se han estudiado.

Muchos de los usos que los pueblos prehispánicos dieron a la concha fueron ajenos a las obras novohispanas que aquí nos ocupan, por lo que la identificación de sus conocimientos técnicos, aunque importante, no necesariamente arroja luz al caso novohispano. Según Lourdes Suárez Diez, los mexicas

Conocieron las tres técnicas características en la manufactura de la concha: la percusión directa, mediante golpes controlados contra o con un percutor, y la percusión indirecta, en la

⁷⁹³ Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*

cual utilizaban un elemento intermedio; es decir un cincel, entre el objeto a trabajar y un percutor. La presión lograda gracias al apoyo ejercido contra la materia prima, fue una técnica utilizada sólo para alisar los bordes de algunas piezas o hacer horadaciones. También aplicaron el desgaste en todas sus variantes: friccionando la materia prima con un desgastador poroso de mayor dureza, para lograr cortes mediante un instrumento lineal que movían en un vaivén alterno; o bien, utilizando elementos dentados, como la sierra, para aumentar el control; para perforar usaban un desgastador punzante al que se le aplicaba un movimiento rotativo, con una mano o con ambas. [...] conocieron varias técnicas de acabado: el pulido directo, desgastando las piezas, los bordes o algunas de sus partes; el indirecto, hecho mediante abrasivos muy finos como la arena, el polvo de hueso o de la misma concha, y tal vez el bruñido.⁷⁹⁴

Por otro lado, el uso de la concha en los objetos embutidos otomíes resulta mucho más cercano a la problemática de las pinturas aquí estudiadas, a pesar de que dichos objetos corresponden a los siglos XX y XXI. Al respecto, Enriqueta M. Olgúin ha señalado que los artesanos de El Nith han empleado para trabajar la concha limas tablas, cuchillos, tornos, esmeriles eléctricos, “arcos de joyero”, seguetas, alambres aguzados y pinzas.⁷⁹⁵ De estos, los esmeriles son de uso reciente, mientras que tanto los cuchillos como los alambres aguzados, que iban insertos en un taladro de mano, se usaron anteriormente pero ya han dejado de emplearse.⁷⁹⁶ Por otro lado, la introducción del torno correspondió a la tercera generación de artesanos, a mediados del siglo XX.⁷⁹⁷

Las limas tablas pueden ser “bastardas” o “finas”, según su rugosidad. Las primeras desprenden capas gruesas, duras y ásperas de concha, cuyo acabado es rugoso.⁷⁹⁸ Las finas sirven para pulir y dejar un acabado liso y terso, o bien, para dar forma a las figuras.⁷⁹⁹ En cuanto a los cuchillos, Olgúin señala que a principios de la tercera generación “las bandas o tiras de concha que se obtenían de valvas de abulón de espesor considerable se laminaban

⁷⁹⁴ Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷⁹⁵ Enriqueta M. Olgúin, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, p. 188. La autora incluye en este apartado el uso de prensas, pero más adelante aclara que dichas herramientas se asocian al trabajo de la madera. Cfr. p. 199.

⁷⁹⁶ *Ibidem*. Más adelante, Olgúin advierte que los alambres aguzados se empleaban para perforar los ojos de las palomas que se recortan en concha –es decir, su uso se liga a necesidades ajenas a las de las pinturas aquí estudiadas. Cfr. p. 199.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 189.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, pp. 189 y 197-198.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

hendiendo por la mitad ese mismo grueso. Para ello los artesanos se valían de un cuchillo bien afilado.”⁸⁰⁰ Esto sugiere que, cuando la materia prima era particularmente gruesa, los artistas novohispanos redujeron su espesor valiéndose de cuchillos.

Por su parte, los tornos con esmeril sirven “para retirar el *periostratum* [la fina película que cubre superficialmente a las conchas] de cada valva de modo más rápido que la “lima tabla bastarda.”⁸⁰¹ En cuanto a los arcos de joyero -cuyo nombre técnico es “sierra de arco”- poseen seguetas para cortar la concha y, en el caso de El Nith, también el hueso.⁸⁰² Muchas de estas herramientas son de producción doméstica y no resultan muy elaboradas, por lo que es posible que los talleres novohispanos hayan tenido algunas similares. Esta posibilidad es especialmente sugerente si se tiene en cuenta que tanto el tamaño como la forma de los fragmentos de concha de las pinturas novohispanas guarda cierto parecido con las obras de El Nith.

Tiene interés hacer referencia también al trabajo tailandés de incrustación de concha, pues no sólo su uso es similar al de las pinturas embutidas de concha que nos ocupan, sino que además su grado de especialización es muy alto:

The shells of Turbinidae turbo maruratus (*muk fai* in Thai) are first cleaned and the shell is smoothed using a small hammer and file to remove the brownish-green, rough outer surface, until the inner glossy white and pink part, used for the decoration, is reached. The shell is now about the size of a young coconut shell. The portion of the shell used for the mother-of-pearl inlay work extends from the mouth 75-130 mm further into the body. This portion is thin and good for cutting and making into designs. [...] The portion cut from the mouth of the shell is curved so it needs to be cut into smaller pieces of 50 x 75 mm. Each shell can be yield between 5-6 small pieces of this size, or some 16 square inches in total. The outer surface, which is glossy and sparkles, is called the front face (*na hoi*). The opposite side is covered with a white film formed by the saliva (*namlai hoi*) of the shell animal. Each piece must be filed with a whetstone to remove the filmy saliva and to reduce the pieces to a thickness of 3 mm. In the making of mother-of-pearl

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pp. 188-189.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 189.

⁸⁰² *Ibidem*, p. 194.

inlay, a large amount of shells is needed so one needs to prepare a sufficient amount beforehand, in order not to waste time later.⁸⁰³

La detallada descripción permite advertir que el actual trabajo tailandés es parte de un complejo proceso productivo que saca el máximo provecho posible al material. Esto se debe, en parte, a la importancia que la manufactura de la concha posee en dicho ámbito. Como ya se señaló, las obras novohispanas fueron producto de una problemática distinta, en la que la concha no desempeñó un papel tan importante, en términos económicos. Sin embargo, esta descripción nos permite advertir que el procedimiento para lograr figuras de extrema dificultad técnica no requiere del uso de herramientas muy sofisticadas, sino simplemente de martillos, limas y piedras de afilar. Por lo anterior, y debido a la relativa diversidad de formas y tamaños que adquirieron los fragmentos de concha en las pinturas novohispanas, se puede concluir que el material llegó a los talleres en bruto y se trabajó ahí mismo, usando martillos, cuchillos, limas, seguetas, pinzas y acaso piedras de afilar.

Dado que el abastecimiento de concha no parece haber sido un problema en tiempos novohispanos, es poco probable que algunas obras hayan reutilizado material procedente de otros ejemplares. Estas pinturas difícilmente habrían utilizado la concha procesada en talleres dedicados a otros objetos, pues en los muebles embutidos de concha los fragmentos del material a menudo adoptaron formas muy precisas, a diferencia de la mayoría de los que se emplearon en las pinturas.⁸⁰⁴ Asimismo, en los muebles embutidos el material en

⁸⁰³ Julathusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl...*, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁰⁴ Desde luego, esto requirió un procedimiento especializado. Respecto al caso tailandés, cuyos ejemplares son técnicamente virtuosos, Byachrananda advierte: “To saw the shells according to the meticulous elements of the designs and images requires the hand of an expert and special tools and accesories –saw and blades, files of different sizes and grades, pliers, tracing paper, pencil, glue and a bench. First, a small portion of the design is traced in reverse onto a small piece of tracing paper. In former times, paper similar to but thinner than a palm leaf was used. Each small portion of the design is then glued at the back and pasted onto the shell, which is then carefully cut into the desired shape. In the traditional cutting procedure, the design is first cut roughly out of the big piece of shell using a saw and pliers to hold the shell. The edges are then trimmed and the pointed ends of the motifs are retouched using files of different types. The shell is then glued to the tracing paper with a copy of the design on it, shiny side down. This procedure is repeated until all the pieces of shell are pasted onto the tracing paper. The remaining pieces of shell are then cut again into small pieces, about one inch long, called a line (*luad*). These pieces are used to make the frame for the design or the lines between each design. Smaller pieces are cut into round shapes called pearl (*muk*) or square shapes called four-petalled flowers (*dok si klib*) which are used to create the parallel motif (*khanab*) which decorates the frame of the panel.” Cfr. *Thai Mother-of-Pearl...*, *op. cit.*, p. 49.

ocasiones se esgrafió, por lo que difícilmente se habría podido reutilizar en las láminas de concha.⁸⁰⁵

Es de esperar que futuros estudios técnicos permitan descartar, en definitiva, la posibilidad de que algunas de las conchas se hayan tomado de otros objetos para reutilizarlas en estas pinturas. En mi opinión, cabe descartar que tal cosa haya ocurrido en las obras especializadas, en las que la concha siempre parece perfectamente adaptada a las necesidades de este tipo de producción. Pero la principal razón para suponer que, salvo excepciones, la concha utilizada en estas pinturas no procedía de otros objetos, es el precio reducido del material. A pesar de la relativamente baja demanda y de los comentarios de Barco, la mera existencia de diversos objetos hechos de concha, de distintos precios, sugiere que los talleres capitalinos consiguieron el material a un bajo costo y con cierta facilidad.

Por otro lado, ya se señaló que tanto en América como en Asia y en Europa se han hecho numerosos objetos embutidos de concha; es decir, el trabajo del material en las obras que son objeto de esta investigación cuenta con un buen número de antecedentes. Ahora bien, en estas pinturas los embutidos de concha fueron a la vez parte del soporte y de la capa pictórica,⁸⁰⁶ pues si bien recibieron una capa de pigmentos aglutinados, así como otra de barniz, su brillo e incluso su color natural contribuyeron al efecto cromático de las obras. Es decir, el empleo del material tuvo aquí características ajenas a otras producciones artísticas. Debido a que buena parte de la originalidad de estas obras residió en el efecto que la técnica pictórica proporcionó a los embutidos de concha, este capítulo prestará especial atención a dicho tema.

No se conocen pinturas novohispanas que combinen los embutidos de concha con los de otros materiales, a pesar de que en la Nueva España circularon numerosos muebles y objetos -tanto de factura local como procedentes de Asia, Europa y Perú- que combinaron los sobrepuestos de hueso, marfil, carey y diversas maderas. Esto nutre la idea de que fue por su singular brillo que la concha se empleó en estas pinturas. Tanto el tamaño, como la forma, el color y el brillo de los embutidos de concha presentan grandes variaciones en las

⁸⁰⁵ Ejemplos de este tipo de trabajo se hallan en el museo Franz Mayer de la Ciudad de México. Asimismo, el libro *La concha nácar en México, op. cit.*, incluye numerosas reproducciones de muebles y objetos de este tipo.

⁸⁰⁶ Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros haber llamado mi atención respecto a este tema.

distintas obras. Los dos últimos aspectos son afectados por la capa pictórica que cubre al material, así como por las intervenciones a las que ha obligado la fragilidad de las obras. En contraste, ni el tamaño ni la forma de los fragmentos de concha se ven afectados por la capa pictórica ni por el paso del tiempo y, pese a que dichos fragmentos son subyacentes, resultan fáciles de observar a simple vista si se está familiarizado con esta producción. Asimismo, se trata de aspectos del material que apenas han sufrido alteraciones derivadas de la restauración, excepto en los casos en los que se ha desprendido de las obras.

Las pinturas embutidas de concha la emplearon de maneras distintas. Así pues, la mera observación de los embutidos puede informarnos sobre el grado de especialización de los artistas y su familiaridad con este tipo de pinturas, su presupuesto y la disponibilidad del material. La cantidad de concha que poseen las obras varía de un ejemplar a otro, pero suele permanecer constante en las series de numerosas tablas. Sin excepción, dichas series son obras especializadas que poseen muchos embutidos de concha, cuya forma y tamaño apenas muestran variaciones en las distintas tablas que componen cada serie (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14, 16-18, 37-102). En otras palabras, tanto los autores como los comitentes de estas obras concedieron gran importancia a la forma, así como al tamaño y a la cantidad de concha, independientemente del trabajo pictórico.

Más aún, casi todas las obras firmadas poseen numerosos embutidos de concha, aunque la cantidad exacta varía de una pintura a otra. No se conoce ningún ejemplar en el que la concha cubra toda la superficie pictórica, a la manera de un mosaico. Es decir, dicho material es un soporte secundario, pues en todos los casos, predomina la tabla -en ocasiones cubierta con lienzo. Los sitios donde se embutió la concha se seleccionaron cuidadosamente de acuerdo con el efecto deseado. Esto requirió conocimientos ajenos a los talleres tradicionales de pintura; de ahí la importancia del tema, en relación con el grado de especialización de los artistas.

El material orgánico casi siempre se destinó a las mismas zonas: las vestiduras de los personajes, así como ciertos detalles del fondo, tanto arquitectónico como de paisaje. Esto se advierte principalmente en las obras especializadas, pero en ocasiones también en las periféricas. Más aún, los estudios técnicos han hallado dibujos preparatorios que señalan

las áreas a las que se destinaron los fragmentos del material.⁸⁰⁷ Al respecto, Adelina Illán y Rafael Romero han advertido:

Tras la mencionada colocación de piezas de tela sobre el panel se pasaba a aplicar la primera capa de preparación, sobre la que se realizaba un primer dibujo subyacente (probablemente a tinta) para establecer los elementos principales de la composición donde irían las zonas de concha (fig. 9). Este dibujo es el que habitualmente se trasluce a través de las piezas de nácar. Seguidamente se colocarían éstas en los lugares precisos.⁸⁰⁸

Asimismo, en su estudio sobre una anónima *Virgen de la Redonda* del Museo de América (lám. 149), Andrés Escalera y Estefanía Rivas comentaron: “Una vez hallado este dibujo [subyacente] en las radiografías, fue realizado un calco del mismo sobre papel transparente, de manera que fuera posible apreciar con mayor facilidad cómo *el boceto respondía perfectamente a la colocación de las conchas* y a la situación de las figuras de la composición.”⁸⁰⁹

La forma de los embutidos es de particular importancia, pues las conchas poseen una estructura laminar que hace difícil la obtención de placas regulares, debido a que las laminillas se rompen fácilmente al ser presionadas, lo que exige que se trabajen con gran delicadeza y destreza.⁸¹⁰ Desde luego, es mucho más fácil obtener placas de concha irregulares que regulares, por lo que las obras embutidas de trozos irregulares son más numerosas e incluyen algunos ejemplares firmados por los especialistas (láms. 4-18, 20, 22, 27 y 140). Andrés Escalera y Estefanía Rivas han advertido que en las obras que conforman la colección del Museo de América,

Las conchas suelen tener una forma más o menos redondeada, de unos 3 o 3,5 cm de diámetro, formato que suele ser el más repetido, resultado de cortar los bordes de la concha aprovechando toda la parte central de la misma. A veces, con el mismo

⁸⁰⁷ Al respecto, Andrés Escalera y Estefanía Rivas comentaron que “la realización de este dibujo preparatorio permite distribuir las conchas de forma ordenada, de manera que se produce un mayor lucimiento de ciertas partes de la composición de cada tabla.” Cfr. “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁰⁸ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰⁹ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, pp. 297-298. Las cursivas son mías.

⁸¹⁰ Adrián Velázquez, “La concha nácar...”, *op. cit.*, p. 17.

tratamiento, encontramos también ejemplos en los que aparecen cortadas con forma totalmente cuadrada, obtenida por el corte perfecto del nácar, y que no es muy repetida en las series del Museo de América.⁸¹¹

En estas pinturas, sin excepción, la regularidad de las teselas de concha es indicio de especialización. En casi todas las obras que poseen fragmentos regulares de concha, la pintura que los cubre se aplicó virtuosamente, lo que permite advertir el brillo del nácar subyacente. Sin embargo, enseguida se verá que también existen trabajos notables que emplearon sólo fragmentos irregulares de concha.

Dos obras de notable virtuosismo técnico son las ya mencionadas *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y *San José con el Niño* (lám. 105) del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Ambas poseen un uso muy abundante y especializado de la concha. Tanto las vestiduras de la Virgen como las de José están pintadas sobre un verdadero mosaico de concha, pues toda la superficie de esa área está cubierta por fragmentos de concha de formas cuadradas o rectangulares, cuyos bordes coinciden a la perfección con los de los fragmentos adyacentes. Más aún, la pintura se aplicó con gran esmero, logrando resaltar la luminosidad natural del nácar. Las obras se encuentran en un recinto poco iluminado, pese a lo cual el excepcional brillo del nácar se advierte fácilmente.

La capa pictórica que cubre los fragmentos de concha parece ser ligera, pero se aplicó con gran esmero, pues ambos personajes visten túnicas que en parte muestran el color natural del nácar y en parte son rojas, color al que se superponen unos finos trazos dorados que forman el brocateado de los textiles. Asimismo, hay trazos negros que sugieren los pliegues de las ropas. En pocos casos la luminosidad natural del nácar es tan evidente como en estas obras, lo que demuestra un trabajo experto que concedió enorme importancia a sus cualidades lumínicas.

También es digno de mención el uso de la concha de una anónima *Virgen de Guadalupe* (lám. 130) que se conserva en el museo catedralicio y diocesano de León.⁸¹² El material posee formas regulares y está embutido a manera de mosaico en toda el área que corresponde al manto y a la túnica de la virgen. Como se ha señalado antes, este uso de la

⁸¹¹ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 295.

⁸¹² Al parecer, la obra procede del templo parroquial de Castrofuerte, según lo registró a principios del siglo XX Manuel Gómez Moreno. Véase Javier González Santos, “Un ciclo...”, *op. cit.*, p. 565.

concha es indicio de especialización y aparece sólo en algunas obras. Ahora bien, la obra resulta excepcional porque, al parecer, el trabajo original dejó los embutidos de nácar casi desprovistos de capa pictórica, a excepción de unos gruesos trazos negros usados para señalar los pliegues de las vestiduras. El efecto parece deliberado, pues en esta pintura el nácar exhibe un brillo notable. Por otro lado, la obra posee una ornamentación muy esmerada, que ofrece un atractivo contraste al mosaico de nácar que ocupa la parte central de la composición.

Sin duda dicha solución es excepcional. Ahora bien, se conoce un ejemplar que, mediante recursos parecidos, produce un efecto muy distinto al de la obra arriba mencionada. Se trata de un *San José con el Niño* anónimo, del Museo de América de Madrid (lám. 155). La obra es muy pequeña (mide 17 x 14 cm), de manera que los trozos de concha parecen muy grandes, sin serlo en realidad. En este caso los embutidos se destinaron exclusivamente a las vestiduras de José. La concha se ha cortado en trozos rectangulares que casan a la perfección entre sí y cuyas formas se advierte nítidamente a simple vista, pues la capa pictórica que cubre el material es extremadamente ligera.

Algo que llama la atención y sugiere que el trabajo no fue muy cuidadoso es que en la parte superior los embutidos de concha se interrumpen de manera un poco abrupta, pues no alcanzaron a formar la mitad de la túnica del niño Jesús, así como parte del cuello de la de José.⁸¹³ Dichas áreas están pintadas con los mismos colores empleados sobre la concha y no muestran indicios de que hayan tenido embutidos que hayan caído y tampoco parece tratarse de un trabajo inconcluso. Acaso al desconocido artista le haya faltado material de buena calidad para embutirlo en dichas zonas. Al respecto, conviene advertir que uno de los fragmentos de concha de la parte superior presenta cierta erosión. Sólo mediante estudios técnicos se podrá saber si dicha erosión es original o se produjo por el deterioro de la obra.

Es interesante advertir que los fragmentos más regulares de concha no se hallan en las obras firmadas, sino en algunos ejemplares anónimos. No hay duda de que la obtención de trozos regulares de concha supuso un gran reto técnico pues, con pocas excepciones, las obras que los exhiben los combinan con otros irregulares, destinados a elementos secundarios de la composición. Es fácil advertir la cuidadosa planeación del empleo del

⁸¹³ Escalera y Rivas han comentado este uso de la concha: “Si observamos atentamente de cerca, vemos cómo el corte más o menos irregular de las conchas sobresale a veces de la silueta, perfectamente apreciable en aquellas que se insertan en los rostros de los personajes.” Cfr. “Un ejemplo...”, *op. cit.*, p. 295.

material, pues los fragmentos regulares se reservan siempre a las vestiduras de los personajes más importantes.

Excepcional es el caso de una pequeña *Virgen de Guadalupe* anónima que perteneció a la colección Rodrigo Rivero Lake (lám. 138) y que posteriormente fue subastada en Sotheby's.⁸¹⁴ La obra se restauró antes de dicha venta, pues el azul del manto era demasiado intenso.⁸¹⁵ No me ha sido posible estudiar esta obra de manera directa, pero la excelente reproducción incluida en la obra de Rivero Lake sugiere que el trabajo original destinó los embutidos de concha únicamente a las vestiduras de la virgen. Los cortes de la concha son regulares y muy precisos, pues cada fragmento casa a la perfección con los adyacentes, de manera que las vestiduras de Guadalupe están hechas sobre un verdadero mosaico de conchas. A diferencia de lo que ocurre en otras obras que asimismo poseen fragmentos de concha regulares, en esta los embutidos tienen forma trapezoidal, con ángulos agudos, no rectos, lo que permite afirmar la existencia de un dibujo previo, para definir el sitio de cada pieza.

No hay indicios de que el material conquiológico se haya empleado en ningún otro elemento compositivo, pues tanto la mandorla como la delicada guirnalda que rodea a Guadalupe y el fondo muestran una capa pictórica homogénea y completamente desprovista de dicho material. En otras obras se advierte que las áreas que han tenido y posteriormente perdido fragmentos de concha poseen cierta irregularidad, de tal manera que no es difícil notar la existencia de embutidos previos. En este caso, toda la tabla muestra una superficie tersa, de manera que no cabe sino suponer que los únicos embutidos de concha originales son los que aún resultan visibles.

No hay duda de que el desconocido autor dispuso de numerosas conchas nacaradas de buen tamaño. Ahora bien, más allá del brillo del material la técnica pictórica es digna de mención, pues tanto la túnica como el manto de la virgen poseen colores delicados cuyas transparencias embellecen la composición. Este ejemplo es uno de los más logrados en cuanto a efectos lumínicos que contribuyen a realzar la belleza de la representación mediante recursos derivados del uso del nácar.

⁸¹⁴ Véase Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, pp. 172-173, así como Michael Burke, "Núm. 4", en *Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints*, Sotheby's, Nueva York, Noviembre 22 y 23, 1993.

⁸¹⁵ Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, p. 172.

Un caso notable tanto por la regularidad de sus fragmentos de concha, como por la esmerada técnica pictórica que permite al material mantener su brillo bajo la pintura, es la ya mencionada serie anónima de 24 tablas de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), que se conserva en el Museo de América de Madrid. A su llegada a dicho museo, la serie presentaba problemas de conservación, por lo que numerosas tablas fueron restauradas hacia 1980.⁸¹⁶ Los problemas incluían el alabeo del soporte, así como la pérdida de conchas y de capa pictórica sobre el material orgánico. La restauración de este último problema se advierte a simple vista debido al uso del *rigattino*, que consiste en aplicar “rayas de colores muy delgadas y muy próximas entre sí proporcionando una vibración de tono apreciable a poca distancia, pero invisible desde el punto de vista normal del observador”.⁸¹⁷ Este recurso, habitual en la pintura sobre lienzo, produce efectos muy notables en las láminas de concha, pues su uso hace casi imposible percibir el brillo del material.

Sin embargo, se ha conservado buena parte de la capa pictórica original, cuya observación permite afirmar que la técnica pictórica que se aplicó sobre los trozos de concha fue muy esmerada. Se trata de una de las cuatro series de veinticuatro tablas que se conservan y es la única que posee ricos marcos exentos pintados y embutidos de concha, por lo que sin duda fue un encargo de alto presupuesto hecho a pintores especializados.

En esta serie, la superficie destinada a las vestiduras de Jesús está completamente cubierta por fragmentos regulares de concha que casan a la perfección entre sí, a la manera de un mosaico. Los fragmentos poseen forma rectangular o, excepcionalmente, triangular. Son bastante grandes, pues alcanzan los 5.5 cm por lado. Por otra parte, los fragmentos embutidos en el área destinada a las vestiduras de los otros personajes son de gran tamaño, pero irregulares. Es decir, al margen del trabajo pictórico, las propias formas de la concha demuestran quién es el personaje principal. Algunos elementos secundarios, como el fondo arquitectónico, poseen fragmentos de concha de distintos tamaños y formas irregulares. Asimismo, los embutidos destinados a los marcos son, sin excepción, irregulares y miden aproximadamente 2-2.5 cms, pero llegan a alcanzar los 4.5 cm.

En estas tablas, Jesús viste una túnica azul. En este caso, dicho color cubre los fragmentos de concha sin que estos pierdan su brillo, lo que revela una excepcional

⁸¹⁶ María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, op. cit., p. 104.

⁸¹⁷ Observatorio del Patrimonio Histórico Español, “Restauración de los leones de la Alhambra de Granada”, consultado en <http://www.ugr.es/>. Fecha de consulta: 28 de Julio de 2010.

familiarización con las pinturas embutidas de concha, pues la luminosidad natural del nácar tiende a perderse bajo los colores intensos. Recuérdese que, según el tratadista Francisco Pacheco, el azul es el color “más delicado y más dificultoso de gastar y a muchísimos pintores buenos se les muere.”⁸¹⁸

No hay duda de que tanto los cortes regulares de la concha como el trabajo pictórico que la cubre fueron obra de un especialista. Más aún, la capa pictórica que cubre los irregulares fragmentos de concha que conforman las vestiduras de los otros personajes muestra el mismo grado de especialización que se comentó en relación con la figura de Jesús. En contraste, el trabajo pictórico en las áreas que prescinden de la concha es muy desigual.⁸¹⁹ En particular, se advierten grandes diferencias de calidad en la factura de los rostros. Como adelante se verá, acaso dichas diferencias sugieran la intervención de distintos artistas. Ahora bien, la técnica pictórica empleada en las áreas embutidas de concha no sólo es homogénea, sino superior a la que se usó en el resto de la composición. Esto sugiere que un solo especialista se ocupó de aplicar la pintura sobre las conchas en toda la serie, mientras que el restante trabajo pictórico se dividió entre otros miembros del taller, menos diestros.

En cualquier caso, la minuciosidad con la que se empleó la concha en esta serie está fuera de discusión. Al respecto, téngase en cuenta que en la tabla “La presentación en el templo” los fragmentos regulares de concha se reservaron a las vestiduras del sacerdote pues, desde luego, Jesús aparece como niño en los brazos del personaje eclesiástico. Ahora bien, los trozos regulares de concha no se hallan en todas las vestiduras del rabino, sino únicamente en la túnica, de la que sólo se ve la parte inferior. Esto es significativo pues es precisamente ahí donde se pintaron con gruesos trazos oscuros numerosos rostros. Ahora bien, en este caso la solución es muy inusual y no hay duda de que los fragmentos de concha se dejaron ahí deliberadamente sin pintar, excepto por los gruesos trazos negros que apenas siluetean los mencionados rostros. Es decir, en este caso la asociación entre el brillo de la concha y la iluminación del saber Divino podría ser particularmente notable. La solución revela una manera muy particular de sacar provecho al brillo inherente al material, pues este planteamiento no tendría sentido en una pintura que omitiera la concha.

⁸¹⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, op. cit.*, pp. 84-85.

⁸¹⁹ El tema se discute ampliamente en el siguiente capítulo.

Otros casos que destacan tanto por el empleo virtuoso de la concha como por su esmerada técnica pictórica son dos *Virgenes de Guadalupe* anónimas que se encuentran, respectivamente, en el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) y en la parroquia de san José, en Tlaxcala (lám. 128). Las obras miden 182 x 112 cm y 175.5 x 111 cm respectivamente y se trata de las pinturas de este tipo de mayores dimensiones que se conocen. Esto, unido al esmeradísimo trabajo, permite suponer que su autor fue un especialista, que posiblemente las hizo de manera conjunta por encargo de algún desconocido comitente.⁸²⁰

En la obra de Castellón, la regularidad de las teselas de concha halla eco tanto en el canto como en el filo del marco, pues ambos están compuestos de placas romboidales de concha, que carecen de pintura pero exhiben un bello brillo blanco que contribuye a iluminar las obras. Las dos vírgenes de Guadalupe exhiben pequeños embutidos irregulares de concha en las numerosas figuras que pueblan las guirnalda que rodean a la virgen. Asimismo, la obra de Valencia presenta fragmentos irregulares del material orgánico en las numerosas figuras que pueblan la entrecalle del marco.

En cuanto a la técnica pictórica usada sobre los fragmentos de nácar, tienen interés estos comentarios de Andrés Escalera y Estefanía Rivas, basados en su estudio sobre la *Virgen de la Redonda* anónima del Museo de América (lám. 149):

El análisis de la capa pictórica nos permitió observar cómo se utilizaron lacas coloreadas para las zonas donde se empleaban conchas, y pintura al óleo donde se pintaba sobre el estuco. En algunas ocasiones, estas lacas transparentes se extienden también sobre el estuco, pero evidentemente pierden su característica, puesto que en esta zona no tenemos conchas cuyas irisaciones deban ser matizadas con color [...] En los lugares donde se pinta sobre la concha se utilizan barnices coloreados o lacas aplicadas en capas bastante gruesas.⁸²¹

⁸²⁰ La principal diferencia entre ambas pinturas es que la de Castellón posee un rico marco pintado y embutido de concha, mientras que la de Tlaxcala posee un moderno marco metálico. Dado que el reemplazo de marcos ha sido muy frecuente desde que esas partes de las obras ganaron autonomía respecto a las pinturas, en el siglo XV, es posible que la obra de Tlaxcala originalmente poseyera un marco parecido a la de Castellón. El tema se discute en el siguiente capítulo.

⁸²¹ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, pp. 300-301.

Dado que el término laca se ha empleado indistintamente para referirse a diversos materiales, conviene detenernos en este tema. La laca se asocia principalmente a la resina de origen vegetal que se usa en Asia para cubrir diversos objetos, dándoles una apariencia brillante, además de una extraordinaria dureza. Asimismo, el término se emplea para designar las resinas, tanto de origen vegetal como animal, con la que desde la época virreinal se han barnizado numerosos objetos en Michoacán y Guerrero. Recuérdese que la técnica de ambas producciones se ha asociado erróneamente a las láminas de concha.⁸²² Ahora bien, en pintura el término laca designa a las sustancias de origen orgánico que se usan, al igual que los pigmentos, para dar color a las obras.

En el caso que nos ocupa, Escalera y Rivas emplearon el término laca para referirse a la aplicación de finas capas de pintura al óleo con sustancias orgánicas que permitieron mantener el brillo subyacente de la concha. Es decir, dichos autores no sólo se refirieron al óleo en este tipo de pinturas, sino que describieron una manera de usarlo que se basó en las técnicas europeas y permitieron aumentar los ricos efectos lumínicos que caracterizan a este tipo de pinturas.

Algo parecido se advierte en el estudio sobre la *Adoración de los Magos* de Juan González que se conserva en el Museo Soumaya (lám. 117), donde Adelina Illán y Rafael Romero hallaron que la capa pictórica es más simple en las encarnaciones, donde no hay concha.⁸²³ Los autores añadieron:

En cuanto a la ejecución de las zonas de concha, cabe resaltar que todas las muestras tomadas de estas zonas presentan, primeramente, un fino estrato (siempre de menos de 5 µm.) pardo y translúcido. Está compuesto principalmente por una mezcla de aceite de linaza y una resina terpénica que contiene, además, pequeñas cantidades de tierras y de negro de carbón. Este estrato tendría la función de mejorar la adhesión de las siguientes capas pictóricas y veladuras aplicadas, siendo, así mismo, un mordiente para las líneas y elementos decorativos en oro y plata. Es importante mencionar en este punto la fácil solubilización de este estrato en disolventes convencionales (al no presentar una “fusión” íntima con la capa de concha subyacente), incluso con los alcoholes inferiores, lo que supone un riesgo fundamental para las veladuras que se aplican posteriormente sobre la

⁸²² Véase Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, así como Teresa Castelló, “Los artesanos artistas”, en *La concha nácar...*, *op. cit.*, pp. 139-181 y Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*

⁸²³ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 39.

concha. *Ésta es la causa del ruinoso aspecto superficial de las zonas de concha en la gran mayoría de los enconchados mexicanos.*⁸²⁴

Especial atención merece el comentario acerca de la fácil solubilización de la capa pictórica que cubre la concha y su relación con el mal estado de conservación de la pintura. El hecho de que en las mejores obras los artistas se hayan esmerado, en particular, en el uso de la técnica pictórica sobre las conchas demuestra la enorme importancia que le dieron al trabajo pictórico, cuya técnica conocieron muy bien.

Por otro lado, numerosas obras firmadas, como las conocidas series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), poseen fragmentos irregulares de concha. Esto es significativo, pues sin duda se trata de obras de alto presupuesto para las que posiblemente los artistas estuvieron en condiciones de seleccionar material de buena calidad. Más aún, algunas de las obras anónimas que sí emplearon fragmentos regulares de concha deben haber sido de los González (véanse láms. 104, 105, 127 y 128). Es decir, los especialistas sólo en ocasiones hicieron despliegue de maestría técnica en el uso de la concha. En otras palabras, el uso de fragmentos irregulares de concha no necesariamente es indicio de falta de habilidad para trabajar con dicho material, sino que también debió obedecer, en ocasiones, a la calidad de la materia prima disponible, así como al presupuesto, a la intervención de otros miembros del taller y al tiempo del que los artistas dispusieron para entregar las obras.

Como se verá en el siguiente capítulo, las series a menudo se informaron en fuentes gráficas tardomanieristas cuyas escenas transcurrieron en interiores arquitectónicos clasicistas.⁸²⁵ En esos casos, los fragmentos de concha a menudo se embutieron en los fustes, o bien en los capiteles de las columnas, así como en los muros y en los frisos. En las escenas que transcurrieron en el exterior, los embutidos del material orgánico a menudo se destinaron a los troncos de los árboles.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 38. Las cursivas son mías. Los últimos comentarios son de especial interés en esta revisión, por lo que se retomarán más adelante.

⁸²⁵ Concepción García Sáiz ha advertido que tanto Miguel como Juan González “trabajan fundamentalmente a partir de grabados manieristas de principios del siglo XVII, de los que toman el gusto por las figuras inestables, de proporciones sumamente alargadas y posturas forzadas, situadas a menudo en primer término, a menudo a espaldas del espectador [...]”. Cfr. “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 138. Asimismo, el catálogo *Los enconchados*, de 1986, ofreció una temprana identificación de la serie de grabados que en parte dieron origen a la composición de la serie *Las Batallas de Alejandro Farnesio*, de la colección Rodrigo Rivero Lake. Cfr. *Los enconchados...*, *op. cit.*

Esto se advierte, por ejemplo, en las cinco series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), así como en la serie anónima de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85) y en las dos series también anónimas de la *Vida de la Virgen* (láms. 86-102) que se conservan en el Museo de América de Madrid. El tema de las autorías se discutirá en el siguiente capítulo. Ahora bien, recuérdese que la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* que se conserva en el Museo de América está firmada por Miguel y Juan González (láms. 37-61), mientras que las 22 tablas (de una serie de 24) de dicho tema del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56) son de Miguel González. Concepción García Sáiz ha demostrado que las cinco series que se conocen de ese tema guardan estrecha relación entre sí.⁸²⁶ Sin embargo, el tratamiento de la concha varía de una serie a otra.

Tiene interés comparar el uso de la concha entre las series de la *Conquista de México* y las tres series religiosas arriba mencionadas, pues en todos los casos se trata de trabajos especializados, cuyo uso del material demuestra, además de sutiles diferencias de calidad, una voluntad de introducir constantes variaciones en los diferentes ejemplares de estas pinturas. Por ejemplo, en la tabla “Abrazo ante la puerta dorada”, de la anónima serie de 6 tablas de la *Vida de la Virgen* del Museo de América (lám. 87), tanto la puerta en la que transcurre el encuentro como los marcos de las puertas y ventanas de las construcciones del fondo poseen numerosos embutidos irregulares de concha sobre los que se pintaron motivos ornamentales del repertorio manierista.

Dicha solución es muy similar a la que se encuentra en algunas de las series de la *Conquista de México*. Por ejemplo, en la última tabla de la serie firmada por Miguel y Juan González, la escena 49, “Manda Cortés quemar y destrozarse los ídolos que habían quedado” (lám. 51), muestra molduras que, aunque más sencillas que las de la tabla arriba comentada, se basan en una concepción muy similar, pues sobre los pequeños embutidos de concha, se advierten gruesos trazos oscuros que sugieren elaborados diseños ornamentales. Es decir, los fragmentos de nácar no muestran las formas precisas de las figuras, sino que funcionan como mero soporte de la capa pictórica que es la que en realidad define las formas.

También la serie anónima de seis tablas de la *Conquista de México* que conserva el Museo de América utiliza esta fórmula. La primera tabla (lám. 61) muestra a la derecha la

⁸²⁶ Véase Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados...”, *op. cit.* Véase también, de esta autora, “La conquista de México por Hernán Cortés...”, *op. cit.*, pp. 213-222.

escena F, en la que un grupo de indígenas trabaja en la edificación de una iglesia, en cuya portada se embuten numerosos fragmentos irregulares de concha pintados con un diseño similar a los arriba comentados. Por otro lado, la serie de seis tablas del mismo tema que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 66) exhibe embutidos de concha de formas muy similares, así como una solución pictórica muy parecida, en la tabla que muestra a Moctezuma asomándose al balcón, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán.

Es interesante advertir que esta fórmula apenas aparece en la serie de 24 tablas de Miguel González, de las que 22 resguarda el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56). Tampoco está presente en la serie anónima de 24 tablas que se divide en dos colecciones particulares de Madrid (láms. 57 y 59). En ambos casos, si bien la arquitectura es muy similar a la de las series arriba comentadas, se omitieron por completo los fragmentos de concha, prefiriéndose usar en dichos elementos una solución estrictamente pictórica, menos luminosa y de menor grado de complejidad técnica.

María Concepción García Sáiz se ha referido a la relación especialmente estrecha que existe entre las dos últimas series.⁸²⁷ Estas obras permiten afirmar que incluso los trabajos que están relacionados entre sí muestran diferencias significativas, en cuanto a la calidad y el grado de especialización, independientemente de su autoría. En relación con estas diferencias, el uso de la concha resulta especialmente revelador. Las obras ofrecen la coexistencia de diversas soluciones en cuanto al uso de la concha, si bien esto no siempre se advierte a primera vista. De ahí la necesidad de ser cautelosos al referirse a las soluciones típicas de los autores, así como al asignar autorías.

Una *Adoración de los Magos* de Juan González del Museo Soumaya (lám. 117) muestra una arquitectura clasicista completamente desprovista de embutidos de concha, como las dos últimas series de la *Conquista de México* mencionadas. También en este caso los fragmentos del material conquiológico se destinaron exclusivamente a las vestiduras de los personajes, con lo que se pierde un poco de la luminosidad que produce el uso de embutidos de nácar más numerosos. Pese a la omisión de fragmentos de concha en los elementos arquitectónicos, esta obra muestra un alto grado de especialización, por lo que en

⁸²⁷ Véase Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, especialmente pp. 125 y 132.

este caso dicha omisión no obedece a un trabajo poco cuidadoso, sino a una decisión del artista, o bien, del comitente.

Por otro lado, algunas series anónimas especializadas muestran un uso muy esmerado de la concha. Por ejemplo, en la tabla “La presentación de la Virgen al templo” (lám. 88) de la serie de doce tablas de la *Vida de la Virgen* del Museo de América, tanto la puerta de la derecha como los escalones que conducen al rabino muestran un diseño que alterna formas geométricas –círculos y rombos. Dichas figuras están hechas con embutidos regulares de concha cuyos bordes exteriores están pintados para acentuar la regularidad de sus formas, pero por lo demás, la concha ahí empleada apenas está pintada y exhibe un brillo notable.

El mismo tratamiento se advierte en las dos versiones del “Sueño y arrepentimiento de José” (láms. 92 y 93) de esta serie. En una de las representaciones, María se sitúa a la izquierda y José y el ángel a la derecha del espectador. Ella se encuentra en su habitación, cuyos muros están ricamente decorados con figuras geométricas compuestas de embutidos de concha muy regulares, apenas perfiladas con pintura dorada. En la otra versión del tema, la escena principal, en la que José pide perdón a María, transcurre en un interior que, sin ser tan rico como el anterior, también exhibe un fondo arquitectónico realzado con el brillo de los embutidos de concha, que apenas se cubre con algunas pinceladas doradas.

Asimismo, tanto en la tabla “La purificación del templo” como en “Jesús escarnecido por los soldados” (lám. 82), de la ya mencionada serie de la *Vida de Cristo*, también del Museo de América, hay elementos arquitectónicos, tales como dovelas, dinteles y frisos, que están realizados con fragmentos de concha apenas cubiertos con pintura, de manera que el brillo natural del nácar resulta muy destacado.

Dos tablas de esta serie exhiben lo que parece ser un interesante e inusual *pentimento* en los embutidos de concha. Se trata de las escenas que representan “Jesús escarnecido por los soldados” (lám. 82) y “La Tempestad” (lám. 72). En el primer caso, a la derecha del espectador se advierte, en primer plano, a un soldado en escorzo. El personaje se vuelve a la izquierda del espectador y adelanta la pierna derecha. Casi todas sus vestiduras están hechas con fragmentos de concha, pintados y posiblemente restaurados con la técnica del *rigattino*. Ahora bien, junto a la superficie que actualmente ocupan las piernas del personaje se advierten otras formas idénticas, incluyendo lo que parecen ser huellas de anteriores embutidos de concha.

Es bien sabido que los arrepentimientos son frecuentes en la pintura. Una de las ventajas que ofrece la técnica del óleo es que permite superponer numerosas capas de pintura, de manera que sólo es posible ver los arrepentimientos mediante estudios técnicos, pues quedan ocultos a simple vista.⁸²⁸ Desde luego, la situación se vuelve muy distinta si el arrepentimiento involucra a los embutidos de concha, cuya huella es casi imposible ocultar bajo la capa pictórica.

Al parecer, al replantear la composición, el artista se limitó a desplazar ligeramente el lugar donde originalmente había situado los embutidos de concha. El área donde aparentemente estuvieron los primeros embutidos de concha está cubierta con una gruesa y homogénea capa de pintura café. Ya se señaló que dicho color tiende a mitigar o incluso, anular el brillo de la concha, lo que abre la posibilidad de que los fragmentos originales aún se encuentren bajo la capa de pintura. Sin embargo, al observar de cerca dicha parte de la obra, no se advierte ningún indicio de que el material aún esté en esa zona, lo que permite concluir que fue removido y hoy sólo queda su huella.

Si esta rectificación la hizo el propio autor o fue obra de una intervención posterior es otro tema. Por la fuerte marca de los embutidos que se removieron, cabría suponer que se trató de un reemplazo posterior, no de un arrepentimiento del artista durante el proceso de ejecución. Sin embargo, la existencia de un caso similar en la misma serie sugiere que se trató de arrepentimientos del propio autor. La tabla de “La Tempestad” muestra arriba a la izquierda el mástil de la embarcación donde Jesús duerme. Dicho mástil está hecho con embutidos de concha y a simple vista se nota que el artista lo desplazó varios centímetros, pues a la izquierda del actual se advierten huellas de su anterior disposición.

Estos arrepentimientos son los únicos ejemplos de este tipo que se conocen y el hecho de que ambos correspondan a una misma serie -que en general resulta de calidad sobresaliente- sugiere que, por excepción, el artista decidió modificar la composición después de haber embutido la concha y, posiblemente, antes de pintarla. Sin embargo, tal cosa no deja de ser extraña pues, como ya se señaló, estas obras emplearon dibujos preparatorios que incluyeron la disposición de las conchas. Recuérdese, además, que en esta

⁸²⁸ Estos arrepentimientos son muy comunes incluso entre los artistas más reconocidos. Por ejemplo, el análisis técnico de las obras de Tiziano ha revelado numerosos arrepentimientos. Para el caso de Diego Velázquez véase por ejemplo Carmen Garrido, *Velázquez, técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

serie el uso de la concha es muy especializado. Así pues, lo que sorprende no es que el artista haya modificado la composición, sino que al parecer lo haya hecho después de haber embutido las conchas, lo que no sólo implicó un esfuerzo adicional, sino también el riesgo de que la modificación fuera evidente a simple vista. Con todo, conviene insistir en que no es seguro ni que el reemplazo haya sido obra del autor ni que se haya notado desde la época en la que se hizo la serie. Así pues, es de esperar que futuros estudios técnicos analicen ambas obras.

Por otro lado, en ciertos casos se hallan pequeñísimos fragmentos de concha en el área que corresponde al cielo o al mar, o bien a los lagos (láms. 72, 75 y 76), pero esto no es muy frecuente. Al respecto, Andrés Escalera y Estefanía Rivas han señalado,

En otras ocasiones podemos ver la colocación de trocitos muy pequeños, unidos y aplicados sobre la composición a modo de relleno, tal y como ocurre en tablas muy específicas cuya técnica de enconchados es mucho menos elaborada con respecto a otras. Este último empleo de la concha pensamos que podría ejecutarse a partir de aquellas pequeñas lascas sobrantes del corte del nácar de los procedimientos anteriores, y que en estos casos se emplea para decorar algún elemento secundario dentro de la composición de tablas de menor interés artístico (elementos de la naturaleza, u objetos y ciertas partes del atuendo del atuendo de los personajes), y por lo tanto menos elaboradas, que suelen ser además las que en peor estado de conservación se encuentran y donde la pintura prácticamente ha desaparecido.⁸²⁹

Si bien la observación de Escalera y Rivas es pertinente en relación con algunas obras, cabe advertir que los trozos muy pequeños de concha siempre se combinan con otros de mayor tamaño y aparecen con mucha frecuencia, en tablas de distintas calidades. Por ejemplo, una anónima *Alegoría de la Encarnación* (lám. 109), perteneciente a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla, exhibe fragmentos de concha irregulares de unos 3 cms de diámetro en las vestiduras de los numerosos personajes representados y otros algo menores en las figuras contenidas en los veinte medallones que componen el rico marco. Los fustes de las columnas que sirven de fondo a la escena están embutidos de minúsculos fragmentos de concha, que al parecer no están pintados, sino

⁸²⁹ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “La ‘Virgen de la Redonda’...”, *op. cit.*, p. 295.

únicamente cubiertos con barniz. El material es muy nacarado e ilumina de manera excepcional la composición.

Asimismo, en una anónima *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* del Museo de América (lám. 159), se advierten pequeñísimos fragmentos de concha en la túnica de la virgen, así como en el tronco del árbol que se encuentra la derecha del espectador. Es evidente que dicho uso fue deliberado, pues tanto el hábito de Francisco como la túnica de María exhiben trozos irregulares de concha de unos 3 cms de diámetro. En este caso, la obra exhibe una técnica menos virtuosa, así como notables problemas de conservación que la hacen menos espectacular que la anterior, pese a que el embutido de pequeños trozos de concha es muy parecida en ambos casos.

Casi todos los elementos compositivos a los que el material se destinó fueron secundarios. Como se señaló en el primer capítulo, esto sugiere que los embutidos de concha se emplearon para aumentar con su luminosidad la belleza de las obras, intentando mantener la armonía con los efectos pictóricos –algo que no siempre fue fácil. El material casi nunca se usó en las encarnaciones y se evitó, en particular, en los rostros.. Téngase en cuenta que las ordenanzas que rigieron al gremio novohispano de pintores se refirieron, explícitamente, a la importancia de los rostros,⁸³⁰ a cuya verosimilitud difícilmente habría contribuido el brillo de la concha. Más aún, la dificultad de hacer finos trazos para formar las facciones habría sido mayor sobre la concha que sobre el lienzo o la tabla. Por esa razón, incluso los especialistas evitaron pintar los rostros sobre fragmentos de concha.

Al respecto, existe una excepción significativa en una de las representaciones del “Sueño y arrepentimiento de José” (lám. 93), parte de la anónima serie de 12 tablas de la *Vida de la Virgen* del Museo de América. Como ha señalado Concepción García Sáiz,⁸³¹ en la escena principal, que muestra a José arrepentido ante María, el rostro de la Virgen está pintado sobre un único fragmento de concha. La serie exhibe un uso especializado de la

⁸³⁰ El documento de 1686 dice que el examen para maestro de pintor: “se ha de hacer en un cuadro de tres varas de alto donde concurren diferentes rostros y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos....” Cfr. Manuel Toussaint, *Pintura colonial..., op. cit.*, p. 224. Asimismo, el documento advierte “que ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos, sin que haya aprendido el oficio con perfección [...] pero como no hagan pinturas de imágenes de santos, se les permite, sin ser examinados, que pinten países (paisajes) en tablas, de flores, frutas, animales y pájaros y otros cualesquiera cosas...” *Ibidem*.

⁸³¹ Concepción García Sáiz, “Vida de la Virgen”, en *Los siglos de oro..., op. cit.*, p. 377. Cabe añadir que inicialmente se creyó que las doce tablas componían dos series, pero en la ficha en cuestión la autora atina en señalar que posiblemente se trate de un solo conjunto de numerosas tablas en las que hay temas repetidos. *Ibidem*, pp. 376-377.

concha, con cortes regulares. Ahora bien, la calidad del trabajo pictórico sobre el material conquiológico en esta tabla sin duda es una de las más destacadas que se conocen, pues la técnica hace despliegue de un virtuosismo poco frecuente en este tipo de pinturas.

Una técnica pictórica virtuosa aplicada a la concha suele acentuar la luminosidad del nácar, pero aquí encontramos un singular ejemplo de lo contrario. El pintor evitó el brillo natural de dicho material, al punto de que es imposible advertir la concha subyacente a menos que se observe a muy corta distancia. La excepcional solución de esta obra demuestra que los especialistas no sólo fueron capaces de aprovechar el brillo del material para iluminar la capa pictórica que lo cubrió, sino también de sacar provecho al tono nacarado de la concha pero mitigando por completo su brillo. Todos los fragmentos de concha empleados en esta serie son nacarados; es decir, el efecto de este rostro requirió el virtuosismo de un especialista experimentado.

Es importante añadir que no se conocen láminas de concha que posean pocos embutidos de ese material. La mayoría de las obras que han llegado a nosotros son especializadas e incluso las que no lo son, exhiben numerosos embutidos del material, lo que afianza la idea de que en la capital novohispana fue posible conseguir conchas a precios bajos. Con todo, conviene mantener abierta la posibilidad de que una parte de la producción periférica de bajo presupuesto haya empleado pocos embutidos del material.

Debido a que en estas obras el soporte está formado en parte por las conchas, los trabajos especializados muestran gran interés en pulirlas hasta dejarlas lo más planas posible, pues el material no debe sobresalir de la tabla. Esto no se logra mediante el desgaste de la tabla que sirve de soporte, sino únicamente a través del pulido del material calcáreo. La concha consiste en la superposición de varias láminas paralelas de carbonato de calcio separadas y compactadas por la conquiolina, por lo que resulta muy frágil y susceptible de deterioro. Así pues, el proceso de pulido debe ser cuidadoso en extremo.

La mencionada fragilidad no sólo caracteriza a la materia en bruto, sino también a la procesada. Incluso en las mejores obras, a menudo es difícil mantener el nácar embutido en las pinturas. Al respecto, se ha señalado que en estas obras las conchas “Están embutidas en la preparación y después se añade una materia a su alrededor hasta igualar la superficie.”⁸³²

⁸³² Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, p. 98.

La mayoría de las fuentes coinciden en que para pegar las placas de concha se empleó cola animal.⁸³³ Sin embargo, recientemente se ha cuestionado el uso de adhesivo:

Este dibujo [subyacente a tinta] es el que habitualmente se trasluce a través de las piezas de nácar. Seguidamente se colocarían éstas en los lugares precisos. En el caso de la obra que nos ocupa [lám. 117] *fue imposible acceder a esos puntos para tomar una muestra con la que determinar el tipo de adhesivo. Sin embargo, debido a la transparencia de la concha y a la no decoloración de un probable material intermedio entre la concha y la capa subyacente de preparación, tal vez no se empleara adhesivo alguno.* Se habrían colocado sobre la primera capa de fondo recién aplicada para, a continuación, nivelar la superficie con una nueva capa de yeso que fijaría además las conchas.⁸³⁴

Estas observaciones son de especial interés, pues se basan en el estudio de una obra de Juan González que, al parecer, apenas ha sufrido intervenciones. Por otro lado, Dolores Medina ha señalado que si la cola hubiera sido el único adhesivo empleado, las conchas difícilmente se habrían mantenido en su lugar durante largos periodos de tiempo.⁸³⁵ Por su parte, Alejandro Huerta señaló que el aglutinante empleado en la tabla “Santo Tomás” (lám. 16), de la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González, posiblemente es la goma laca.⁸³⁶ Sin duda el tema merece más análisis técnicos. Sin embargo, conviene tener en cuenta que la pérdida del material conquiológico, frecuente en la mayoría de las obras,

⁸³³ Al identificar los materiales empleados, José de Santiago menciona que el adhesivo de los fragmentos de nácar fue la cola animal. Cfr. José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 28. Por su parte, el estudio técnico publicado en el catálogo *Los enconchados...*, se refiere a la ubicación y colocación de madreperla con estos términos: “En la concha nácar se aprecia un trabajo preparatorio de corte y pulido muy elaborado; las piezas fueron adheridas con cola.” Cfr. p. 16. Al comentar un esquema del área con embutidos de concha, Alejandro Huerta señala: “el estrato 1 corresponde al soporte de madera; el 2, a la tela de refuerzo; el 3, a la sinopia, que está aplicada directamente sobre el soporte; el 4, a la base de preparación en donde se encuentran las incrustaciones de concha (estrato 5) (en este caso lo primero fue el pegado de las placas de concha con cola animal y después rellenado con la base de preparación hasta el nivel de las placas).” Cfr. *Análisis...*, *op. cit.*, p. 29.

⁸³⁴ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, pp. 34-35. Las cursivas son mías.

⁸³⁵ Respecto al adhesivo empleado en un *San Isidro y el milagro de la fuente* anónimo del Museo de América, la autora ha advertido: “Comprobamos constantemente la poca resistencia que presentan los adhesivos en la actualidad (tales como colas animales e incluso el A.P.V.-acetato de polivinilo-, ya que en nuestros almacenes y debido a la movilidad de los paneles de madera frente a la estabilidad de la concha, ésta se despegaba con facilidad, incluso en condiciones óptimas de almacenamiento. Esto nos hace dudar de que pudiesen llegar en tan buen estado si sólo se empleó cola animal para su pegado.” Cfr. Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, p. 99

⁸³⁶ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 51

podría deberse al uso de la cola como adhesivo, o bien, a la ausencia de un adhesivo distinto al yeso de la base de preparación.

Tiene interés señalar que pese a que los estudios técnicos publicados son numerosos, hasta el momento ninguno se ha referido al grosor de las placas de concha. Sin embargo, no hay duda de que se trata de unos pocos milímetros. Según Enriqueta M. Olguín, los fragmentos de concha usados por los artesanos de El Nith varían entre los 4 y 7 mm.⁸³⁷ Recuérdese que en las obras tailandesas incrustadas de concha, el grosor de ese material es de 3 mm.⁸³⁸

Alejandro Huerta ha señalado que en la tabla “El gran Moctezuma recibe a Cortés” , de la serie de 6 tablas de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66): “La base de preparación se observa constituida por una sola capa, aplicada hasta el nivel de las placas de concha, que se pegaron directamente sobre la madera del soporte.”⁸³⁹ La observación sugiere que el grosor de dichas placas es muy fino. Huerta describió un esquema correspondiente a la zona con figuras y embutidos de concha del marco de la tabla “San Felipe” (lám. 11), de la serie de las *Alegorías del Credo* con estos términos:

El esquema VI, que representa la estratigrafía del marco en las zonas enconchadas, es muy similar al esquema V, con la diferencia de que la sinopia está aplicada directamente sobre el soporte, no hay tela y no existe la base de preparación compacta, de tal manera que las placas de concha están pegadas al soporte y ahogadas con la base de preparación porosa.⁸⁴⁰

Es decir, el embutido de concha apenas presenta diferencias entre el marco y la escena representada. Por otro lado, un trabajo inexperto tiende a fragmentar la concha al intentar pulirla. Así pues, es posible suponer que esta manera deficiente de trabajar la concha fue frecuente entre los artistas que incursionaron en esta producción esporádicamente, para ampliar su mercado, ofreciendo láminas de concha a precios bajos a los numerosos clientes que se interesaron en este tipo de obras pero que no estuvieron

⁸³⁷ Cfr. *Nácar en manos...*, op. cit., p. 117.

⁸³⁸ Julathusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl...*, op. cit., p. 48.

⁸³⁹ Alejandro Huerta, *Análisis...*, op. cit., p. 26.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 46.

dispuestos a invertir grandes sumas en ellas. Esta es otra razón para suponer que los talleres compraron las conchas enteras y las trabajaron de acuerdo con sus necesidades y con resultados heterogéneos, según la aptitud del artista y la calidad del material.

Una obra que destaca por el relieve del nácar es la que representa las *Bodas de Caná* de Nicolás Correa (lám. 143). Ya se ha señalado que en esa obra el trabajo es virtuoso, por lo que no hay duda de que el efecto fue deliberado. Es decir, en sí misma la presencia de fragmentos de nácar con relieve no es indicio de falta de virtuosismo, aunque debido a las dificultades de tallar el nácar el relieve es más frecuente en obras cuyo trabajo del material no es especializado.

Esto se advierte, por ejemplo, en un anónimo *San Nicolás de Bari* (lám. 153), de colección particular,⁸⁴¹ en el que buena parte de los fragmentos de concha aparecen embutidos en las vestiduras del santo. Si bien algunos fragmentos poseen cierto relieve, debido a que no se pulieron de manera homogénea, dicho relieve sólo aparece en algunos embutidos. Ignoramos si en la obra se utilizó una sola especie de conchas. Por otro lado, es posible que las diferencias en la manera de trabajar la concha sean indicio de que hubo distintos artistas involucrados en el trabajo de pulido, o bien, que se trabajó con cierta premura.

Por otro lado, en esta tabla los bordes de los fragmentos tienden a ser redondeados, pero tanto su forma como su tamaño muestran notables variaciones, lo que sugiere que el trabajo no fue especializado. Asimismo, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las obras especializadas, en este caso el material no se embutió en toda la superficie de las vestiduras del santo, pues se advierten algunas áreas que no recibieron fragmentos de concha.

El material también se embutió en algunos elementos secundarios de la composición: se trata del tronco del árbol que aparece en el fondo, a la izquierda del espectador, así como de la cubeta de la que salen los tres niños rescatados por Nicolás. Los fragmentos de concha embutidos en dicha cubeta son pequeños y poseen formas regulares –ya sea triángulos o rectángulos. También los fragmentos de concha que aparecen en el tronco son más pequeños que los que aparecen en las vestiduras del santo. Es decir, el desconocido artista adaptó tanto el tamaño como la forma del material orgánico a las necesidades de los

⁸⁴¹ Agradezco al Dr. Gustavo Curiel la noticia de esta pintura.

distintos elementos compositivos, lo que sugiere cierta familiarización con este tipo de trabajos. Esto sugiere que además de los trabajos especializados, hubo otros que sin ser virtuosos, revelan un relativo conocimiento de las particularidades asociadas al uso de la concha.

Desde luego, el esmero en el uso de la técnica pictórica aplicada a las áreas con concha es mucho más frecuente en las obras especializadas. Por ejemplo, Illán y Romero advierten en su estudio sobre la *Adoración de los Magos* de Juan González (lám. 117):

Mayor complejidad presenta una muestra procedente del manto de la Virgen (M3, fig. 17) y en la que se combina una decoración gris-azulada con matices negruzcos y trazos de líneas de oro. De nuevo tenemos primeramente la capa translúcida intermedia mencionada en los párrafos anteriores, mientras que a continuación se ha realizado un fino trazo de oro en polvo y encontramos además un estrato similar negruzco que fue identificado como plata muy alterada. En ambos casos se utilizó como mordiente la capa subyacente. Seguidamente el artista ha aplicado una veladura, probablemente a modo de sombra, de color pardo tostado; parece tratarse de una laca amarilla hoy altamente decolorada y aglutinada con una mezcla de aceite de linaza y una resina de conífera. Finalmente, se ha realizado la decoración gris azulada en forma de “volutas” con una mezcla de albayalde y negro de carbón (mezcla que consigue aportar un matiz azulado al color obtenido) con trazas de calcita y tierra roja aglutinadas al aceite de linaza.⁸⁴²

Otro tema fundamental, relacionado con el anterior, es el brillo de las conchas. Entre las obras que se conservan, algunas conchas exhiben poca luminosidad bajo la capa pictórica, a menos que se observen a corta distancia. Tal es el caso incluso en obras hechas para el más alto sector social. Si bien este fenómeno es relativamente frecuente, posiblemente obedezca a distintas causas, así que es de esperar que futuros estudios técnicos determinen si la falta de brillo se debe a la materia prima utilizada, al uso de colores oscuros que mitigan el brillo del material o bien se relaciona con el deterioro, así como con las intervenciones que han sufrido las obras.

⁸⁴² Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 39.

Por ejemplo, la tabla 9 de la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* del Museo de América, que exhibe la firma de Miguel González (lám. 39),⁸⁴³ muestra a la izquierda a un fraile, posiblemente Bartolomé de Olmedo, a caballo vestido de gris. Sus vestiduras, como las de los otros personajes representados en esta tabla, poseen embutidos de concha, que son evidentes bajo la pintura gris, pero no así en los pliegues de la tela sobre la montadura, que son muy oscuros. Por esa razón, a pesar de que esa área está asimismo embutida de concha, apenas posee brillo. Dado que la serie no sólo fue obra de especialistas, sino que además se envió a Carlos II al poco tiempo de su realización,⁸⁴⁴ en este caso la falta de brillo difícilmente se habría debido a la poca familiarización de los artistas con este tipo de trabajo, sino a la enorme dificultad de mantener la luminosidad de la materia prima bajo un color oscuro en extremo.

Téngase en cuenta que las técnicas tradicionales de restauración, como el *rigattino* y el *tratteggio*,⁸⁴⁵ tienden a mitigar el brillo del material orgánico, así que es posible que en ocasiones la aparente falta de brillo se deba a las intervenciones que han sufrido las obras. Sin embargo, existen casos en los que la falta de brillo del material parece original. Esto ocurre, por ejemplo, en un anónimo *San Jerónimo* del Museo Franz Mayer (lám. 157). En este caso, los embutidos son evidentes a simple vista, pues la capa pictórica es poco cubriente y permite ver las formas de los fragmentos con total nitidez. Dichos fragmentos son muy pequeños, de formas geométricas y bordes irregulares. Si bien se encuentran distribuidos sobre toda el área de las vestiduras del santo, hay grandes espacios entre unos y otros, lo que remite a un trabajo no especializado.

Lo que más llama la atención es la ya mencionada falta de brillo de la concha, que hace que la identificación del material sea difícil. Si se observa a corta distancia, se advierte que las conchas utilizadas exhiben un tenue brillo iridiscente, así como las sutiles diferencias de color que caracterizan al nácar. Sin embargo, la mayor parte del material carece de tales características, de manera que en este caso están ausentes tanto la belleza de la concha como el atractivo efecto lumínico que caracteriza a los ejemplares más logrados.

⁸⁴³ Cabe recordar que la tabla en cuestión exhibe la firma de Miguel González, mientras que la que cierra el conjunto está firmada por Juan González.

⁸⁴⁴ Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

⁸⁴⁵ El *rigattino* ya se ha comentado. Por su parte, el *tratteggio* es la yuxtaposición de largas líneas verticales de color puro que se distribuyen en las áreas donde hay lagunas.

Si bien no es seguro que el actual aspecto opaco haya sido original, conviene advertir que la obra es poco lograda también en términos pictóricos. Es evidente que estas pinturas requirieron una técnica pictórica especializada para resaltar la belleza y la luminosidad de la concha. La falta de luminosidad podría deberse en parte a que la obtención de ricos efectos lumínicos requirió un trabajo pictórico virtuoso que la mayoría de los artistas no estuvo en condiciones de realizar. La falta de brillo de la concha bien puede deberse a que el presupuesto de la obra fue bajo y el artista no tuvo acceso a materia prima de alta calidad. Sin embargo, la poca destreza de la técnica pictórica debe haber acentuado la falta de brillo.

A diferencia de otras pinturas también periféricas que se comentarán en el siguiente capítulo, la que nos ocupa se aleja de las soluciones habituales, pues reserva la concha exclusivamente a las vestiduras del personaje, omitiéndola por completo en el fondo, así como en las otras figuras. Asimismo, los colores que predominan en la paleta son el verde y el rojo. Esto sugiere el trabajo de un pintor apegado a los usos de la pintura sin embutidos de concha, cuya incursión en esta producción debe haber sido esporádica.

Ahora bien, los embutidos de concha de muchas obras destacadas aún mantienen un brillo intenso. Tal es el caso, por ejemplo, en la serie anónima de seis tablas de la *Conquista de México* del Museo de América (láms. 61-65), para la que sin duda se dispuso de conchas de buena calidad, pues todos los fragmentos son nacarados. Por razones de conservación, las obras se exhiben con una iluminación baja, pese a lo cual su brillo es fácil de advertir. Estas pinturas resultan notables también por el abundante uso de la concha, que excede a las otras series del mismo tema. Lo mismo se puede decir de la serie de 24 tablas de la *Conquista de México* de Miguel González, de las que 22 pertenecen al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56). Las obras se exhiben en un recinto poco iluminado, pero el brillo del nácar es evidente aún a cierta distancia.

También destaca el ya mencionado *San Isidro y el Milagro de la Fuente* anónimo del Museo de América (lám. 108) cuyo material conquiológico mantiene su brillo pese a que, en el caso de Isidro, la capa pictórica que lo cubre es de un tono miel –cuya oscuridad tiende a atenuar el brillo del nácar.⁸⁴⁶ El hecho de que el material orgánico brille mucho

⁸⁴⁶ Cabe recordar que la última restauración de la obra está documentada. Cfr. Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*

bajo la capa pictórica permite afirmar que el autor de la obra estuvo familiarizado con este tipo de pinturas.

Por otro lado, tiene interés abordar el uso de la concha en las obras de otros artistas. Al respecto, el caso de Nicolás Correa es particularmente digno de atención. Como ya se señaló, el sobrino de Juan Correa firmó tres obras (láms. 142 y 143) en la época en la que Juan y Miguel González hicieron sus trabajos más destacados, así como tres pinturas que omitieron dicho material (láms. 144 y 145). Correa no sólo utilizó el material de manera similar a los especialistas, sino que también desplegó recursos propios, que le permitieron aprovechar al máximo la luminosidad del material orgánico.

Esto se advierte en unas *Bodas de Caná* (lám. 143) de la Hispanic Society of America de Nueva York. Las vestiduras de los numerosos personajes representados en la escena poseen embutidos de concha, cuya forma y tamaño es muy parecido a otras pinturas de este tipo. Lo mismo puede decirse de la capa pictórica que los cubre, pues el efecto de la pintura aplicada a los embutidos de concha no muestra ahí novedades. Como es habitual, en la paleta de la obra predomina el amarillo. Ahora bien, el fondo es negro y posee numerosos embutidos de concha, lo que produce un contraste cromático similar al de las lacas asiáticas incrustadas de concha, así como al de numerosos marcos pintados y embutidos de dicho material asociados a las pinturas hechas con esta técnica (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14, 16-18, 31-34 y 127).

Ya se ha señalado que a menudo los fragmentos pequeños de concha se dedican a elementos marginales de la composición. Lo mismo ocurre en este caso, pero aquí dichos elementos se vuelven protagonistas, pues son los que otorgan una especial luminosidad a la obra. En esta representación se usaron pequeños fragmentos de concha para dar forma a los ricos y numerosos marcos de plata colgados en la pared del fondo. Más aún, el material se embutió en una enorme cantidad de trozos aún más pequeños para producir el efecto del mármol o de piedras jaspeadas en el piso. Sin duda, la riqueza del brillo del nácar es acentuada por el fondo oscuro, inusual en las pinturas de este tipo que se conozca. Es evidente que Correa planeó cuidadosamente el efecto de luminosidad, aprovechando las cualidades del nácar, sin las cuales no habría podido lograr esta bella e inusual solución.

Una anónima *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) de la Hermandad y Archicofradía de los Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla también logró una

particular luminosidad mediante el uso de fragmentos muy pequeños de concha en los elementos arquitectónicos. Sin embargo, el efecto resulta mucho más destacado en la obra de Correa, debido al contraste con el fondo oscuro. Esto permite afirmar que dicho artista, de quien lamentablemente apenas existe información, estuvo muy familiarizado con el empleo del nácar y fue capaz de otorgarle soluciones novedosas.

Por su parte, Agustín del Pino exhibe una técnica pictórica virtuosa, tanto en las superficies embutidas de concha como en las que no lo están. En las tres obras de Pino que se conservan (láms. 136, 146 y 147), los embutidos de concha tienen formas irregulares, si bien los bordes tienden a ser redondeados. Muchos fragmentos miden unos 3 cms por lado, si bien en algunos casos rebasan los 5 cm. Pino también tuvo un acentuado interés por el brillo de las obras, pues combinó las cualidades del nácar con efectos pictóricos luminosos. Por ejemplo, el borde superior de la casulla del *San Francisco Xavier* que se encuentra en el Museo de América (lám. 147) muestra toques de pintura dorada que realzan el brillo subyacente del nácar aplicado a las vestiduras del personaje.

Ninguna obra de Pino posee fragmentos regulares de concha, ni superficies completamente cubiertas del material, a la manera de un mosaico o un uso novedoso de dicho material, como Correa. Esto sugiere que, al margen de la técnica pictórica, su empleo de la concha no fue tan virtuoso. Por otro lado, es importante advertir que dos de sus obras han sufrido la pérdida de la capa pictórica que cubría la concha y han sido restauradas. En el caso del *San Francisco Xavier* algunas de las vestiduras, a la derecha del espectador, han perdido buena parte de la capa pictórica, que no se ha reintegrado, lo que permite advertir el brillo del material usado por Pino. Por otro lado, en el área de las vestiduras que cubren el pecho del santo, las conchas exhiben el uso del *rigattino*, con la consecuente pérdida del brillo nacarado.

En contraste, el *San Ignacio de Loyola* (lám. 146) de la colección Mayer de Denver que hace juego a dicha obra ha conservado buena parte de la capa pictórica, lo que permite advertir que Pino se esmeró en acentuar, mediante recursos pictóricos, el brillo del nácar, para producir el efecto de un rico brocado en la casulla del santo. Sin embargo, la manga que se halla a la izquierda del espectador exhibe fragmentos de concha apenas cubiertos con una ligerísima capa pictórica. Esto produce cierta pérdida de verosimilitud, que contrasta con el efecto derivado del diestro uso de la técnica pictórica sobre los otros

embutidos del material; en particular, en la casulla del santo.⁸⁴⁷ Ahora bien, es probable que dicho efecto no sea original, sino que se deba a la conservación de la obra.

De Pino también se conserva una *Virgen de Guadalupe*, que pertenece al Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 136). En esta obra, la forma de los embutidos de concha es muy similar a los dos ejemplos anteriores, mientras que el tamaño es un poco más pequeño. La capa pictórica que cubre los embutidos es menos lograda en esta obra, pues muestra cierta tendencia a mitigar el brillo de la concha. Curiosamente, las conchas embutidas en la guirnalda que rodea a la virgen, así como en el rico marco de la obra, poseen mayor luminosidad. Esto permite suponer que acaso el material embutido en las vestiduras de Guadalupe haya perdido el brillo original por razones de conservación. Esta posibilidad resulta digna de tener en cuenta, pues Pino da muestras de haber sido un pintor diestro. Desde luego, es necesario hacer estudios técnicos para tener respuesta a esta cuestión.

Por otro lado, el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón conserva una *Virgen de Guadalupe* (lám. 132) firmada por un misterioso Rodulpho, de quien no existe información ni se conocen más obras.⁸⁴⁸ En esta pintura, numerosos fragmentos de concha poseen bordes regulares en algunos lados e irregulares en otros. Dichos fragmentos son un poco más pequeños que los de la mayoría de las obras, pues miden aproximadamente 1.5-2.5 cm de diámetro. En cuanto al brillo, no resulta tan destacado como en otras pinturas de este tipo, pero tampoco es particularmente opaco. La pintura que cubre el material conquiológico es amarillo claro, lo que permite que se note un poco más el brillo de la concha.

De los tres artistas mencionados, Rodulpho es el que exhibe un trabajo menos virtuoso y, a diferencia de Correa y Pino, no desarrolla sus propias experimentaciones en materia de luminosidad. Si bien su manera de trabajar la concha no es tan destacada, sí posee cierta calidad, por lo que probablemente incursionó con cierta frecuencia en este tipo de pinturas y llegó a familiarizarse con ellas. Así pues, no hay que descartar que alguna de las numerosas obras anónimas que se conservan sea de su autoría.

⁸⁴⁷ Es muy probable que la ligereza de dicha capa pictórica obedezca a un deterioro. Esta obra también se ha restaurado, si bien la intervención no es tan evidente como en el caso del *San Ignacio de Loyola*. Agradezco sus comentarios sobre esta obra a la Dra. Donna Pierce y a la Sra. Ann Daley.

⁸⁴⁸ La historiografía del tema se ha referido a este misterioso pintor como Rudolpho pero, como se puede ver en la lámina, en realidad la firma dice Rodulpho.

Por otro lado, el poco conocido Pedro López Calderón es autor de un *Nacimiento de la Virgen* firmado en 1723 (lám. 148), que pertenece a una colección particular de la ciudad de México. La obra se mencionó en un artículo de Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera de 1990 y se reprodujo en el número que la revista *Artes de México* dedicó al tema “Tesoros de México en España.”⁸⁴⁹ Apenas puedo pronunciar sobre esta pintura, pues no me ha sido posible estudiarla directamente, pero a juzgar por la reproducción incluida en la citada publicación, su trabajo acusa aún menos familiarización con este tipo de obras que los otros artistas mencionados.

En este caso, el nácar mantiene su brillo en las figuras pintadas de colores muy claros, pero tiende a perderlo bajo los colores oscuros. Al parecer, los fragmentos de concha son relativamente grandes, de bordes redondeados y se reservan casi exclusivamente a las vestiduras de los personajes, aunque también se usan en los marcos de la puerta y de la ventana. Se omiten por completo en el fondo opaco, lo que produce cierta desarticulación respecto a las figuras brillantes. Es probable que López Calderón no se haya especializado en pinturas de este tipo, pero debido a que no se tiene información sobre el personaje, es imposible sacar conclusiones al respecto.

Por otra parte, una anónima *Virgen de la Redonda* del Museo de América (lám. 149) parece a primera vista un inusual ejemplo de técnica pictórica poco cuidadosa sobre la concha –que se reserva casi únicamente a las vestiduras– y virtuosa en el rostro del personaje, desprovisto de dicho material. Los fragmentos de concha son pequeños, de unos 1.5-2 cm y poseen formas irregulares, pero que tienden a ser redondeadas. Están aplicados en toda la túnica de la virgen, pero no a la manera de un mosaico, pues se advierten pequeños intersticios entre los fragmentos.

Ahora bien, antes de sacar conclusiones sobre la aparente falta de virtuosismo de la técnica pictórica aplicada a los embutidos de nácar, conviene señalar que esta obra ha tenido problemas de conservación:

La pieza llegó al Museo en 1986, en un estado de conservación bastante deficiente, debido a que había sufrido la pérdida de varias conchas y de una parte importante de la pintura en el lugar donde se sitúa el manto de la virgen, además de haber padecido varios repintes fruto de

⁸⁴⁹ Véase Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, *op. cit.*, pp 66-70, así como *Artes de México*, Núm. 12, *Palacios de la Nueva España, sus tesoros interiores*, 1998, p. 31.

restauraciones no demasiado acertadas. Una vez en el Museo, fue restaurada por Dña. Lucrecia Arronte Alonso durante los meses de febrero a agosto de 1989, añadiendo piezas de nácar (de espesor más fino que el empleado en la realización del cuadro) en las zonas donde faltaba, estucando las partes en las que la pintura había saltado y retirando los repintes que habían sido añadidos, intervenciones perfectamente identificables debido a la utilización de pigmentos distintos a los utilizados por el artista.⁸⁵⁰

Buena parte de la concha ha perdido casi todo el brillo bajo la capa pictórica. Sin embargo, si se observa con atención, se advierte que numerosos fragmentos de concha que componen la túnica de la virgen evidencian el uso del *rigattino*. Más aún, recuérdese que dichas conchas se han sustituido. En los casos en los que se conserva el trabajo pictórico original, se advierte que sobre cada pieza de concha se pintó, con delicados trazos, una flor esquematizada. Esto sugiere que la obra tuvo acusados intereses ornamentales, hoy difíciles de percibir pues, si bien ya se recuperaron todos los fragmentos de concha, no se ha restaurado el delicado diseño floral, sino que se aplicó una capa de pintura amarilla y roja con la técnica del *rigattino*, con la consecuente pérdida de brillo. Sin embargo, los fragmentos que sí conservan su capa pictórica original revelan cierta luminosidad, lo que sugiere que la obra fue hecha por alguien relativamente familiarizado con este tipo de pinturas.

Esta investigación no pretende detenerse en las restauraciones de las obras. Ahora bien, algunas intervenciones se han producido cuando las pinturas han perdido los embutidos del material conquiológico, que en ocasiones no se ha reemplazado con otras conchas. Al respecto, el caso más destacado es el de una anónima *Virgen de Guadalupe* que pertenece a la Capitanía General de Palma de Mallorca (lám. 139), en España.⁸⁵¹ La obra conserva numerosos embutidos de concha de formas irregulares en la guirnalda que rodea a la virgen, así como en el marco exento original. Sin embargo, ha perdido todos los fragmentos de dicho material que originalmente estuvieron embutidos en la túnica y el manto de Guadalupe, algunos de los cuales se han reemplazado con fragmentos regulares de madera, que miden aproximadamente 4.5 x 3 cm. Dichos fragmentos se han pintado de

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ La obra se dio a conocer en el estudio de Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 68 y 72.

azul oscuro en el área del manto de la virgen y encima se han aplicado algunos toques dorados, para dar forma a las estrellas correspondientes a la iconografía guadalupana.

No hay noticias sobre la historia de esta pieza, así que no cabe sino especular acerca de la intervención que sufrió. Al parecer, los fragmentos de concha originales fueron regulares, pues en el área superior de la túnica el material no se reemplazó, lo que permite ver las huellas de los antiguos embutidos. No hay nada seguro en cuanto a la fecha en la que tuvo lugar esta intervención, pero no parece reciente. Si bien hace falta realizar estudios técnicos para poder sacar conclusiones al respecto, conviene señalar que en la reproducción incluida en el texto de García Sáiz y Serrera, de 1990, la obra ya mostraba su estado actual.

Si bien tanto la pérdida como el reemplazo de conchas fueron frecuentes en este tipo de obras, este caso es muy particular, pues no se ha conservado ni una sola concha en las vestiduras de Guadalupe, pese a que el estado general de la pieza es bueno. Se conservan casi todos los embutidos de la guirnalda que rodea a la Virgen, así como las del marco, lo que sugiere que la ausencia total de conchas en la figura de Guadalupe obedece a una remoción deliberada. Ni siquiera en las obras que presentan peor estado de conservación es común que haya unas zonas con pérdida absoluta de embutidos de concha y otras que conservan todos los fragmentos.

Por otro lado, llama la atención que dicha remoción haya afectado precisamente a la parte central de la obra. Es posible que la pintura haya perdido varias conchas y que su propietario haya preferido restaurarla omitiéndolas, acaso por las dificultades que planteaba hacer una restauración adecuada a especialistas que no tuvieran experiencia previa con este tipo de pinturas. Sin embargo, también es posible que la remoción no se haya debido a problemas de conservación, sino a un criterio estético. Se advierte que el encargado de restaurar la obra fue muy cuidadoso, pues los embutidos de madera siguen con precisión la forma y tamaño de los embutidos originales de concha.

Más aún, el reemplazo no es evidente, pues hace falta observar cuidadosamente la obra para advertirlo. A primera vista, lo que más llama la atención es la intensidad del azul del manto de la Virgen, infrecuente, como ya se señaló, en las pinturas de este tipo. Desde luego, los embutidos de madera no brillan bajo la capa pictórica, pero aún así el efecto no es mucho más evidente que en otras obras cuyas conchas apenas brillan, como el ya mencionado *San Jerónimo* del Museo Franz Mayer (lám. 161).

No es posible saber cuál fue el color original con el que se pintaron las conchas que formaban el manto, aunque a juzgar por las numerosas representaciones guadalupanas que se conservan, posiblemente haya sido un tono claro de azul o incluso, amarillo. El hecho de que el restaurador haya usado un azul índigo un poco más oscuro que el tono habitual sugiere que el dueño de la obra quiso recurrir la iconografía habitual, no a las soluciones acostumbradas en este tipo de obras. El esmero también se advierte en el hecho de que la parte inferior de la túnica de la Virgen muestra un esmerado trabajo pictórico, que detalla el rico brocado de la tela.

Por esa razón resulta sorprendente que la parte superior de la túnica, a la que también se le quitaron todos los fragmentos de concha, se haya dejado sin trabajar. Salvo por un fragmento de tabla pintada que se halla arriba a la derecha, toda la superficie exhibe únicamente la tabla que sirve de soporte. Ahora bien, la apariencia de dicho soporte presenta variaciones, pues en algunas zonas es completamente liso e incluso permite advertir la unión de los tablones y su disposición vertical. En esos casos, es evidente que el autor de la intervención se esforzó en remover cualquier vestigio de base de preparación y adhesivo. Desde luego, en esos casos no es posible advertir las formas que tuvieron los embutidos de concha. Ahora bien, en la mayor parte de la superficie correspondiente a la túnica de la virgen aún se advierten restos de base de preparación y adhesivo, así como las huellas de los regulares fragmentos de concha.

3. El soporte. Las maderas y el lienzo

Debido a que en estas obras la concha tuvo un uso parcial como soporte, cabría mencionarlo en este apartado. Sin embargo, ya que en las páginas anteriores se abordaron numerosos aspectos del uso de dicho material, incluyendo el de soporte pictórico, aquí se discutirá únicamente el empleo de las maderas, así como de las telas.

En todas las obras que se conservan, el soporte empleado es la tabla. Recuérdese, sin embargo, que existen menciones documentales al lienzo, que permiten suponer que acaso se empleó en obras no especializadas. Téngase en cuenta que en Europa, hasta el siglo XV, antes de que tuviera lugar lo que se ha considerado la revolución del óleo, la mayoría de las pinturas se hicieron al temple sobre tabla. En la Nueva España la tabla no se usó tanto como el lienzo, pero sí se empleó en muchas pinturas.

En el caso de las láminas de concha, la preferencia por la tabla tiene un fundamento práctico, pues la madera soporta los fragmentos de concha mejor que el lienzo. Es posible que las primeras obras se hayan hecho con lienzo y, al ver que la concha tenía poca adhesión a dicho soporte, se haya optado por la tabla. Al respecto, téngase en cuenta que en algunas obras, el grosor de la tabla es de 2.5 cm, lo que sugiere que los artistas se interesaron por la solidez del soporte.⁸⁵²

La identificación de las maderas usadas en el arte virreinal sólo ha sido objeto de interés en épocas recientes y el caso que nos ocupa no es la excepción, pues el tema no se analizado tanto como el uso de otros materiales. Aún así es importante incluirlo en esta revisión, pues los estudios que lo han mencionado han hallado diferencias significativas en las obras analizadas. En la anónima serie de 6 tablas de la *Conquista de México* que se divide entre el Museo Franz Mayer y el INAH (lám. 66) se halló cedro rojo,⁸⁵³ quizá usado en combinación con cedro blanco.⁸⁵⁴ El cedro fue de uso frecuente en la Nueva España y se consideró de buena calidad, lo que sugiere que el presupuesto de esta obra fue más bien alto.

Lo mismo puede decirse de una *Adoración de los Magos* de Juan González, que se conserva en el Museo Soumaya de la Ciudad de México (lám. 117), en la que Adelina Illán y Rafael Romero identificaron el uso de cedro rojo.⁸⁵⁵ Por otra parte, la madera utilizada en una *Virgen de la Redonda* anónima del Museo de América (lám. 149) es el pino.⁸⁵⁶ Este material tuvo un costo reducido, lo que sugiere que el presupuesto de la obra fue más bajo. Al respecto, Escalera y Rivas han advertido que la

madera de *Pinus sylvestris* (*Pinaceae*) [fue] muy utilizada como madera secundaria en la producción de muebles baratos normalmente pintados. Esta madera no tiene poros (normalmente llamados vasos) y posee unos anillos de crecimiento muy marcados; es bastante resistente y se

⁸⁵² Adelina Illán y Rafael Romero señalan que tal es el grosor de los paneles que soportan la *Adoración de los Magos* de Juan González, del Museo Soumaya. Cfr. “La técnica...”, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁵³ El grupo coordinado por Agustín Espinosa señaló, en relación con el soporte de madera, “estos soportes son paneles de 1.63 por .55 m, constituidos por tiras de madera de cedro rojo que miden entre 7 cm de ancho por 14 mm de grueso.” Cfr. *Los enconchados...*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵⁴ Alejandro Huerta, *Análisis de la técnica...*, *op. cit.*, p. Cabe añadir que Julieta Ávila se refirió al uso de cedro rojo en esa misma serie. Cfr. *El influjo...*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁵⁵ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁵⁶ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “La ‘Virgen de la Redonda’...”, *op. cit.*, pp. 299-300. Los autores señalan que el material fue identificado por Raquel Carreras Rivery.

trabaja bien, aunque las partes más resinosas dan problemas con el encolado, al mismo tiempo que es fácilmente atacable por insectos. El dibujo o veta de la madera que estudiamos está en función de su estructura anatómica y la forma de corte, aunque su aspecto puede influirse igualmente por las condiciones del suelo y el clima donde creció el árbol.⁸⁵⁷

Por otra parte, Marta Dujovne ha señalado que en la serie de la *Conquista de México* de Miguel González que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56) se empleó el ciprés.⁸⁵⁸ En este caso, es probable que se trate del ahuehuete, también conocido localmente como sabino o tule, pues se trata de una variedad de dicho árbol cuya madera se usó localmente en distintos muebles. Desde luego, para obtener una idea más precisa sobre este tema es necesario identificar las maderas empleadas en otras pinturas de distintas autorías y calidades. Sin embargo, el uso de maderas de distintos costos permite suponer que, cuando tuvieron presupuestos holgados, los artistas adquirieron materiales nobles para el soporte, cambiándolos por otros de menor precio en los casos en los que las obras tuvieron presupuestos bajos.

Hasta ahora ha habido pocas menciones a la técnica de ensamblaje, pese a que el tema reserva información significativa acerca de la especialización de los artistas, así como de los problemas de conservación de las obras. Al respecto, resultan de interés estos comentarios de Illán y Romero, respecto a la ya mencionada *Adoración de los Magos* de Juan González (lám. 117):

Se compone de un panel principal central formado por dos piezas de madera, con adiciones de listones finos en los bordes superior e inferior, cuyas vetas discurren horizontalmente. A los lados presenta dos listones verticales del mismo tipo de madera, que tienen como probable finalidad original la de “estabilizar” y evitar posibles deformaciones del panel central. Las uniones de estas piezas verticales con los lados del panel central se realizan mediante complejas juntas “a machihembrado”. El grosor del soporte es de aproximadamente 2,5 centímetros, y el reverso ha sido recubierto con una aplicación de yeso, probablemente no original, con el fin de “sellar” la superficie expuesta de la madera. Este interesante ensamblaje lo encontramos también en la obra firmada por Juan González y fechada en 1649, titulada *Juicio de Guillermo III contra un alguacil de su corte*. Similar estructura, aunque con

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 299.

⁸⁵⁸ Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, p. 15.

diferencias en la unión de los listones de los lados cortos, la vemos también en la serie de 24 tablas sobre escenas de la Conquista de México, pintadas por Miguel y Juan González, que se encuentran en el Museo de América de Madrid. En este caso la mencionada unión se realiza en machihembrado. *Es interesante señalar cómo este tipo de estructura tiende a ocasionar el efecto opuesto al pensado originalmente*: las piezas laterales de madera restringen totalmente los movimientos naturales del panel central, provocados por las oscilaciones ambientales en humedad y temperatura, al tiempo que pueden surgir grietas longitudinales en el área central. Este efecto también puede afectar a la adhesión de las piezas de concha a la preparación, y mermar así su cohesión e incluso provocar su desprendimiento. Esta compleja disposición de los elementos que suelen formar los soportes de los enconchados mexicanos es bastante habitual y característica: la pieza principal central de madera suele formarse con una o, más habitualmente, varias piezas encoladas a “unión viva”, con listones en sus lados cortos que fijan la estructura. Es una disposición típica en el taller de los hermanos González.⁸⁵⁹

Si bien la cita es muy larga, vale la pena transcribirla debido a que ofrece información novedosa acerca del trabajo de los especialistas. Desde luego, resulta de especial interés la observación de que la compleja técnica de ensamblado preferida por los especialistas no fue la más adecuada y acabó por producir problemas de conservación. Acaso la relativamente poca familiarización de los pintores novohispanos con este soporte explique los problemas de ensamblaje. Ahora bien, desconocemos si fueron los pintores quienes se encargaron de ensamblar las tablas. Al respecto, cabe advertir que las *Ordenanzas de pintores y doradores*, de 1686, mencionan: “que los pintores y doradores, no conchaban obra de madera tocante a los dichos oficios de ensamblador, entallador y carpintero debajo de las mismas penas [30 pesos de oro de minas por la primera vez y por la segunda, la pena doblada y diez días de cárcel].”⁸⁶⁰

Si bien la prohibición es explícita, recuérdese que en la Nueva España a menudo se dejaron sin cumplir numerosas leyes, por lo que no hay que descartar que los pintores se

⁸⁵⁹ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, pp. 32-33. Las cursivas son mías. Recuérdese que aún no se sabe cuál fue el parentesco de Miguel y Juan González. Por otro lado, es posible que la firma de Juan González en el *Juicio de Guillermo III contra un alguacil de su corte* no sea original. Ambos temas se discuten en el próximo capítulo. Por otro lado, conviene advertir que pese a que la *Adoración de los Reyes* ha sido restaurada y unida a un sencillo marco moderno, se advierten grietas horizontales tanto en la parte media de la tabla, como en la inferior, que corresponden a las uniones de los tablonés.

⁸⁶⁰ *Ordenanzas de pintores y doradores de 1686*, apud. Manuel Toussaint, *Pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 225.

hayan encargado de ensamblar las tablas, a pesar de que dicha labor correspondía a los ensambladores. Por otro lado, pese a los problemas de conservación mencionados por Illán y Romero, en ocasiones el ensamblaje revela un trabajo más experimentado:

También encontramos casos de una mayor sofisticación en la elaboración de los paneles, por ejemplo en los seis paneles, de autor anónimo, que debieron formar parte de una serie de la *Conquista de México*, en el Museo de América de Madrid [láms. 61-65]. En ellos, debido a su considerable tamaño (205 × 121 cm), la estructura se complica: un entramado de listones a modo de bastidor incluye, en sus espacios vacíos, paneles cuadrados de madera (fig. 6).

Es interesante advertir que el ensamblaje de esta serie anónima –aunque posiblemente ligada a los González-⁸⁶¹ muestra un trabajo más cuidadoso que el de la serie firmada por Miguel y Juan González, que se envió a Carlos II. El hecho es significativo, pues demuestra que los talleres especializados emplearon distintas soluciones –unas más exitosas que otras– para el ensamblaje de sus obras.

Por otro lado, Illán y Romero no sólo abordaron el ensamblaje de las series especializadas:

los enconchados de menor tamaño o realizados en obradores menos importantes suelen elaborarse mediante una o dos piezas de madera (tres como máximo). Los refuerzos del reverso normalmente consisten en dos barrotes de madera colocados a contraveta, que se fijan a los paneles mediante espigas o bien se insertan en ranuras realizadas en la superficie de los paneles (figs. 7 y 8). Existen ejemplos de enconchados de pequeñas dimensiones en los que los barrotes han sido encolados mediante fuertes adhesivos de cola animal. Las juntas, por el reverso, suelen ir reforzadas con tiras de lienzo, que en muchas obras han podido perderse.⁸⁶²

En los talleres especializados, las distintas tablas de una misma serie pueden presentar variaciones en el ensamblado. Por ejemplo, Alejandro Huerta señaló que en la tabla “San

⁸⁶¹ Véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

⁸⁶² Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 33. Cabe añadir que los autores incluyen esquemas que muestran el ensamblaje de la serie de la *Conquista de México* de Miguel y Juan González, así como el de la serie anónima de 6 tablas de dicho tema, de la también anónima serie de 6 tablas de la *Vida de la Virgen* y de la serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo*, todas del Museo de América.

Andrés” (lám. 7), de la serie de las *Alegorías del Credo* que se divide entre el INAH y el Banco Nacional de México,

El soporte de madera está constituido por cuatro tablas, que en su totalidad mide[n] 0.81 m de largo por 0.595 m de ancho y 1.2 cm de grueso. Las cuatro tablas están unidas por dos travesaños de 3.6 de grosor y reforzadas por unas bandas de tela, adheridas al soporte por la parte posterior, entre los travesaños y los extremos derecho e izquierdo. También hay refuerzo de tela en toda la cara anterior.⁸⁶³

Ahora bien, en la tabla “Santo Tomás” (lám. 16), de la misma serie,

El soporte de madera, en este caso, está constituido únicamente por tres tablas; dos anchas de 26.0 y 26.5 cm, y una angosta, de 7.5 cm. Las cuatro tablas están unidas por dos travesaños colocados a 10.5 cm de los extremos por la parte posterior. La tabla superior de 26.0 cm tiene un agregado de madera (tabla) en su extremo derecho de 26.0 cm por 10.5 cm, colocado en contra de la veta de madera y reforzado con una tira de tela por la parte anterior del soporte. Este agregado mal colocado ha ocasionado una separación de éste con la tabla superior produciendo una gran grieta de 21 cm en sentido vertical desde el soporte hasta el barniz. Por la parte posterior hay dos bandas de tela que refuerzan el soporte, adheridas entre los travesaños y los extremos derecho e izquierdo.⁸⁶⁴

También tiene interés comentar el caso de la serie de la *Conquista de México* de 24 tablas (láms. 57 y 59), que se divide en dos colecciones particulares de Madrid, estudiada por Marita Martínez del Río. La autora incluyó reproducciones del reverso de tres tablas de esa serie, en las que se pintó una variedad de aves, entre las que Martínez del Río identificó algunas especies que habitaron la laguna de Tenochtitlan.⁸⁶⁵ Llama la atención que en ninguna de las imágenes se advierta el uso de varios tablones ni de travesaños, a pesar de que las obras miden 116 x 49.3 cm —es decir, son bastante altas, pero más estrechas que las tablas de todas las otras series que representan el mismo tema.

⁸⁶³ Alejandro Huerta Carrillo, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁶⁵ Cfr. Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.* Las obras se comentan en las pp. 68-69 y se reproducen en la p. 71.

No conozco estas obras en persona, por lo que los siguientes comentarios se basan en las imágenes que acompañan al texto de Martínez del Río y deberán tomarse con reserva. Ciertamente, el uso de un solo tablón evita los problemas de conservación antes mencionados. Sin embargo, llama la atención que en este caso el artista haya conseguido tablas de dimensiones tan grandes, pues ya se ha visto que casi todas las obras de gran tamaño se hicieron mediante el ensamblaje de varios tablonces. Acaso en esta serie el propio comitente haya solicitado el uso de una sola tabla para cada obra.

Ahora bien, no es seguro que dicho trabajo sea original. Al respecto, llama la atención que ninguno de los autores que se refirió antes a estas obras hubiera mencionado los dibujos reproducidos por la autora.⁸⁶⁶ Téngase en cuenta que en 1933 Genaro Estrada tuvo acceso directo a la serie, que reprodujo en su totalidad.⁸⁶⁷ Asimismo, las tablas fueron ampliamente comentadas en el texto de María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados...”, de 1999. Así pues, sería necesario hacer un estudio técnico, o bien examinar las obras de manera directa para determinar si dichos dibujos son originales.

Es interesante advertir que la complejidad de la estructura es aún mayor en algunas obras individuales; por ejemplo, en la ya mencionada *Virgen de Guadalupe* de Rodulpho (lám. 132), que se conserva en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón. En este caso, se advierten cuatro tablonces dispuestos en sentido vertical, reforzados tanto en el extremo superior como en el inferior con sendos travesaños horizontales. Sin embargo, el conjunto está asegurado por cuatro tablonces adicionales; uno a cada lado y otro en cada larguero, cuyas uniones están a la vez consolidadas con tablas en forma de L, en los ángulos. Los cuatro tablonces exteriores corresponden al marco, que está pintado y embutido de concha y sin duda es original, lo que permite afirmar que todos los tablonces también lo son.

La también mencionada *Virgen de Guadalupe* de Palma de Mallorca (lám. 139) presenta una estructura similar. En este caso, la parte central de la obra se compone de dos tablonces verticales reforzados por tres travesaños asimismo verticales: uno en la parte central y otro a cada lado. Además de estos travesaños, hay cuatro horizontales: dos en la parte superior y otros dos en la inferior. Esta estructura se halla enmarcada por cuatro

⁸⁶⁶ Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz sus comentarios sobre este tema.

⁸⁶⁷ Genaro Estrada, “Las tablas...”, *op. cit.*

tablones posiblemente unidos a machihembrado, que definen la forma del marco exento original.

Si bien el lienzo es el soporte más habitual en la pintura novohispana, no se conservan pinturas embutidas de concha que lo usen como soporte, aunque según la información documental sí existieron. Debido a la frecuencia con la que se empleó este soporte y a su bajo precio, puede suponerse que se asoció a la producción periférica. Desde luego, el hecho de que todas las obras especializadas empleen la tabla sugiere que los artistas estuvieron conscientes de la necesidad de usar un soporte rígido para evitar que las obras se arruinaran.

Tal como se ha visto en relación con otros materiales, en estas obras el uso del lienzo fue muy flexible, pues si bien a menudo se utilizó sólo en las uniones de los tablones,⁸⁶⁸ algunas obras se cubrieron casi en su totalidad, mientras que otras los omitieron por completo. Al respecto, Illán y Romero han advertido que

El soporte de madera en sí era recubierto a continuación, probablemente ya en el taller del artista, con una pieza de tela, habitualmente de lino o cáñamo (en este caso no ha sido analizado el tipo de fibra), o con varias piezas más pequeñas únicamente para las zonas correspondientes a las juntas de ensamblaje del panel de madera. En Europa, este procedimiento es habitual en pintura sobre tabla y tiene la finalidad de evitar que los movimientos del soporte en estas zonas puedan afectar a la preparación, a las capas pictóricas y a las piezas de concha. Ha de mencionarse también la existencia de numerosos enconchados que no presentan entelado alguno de la superficie de madera.⁸⁶⁹

Como enseguida se verá, numerosos autores se han referido al uso del lino en estas obras. Ahora bien, la mención al cáñamo es interesante pues, si bien fue de uso común en la

⁸⁶⁸ Al respecto, Andrés Escalera y Estefanía Rivas han advertido: “Las bandas de lienzo seguramente hayan sido colocadas atendiendo a precauciones de los propios artistas a la hora de la ejecución de la obra, puesto que suelen estar reforzando las uniones de las tablas, además de sujetar los añadidos de madera, y las grietas, comunes en casi todos los casos. Igualmente, podemos apreciar la colocación de algunas de estas bandas por la parte de atrás de la tabla, que no afectan directamente a la preparación de las capas de pintura [...] No es posible saber, sin embargo, si estas bandas traseras fueron colocadas en el momento en que se realizaron las tablas o se deben a restauraciones posteriores en las que se quisiera reforzar la estructura, en cualquier caso, las encontramos en varias de las series y de las tablas sueltas pertenecientes al Museo de América.” Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 296.

⁸⁶⁹ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 34.

Nueva España, ninguna otra fuente identifica su empleo en este tipo de obras. Por otro lado, según Andrés Escalera y Estefanía Rivas, en la colección del Museo de América:

las tablas en las que no encontramos lienzo son las más frecuentes; no lo poseen la serie de la Vida de Cristo, la Vida de la Virgen I y la Vida de la Virgen II. Los casos en que encontramos el lienzo completo dentro de las series analizadas son la Conquista de México I y las tablas sueltas de la Virgen de la Redonda y San Francisco Javier.⁸⁷⁰

Entre las obras en las que el lienzo cubre casi por completo la tabla, cabe mencionar la serie de la *Conquista de México* de Miguel y Juan González (láms. 37-51), así como la *Virgen de la Redonda* anónima (lám. 149) y el *San Francisco Xavier* atribuido a Agustín del Pino (lám. 146), todos del Museo de América.⁸⁷¹ Téngase en cuenta que, según Escalera y Rivas:

como es perfectamente apreciable en la primera de las series con el lienzo completo [la *Conquista de México* de Miguel y Juan González], la tela parece haber sido colocada aprovechando trozos de la misma que cubrirían gran parte de la madera, pero no de forma completa. En la mayor parte de las tablas de la serie de la Conquista falta lienzo en casi todos los extremos, observándose cómo éste no ha sido cortado ni siquiera con la forma adecuada dada a la tabla (rectangular) y cómo ya estaba deshilachada en algunas partes.⁸⁷²

En el caso de la serie de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66), la tela utilizada ha dado lugar a distintas opiniones. En su estudio de 1975, José de Santiago señaló que la tabla está forrada con tela de lino.⁸⁷³ Sin embargo, según el estudio técnico del catálogo *Los enconchados*, de 1986, se trata de seda y lino.⁸⁷⁴ Por su parte Alejandro Huerta comentó que en la tabla “Sale Cortés huyendo” de dicha serie, la cara anterior del soporte, en el panel izquierdo, está reforzada con tela de

⁸⁷⁰ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 296.

⁸⁷¹ *Ibidem.*

⁸⁷² *Ibidem.*

⁸⁷³ José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁷⁴ *Los enconchados...*, *op. cit.*, p. 16.

lino.⁸⁷⁵ El autor también señaló que la tabla “San Felipe” (lám. 11), de la serie de las *Alegorías del Credo* que se divide entre el INAH y Banamex tiene en la cara posterior un refuerzo de lino.⁸⁷⁶

El uso del lino fue común en el arte novohispano, así que no sorprende que existan numerosas referencias a su empleo en estas obras. Respecto a la seda, conviene advertir que el de 1986 es el único estudio técnico que lo menciona. Téngase en cuenta que el uso de ese material es frecuente en el arte asiático, pero ajeno a la tradición pictórica novohispana. Según dicho estudio, las pinturas embutidas de concha se relacionan con diversas obras asiáticas, tales como los biombos chinos, la pintura tradicional oriental y los manuscritos de arte budista.⁸⁷⁷ El texto no aporta pruebas de dichas relaciones, por lo que sus afirmaciones parecen obedecer a cierta voluntad de acercar las obras al arte asiático.⁸⁷⁸ Así pues, es muy probable que la tela empleada en dicha serie sea el lino, no la seda.

En síntesis, los análisis realizados hasta ahora sugieren que en estas obras el uso de los textiles emana de las prácticas habituales entre el gremio de pintores. El empleo de bandas de tela para reforzar el soporte de madera se explica por el hecho de que numerosas tablas parecen haber tenido grietas o espacios entre las uniones de los tablones, de manera que las bandas de tela se aplicaron para consolidar el soporte. Al parecer, el estado actual de conservación de las obras no presenta variaciones significativas derivadas del uso o la omisión de la tela. Asimismo, su empleo no parece haberse ligado a la destreza de los artistas, pues algunas obras especializadas la emplean, mientras que otras prescinden de dicho material.

4. Base de preparación

La base de preparación empleada en las láminas de concha no presenta novedades respecto a otras pinturas novohispanas. Numerosos autores han considerado que la cola fue parte de la base de preparación. Por ejemplo, José de Santiago advirtió que en las tablas anónimas de la *Conquista de México* del INAH (lám. 66), la base de preparación

⁸⁷⁵ Alejandro Huerta Carrillo, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁷⁷ *Los enconchados...*, *op. cit.*

⁸⁷⁸ El tema se discutió en Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Marcos enconchados...*, *op. cit.*, p. 82.

Está formada de 2 capas diferentes. Una a base de yeso, muy porosa y de textura poco homogénea, se ve una separación de constituyentes, apreciándose el yeso recristalizado, masas de aglutinante y conglomerados de yeso fino. La otra, más delgada y más compacta, es a base de carbonato de plomo. El aglutinante de ambas capas es [la] cola animal.⁸⁷⁹

Por su parte, Alejandro Huerta señaló que en la tabla “San Felipe” (lám. 11) de la ya mencionada serie de las *Alegorías del Credo* del INAH/Banco Nacional de México, de Miguel González, la base de preparación constaba en la pintura de una capa porosa: yeso aglutinado con cola animal y una capa compacta de los mismos materiales, mientras que en el marco dicha capa era porosa, también de yeso aglutinado con cola animal.⁸⁸⁰ A continuación, Huerta identificó una capa de impermeabilización o impregnación:

Esta capa solamente fue observada en la pintura, y de acuerdo con las pruebas realizadas con tinción selectiva de materiales protéicos, se trata de cola animal. Se presenta como una capa difundida hacia la base de preparación de color amarillento por la oxidación de la cola. Originalmente este material se aplicó sobre la base de preparación para separar la capa pictórica y la base de preparación.⁸⁸¹

Huerta también identificó una tercera capa de preparación, o imprimatura, que “Está constituida por blanco de plomo $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ y blanco de España (CaCO_3), con trazas o impurezas de negro de carbón. Esta capa es muy fina y se encuentra aplicada al temple.”⁸⁸² Dolores Medina señaló que la base de preparación empleada en el *San Isidro y el milagro de la fuente* anónimo del Museo de América (lám. 108) es “De yeso y cola, se aprecia en la zona de pérdida de la concha (varias capas).”⁸⁸³

Según Illán y Romero, la base de preparación de la ya mencionada *Adoración de los Magos*, de Juan González (lám. 117) posee dos capas. En relación con la segunda, los autores advirtieron:

⁸⁷⁹ José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁸⁰ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁸¹ *Ibidem.*

⁸⁸² *Ibidem.*

⁸⁸³ Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, p. 98.

Es esta segunda capa de preparación blanca la que se describe a continuación: el análisis de las micro muestras reveló claramente que está compuesta de yeso (sulfato cálcico dihidratado) aglutinado a la cola animal, y se detectaron también impurezas asociadas a su fuente geológica natural de calcita, dolomita y cuarzo. El grosor oscila entre las 100 y 250 µm. Los escasos estudios químicos realizados en las preparaciones de este tipo de obras revelan siempre el empleo de yeso como material de carga.⁸⁸⁴

Tanto el estudio técnico publicado en el catálogo *Los enconchados* como el texto de Escalera y Rivas plantean ciertas diferencias respecto a los arriba mencionados. El primero estudió la serie anónima de la *Conquista de México* (lám. 66) a la que se había referido Santiago y posteriormente se referiría Huerta, señalando la existencia de una primera capa de imprimación, puesta directamente sobre la tabla apenas cubierta con bandas de tela, así como de una segunda capa, hecha después de haber embutido las conchas, que constaban de aguacola y alumbre.⁸⁸⁵

Por su parte, el texto de Escalera y Rivas se refirió a una capa de yeso aglutinada con aguacola –es decir, con cola diluida en agua.⁸⁸⁶ Asimismo, en su estudio sobre 69 de las 84 pinturas embutidas de concha que componen la colección del Museo de América, Rivas se refirió nuevamente a la aguacola como aglutinante del yeso en la base de preparación.⁸⁸⁷ En síntesis, todas las evidencias señalan que la base de preparación de estas obras siguió el mismo procedimiento que en cualquier otra pintura de caballete de la época.

5. La técnica pictórica. El dibujo

Aquí se hará referencia únicamente al uso del dibujo en las áreas que no tienen concha, pues su empleo sobre dicho material ya se comentó en el apartado dedicado a ese tema. Se examinará, en primer lugar, el dibujo preparatorio, respecto al cual destaca la ya mencionada *Virgen de la Redonda* anónima del Museo de América (lám. 149), en la que Andrés Escalera y Estefanía Rivas hallaron que

⁸⁸⁴ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁸⁵ *Los enconchados...*, *op. cit.*, pp. 14 y 16.

⁸⁸⁶ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁸⁷ Estefanía Rivas, “El empleo de la concha...”, *op. cit.*, p. 152.

sigue los mismos pasos de ejecución que los enconchados en general, pero su dibujo subyacente resulta muy significativo puesto que fue realizado con un *lápiz metálico* (Escalera y Rivas, 2001: 292). Aunque por los estudios de restauración realizados en el Museo y por los informes llevados a cabo en otras instituciones, sabemos que estos dibujos eran un elemento común, ésta es la primera vez que ha sido realizado con un material que tenga densidad suficiente para que sea apreciado en una radiografía.⁸⁸⁸

A partir de su hallazgo, los autores supusieron que podía tratarse de un lápiz de plata o de plomo y se inclinaron por la última posibilidad, pues el material deja una impronta más definida, como la que mostraba la imagen radiográfica de la obra.⁸⁸⁹ Por otro lado, Estefanía Rivas ha hallado datos interesantes sobre el dibujo preparatorio usado en otras pinturas:

nuestras investigaciones han recogido en la serie de la *Vida de la Virgen II* [láms. 86, 88, 90, 92, 93, 95-101] varios de estos dibujos, entre los que destacamos uno. Esto ha sido posible gracias a que fueron realizados a modo de incisión sobre la capa de yeso inicial, dejando una marca que en la placa radiográfica se observa como una fina línea blanquecina. La tabla a la que nos referimos es la n.º de inv. 176, escena de «Pentecostés» [lám. 96], en la que se ve a la Virgen y los Apóstoles en un interior arquitectónico formado por dos columnas en un primer plano, a partir de las cuales se generan unos muros que convergen en el centro de la composición. Este estudio de perspectiva sobre los muros y los arcos que los decoran es lo que nosotros recogemos en la radiografía, puesto que fue la única parte de la composición incisa sobre el yeso.⁸⁹⁰

Esto resulta de especial interés pues, como se verá en el siguiente capítulo, no hay duda de que dicha serie es de alguno de los González, cuyas obras una vez más demuestran la enorme importancia que dieron al trabajo pictórico, incluyendo el dibujo. Otra información de interés sobre este tema viene del estudio sobre la ya mencionada *Adoración de los Magos* de Juan González (lám. 117). Según Adelina Illán y Rafael Romero, esa obra

⁸⁸⁸ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo...”, *op. cit.*, p. 297.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ Estefanía Rivas, “El empleo...”, *op. cit.*, p. 161.

posee un estrato basado en el blanco de plomo correspondiente al cielo y a parte del paisaje, sobre el cual se aplicó la

segunda fase del dibujo preliminar para así establecer contornos, elementos principales de las figuras y del paisaje, etc. Este dibujo preliminar formará ya parte de la composición en sí y se ha detectado en una de las muestras, en concreto en la M1, que representa un gran árbol a la izquierda, ejecutado con pincel y con tinta ferrogálica.⁸⁹¹

Hasta ahora no se había planteado que el dibujo preparatorio hubiera formado parte de la composición final, así que esta mención es interesante. Más aún, los autores añadieron: “Es también, probablemente en este nivel, en el que se realizan todos los elementos de los fondos y del paisaje que aparecen como acuarelados.”⁸⁹² Esa solución similar a una acuarela o a una aguada efectivamente es común en este tipo de pinturas (láms. 6, 70 y 75), pero ninguna fuente había mencionado la posibilidad de que se encontrara en uno de los primeros estratos de las obras, por lo que la observación de Illán y Romero contribuye a que conozcamos mejor la complejidad de la técnica pictórica de González.

Por otro lado, en relación con el uso del dibujo también es digna de mención la tabla que representa el “Bautismo de Jesús” (lám. 70), de la anónima serie de la *Vida de Cristo* del Museo de América de Madrid. Al centro de la composición aparece Jesús, sobre cuya cabeza san Juan Bautista derrama el agua del bautismo. A la derecha, junto a Juan, dos ángeles atestiguan la escena mientras sostienen las vestiduras de Jesús. Ahora bien, el ángel que está inmediatamente junto al bautista muestra lo que parece ser un caso excepcional de trabajo inacabado, pues se advierte el dibujo de su túnica, que probablemente nunca se cubrió de nácar. Al parecer, se trata del dibujo subyacente, pues en esa área no hay indicios de pigmento.

Esta parte de la obra contrasta notablemente con el resto de la pintura, pues todos los otros elementos están trabajados con extrema minuciosidad. El desconocido artista no sólo se ocupó de los otros personajes representados, sino también del paisaje natural – trabajado con más detalle que en la mayoría de las obras- e incluso de las numerosas figuras

⁸⁹¹ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁹² *Ibidem.*

que pueblan el marco, por lo que la falta de capa pictórica, así como de concha en una figura tan importante resulta sorprendente y difícil de explicar. Sin embargo, sería aventurado atribuir dichas omisiones a un descuido pues, como ya se señaló, esta serie exhibe un trabajo especializado y sus características permiten suponer que se trató de un encargo de alto presupuesto.

Algunas pinturas emplean profusamente la línea sobre la capa pictórica, para definir las siluetas de las figuras ya sea con trazos negros o dorados, como paso inmediatamente anterior a la adición de la capa de barniz (láms. 106 y 107). Las obras han llamado la atención de algunos investigadores por su enfático empleo de la línea, al punto que se ha llegado a señalar que su principal característica es el uso de la tinta, no el de la concha,⁸⁹³ y que existe una relación técnica entre estas obras y la pintura china, a través del uso de la tinta.⁸⁹⁴

Sin embargo, ciertos autores han advertido el énfasis en la línea, sin relacionarlo con el arte asiático. Por ejemplo, José de Santiago ha señalado que, una vez embutidos los fragmentos de concha,

se procedía a establecer una “grisalla” o solución dibujística, con paleta muy reducida, de la composición sobre la cual se establecían por veladuras los diferentes colores. Finalmente el artista procedía a vigorizar el dibujo en base a un “fileteo” muy libre, lírico, a veces inseguro, que contribuye a definir la forma. Se notan en estos trazos finales varias tintas: negro para las figuras, siena tostada para los objetos, un dorado para representar decoraciones o frisos y una siena natural o rojo diluido para las lejanías.⁸⁹⁵

Santiago no sólo no asoció el uso de la línea a las obras asiáticas, sino que también atinó en señalar que los trazos poseen diversos colores. Esto no sorprende, si se tiene en cuenta la enorme importancia que la pintura de la época concedió al dibujo. Asimismo, en su estudio de 1984, Marta Dujovne advirtió: “En general los fondos, las arquitecturas, los

⁸⁹³ Véase Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, pp. 30 y 66.

⁸⁹⁴ La autora que más ha desarrollado dicha idea es Julieta Ávila, *Ibidem*. Véase también Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 71, Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo...”, *op. cit.*, p. 293 y Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁹⁵ José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 25.

paisajitos, son sólo un esbozo, un apunte, un dibujo a pincel, en tanto las figuras están trabajadas con detenimiento. Pictóricamente lo más logrado son justamente esos apuntes, quizás porque debido a su importancia aparentemente secundaria el pintor se permitió trabajar con más libertad.”⁸⁹⁶ Dujovne también consideró que estas obras eran ejemplo de pintura decorativa y observó que “En muchas de las obras religiosas se recurre a finos arabescos dorados que decoran las vestimentas.”⁸⁹⁷

Por su parte, Alejandro Huerta mencionó como penúltimo paso de ejecución de las obras los delineamientos, que “Son las líneas del terminado de las figuras que se encuentran en la pintura y la cenefa y son de color rojo, negro y dorado. Estas líneas se encuentran inmediatamente por arriba de la capa pictórica y por debajo de la capa de protección, y están constituidas las negras por negro de humo; las rojas, por laca de granza, y las doradas, por polvo de oro.”⁸⁹⁸ Al referirse al “San Felipe” de la serie de las *Alegorías del Credo* del INAH/Banco Nacional de México (lám. 11), Huerta advirtió: “El delineamiento dorado de todas las figuras, tanto de la pintura como del marco, se encuentra debajo de la capa externa de barniz, en el mismo lugar se encuentra el polvo de oro.”⁸⁹⁹ Poco después, al referirse a la estratigrafía de dicha tabla, Huerta añadió que los delineamientos “En general son de color dorado tanto en el marco como en la pintura y están constituidos, igual que en el caso anterior, por polvo de oro de 24 kilates.”⁹⁰⁰

Por su parte, Dolores Medina señaló que en un anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente* del Museo de América (lám. 108), el diseño de figuras y paisajes se hizo “Con tinta sepia y negra. En unos casos a plumilla y en otros a pincel. Se aprecian trazos en lápiz y también algunos arrepentimientos en la zona de los bueyes y arados.”⁹⁰¹ Se advierte que, al igual que los autores antes mencionados, Medina se limitó a señalar que las figuras estaban delineadas, sin atribuir una filiación al arte asiático a dichos delineamientos.

Sin embargo, la tendencia a relacionar el uso de la tinta con el arte asiático se advierte en el estudio técnico publicado en el catálogo *Los enconchados...*, de 1986 y más aún en el libro de Julieta Ávila, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva*

⁸⁹⁶ Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 245.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Alejandro Huerta Carrillo, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁹⁰¹ María Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.*, p. 98.

España que, como se verá, ha tenido cierto impacto en textos posteriores. El catálogo menciona el dibujo y delineado de las formas como séptimo paso de ejecución de las obras, posterior a la segunda capa de imprimación:

Los trazos que dan forma a las figuras, al paisaje y a la arquitectura, nos recuerdan los utilizados en el arte oriental; en su ejecución se aplicó tinta china en diferentes saturaciones, lo que comúnmente se denomina lavados de tinta china, técnica que se utilizó para insinuar y subrayar los planos y volúmenes requeridos [...] Dentro de la misma técnica de ejecución se utilizó con gran destreza el movimiento de los personajes por medio de delineados y esfumados de tinta lavada [...] Las características técnicas del uso de la tinta china sobre esta base de preparación son semejantes a las que se utilizan para la elaboración de la acuarela, en donde los trazos no pueden ser repetidos para la fijación definitiva del color.⁹⁰²

Se advierte que esta referencia abordó el trabajo que, según Illán y Romero, formó parte del dibujo de base pero se integró a la composición definitiva de la obra, pues se advierte a simple vista.⁹⁰³ Sin embargo, el planteamiento de Illán y Romero resulta más pertinente que el del estudio de 1986, cuya referencia a la tinta china ha dado lugar a ciertos malentendidos, como adelante se verá. Julieta Ávila señaló, a partir de su estudio sobre la serie anónima de seis tablas de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66):

La tinta china es el material más importante y característico empleado en los enconchados y es precisamente el mismo que distingue a la pintura tradicional del Lejano Oriente. En el análisis de laboratorio, Beatriz Sandoval detectó el negro de humo que es el componente principal y el que imparte el color en la tinta china. Sin embargo, no es posible precisar la fórmula exacta de la tinta empleada en los enconchados. [...] Finalmente, lo más significativo es el uso que se da a esa tinta en los enconchados y que responde al patrón oriental de la tinta china.⁹⁰⁴

⁹⁰² *Los enconchados...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁹⁰³ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁰⁴ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, p. 30. Las cursivas son mías. Más adelante, la autora afirma: “La técnica pictórica con la que se hicieron los enconchados es de mayor importancia aún que el uso de la concha –como se explicó en el capítulo primero–, es lo que caracteriza a los enconchados, los une con el arte clásico oriental

La mención al negro de humo como el principal componente de la tinta china resulta de enorme interés, pues Rosa Díez lo mencionó entre los materiales usados en la pintura novohispana de fines del siglo XVII.⁹⁰⁵ Asimismo, Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete comentaron su uso en numerosas obras de José Juárez.⁹⁰⁶ Otros autores han identificado este material entre los pigmentos empleados en las pinturas embutidas de concha.⁹⁰⁷ Es decir, el énfasis a la línea, característico de numerosas láminas de concha, se resolvió mediante el uso de un material frecuente en la pintura novohispana, que de hecho emana de la tradición pictórica europea, por lo que su presencia en estas obras no implica una cercanía técnica con el arte asiático.⁹⁰⁸

Sin embargo, algunos autores han hecho eco de la idea de que el énfasis en la línea aproxima a estas obras a la pintura asiática. Por ejemplo, Andrés Espinosa y Estefanía Rivas señalaron que, después de pegar las conchas, “se realizan los dibujos detallados de las figuras y objetos que aparecen en la escena, delineando las formas, recordando los trazos utilizados en el arte oriental, y cuya ejecución se realiza con tinta china en distintas saturaciones, con los que se pretende insinuar los planos que el autor requiere.”⁹⁰⁹ Asimismo, Marita Martínez del Río comentó, tras referirse a la obra de Ávila: “A mi juicio, en dichos trabajos enconchados, es sobre todo en el empleo de la tinta llamada “china” lo que nos acerca al arte de esos dos países, más que las composiciones y temas en sí.”⁹¹⁰ Ahora bien, ya se ha señalado que el énfasis en el dibujo es una de las características más importantes de la pintura de la época. Más aún, los estudios técnicos no han hallado tinta china entre los materiales empleados en las obras.

Los gruesos contornos negros o dorados no sólo aparecen en las obras especializadas mencionadas por los autores, sino también en algunos ejemplares de técnica

y lo que realmente constituye una novedad y una aportación al arte occidental. [...] El rasgo más importante de los enconchados es ser pinturas a base de tinta china.” *Ibidem*, p. 66

⁹⁰⁵ Rosa Díez, “Las técnicas y materiales del pintor novohispano”, en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coord., México, INAH, 1994, p. 82.

⁹⁰⁶ Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez: la técnica del pintor”, en Nelly Sigaut, *José Juárez: recurosos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 293, 296 y 308.

⁹⁰⁷ Véase José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 27, así como Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁰⁸ El tema se discutió en mi tesis de maestría, *Marcos “enconchados”...*, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁰⁹ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo...”, *op. cit.*, p. 293.

⁹¹⁰ Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 71.

menos virtuosa. Al respecto, cabe mencionar un *Nacimiento de María* (lám. 150) así como una *Asunción* (lám. 151), ambas obras anónimas del Museo Soumaya, que forman parte de un mismo lote. En los dos casos, se advierten gruesos trazos negros que delimitan numerosas figuras por encima de la capa pictórica, pero ni el uso de la concha ni la técnica pictórica son virtuosos, por lo que no hay duda de que se trata de una producción no especializada que, sin embargo, imitó el uso de la línea de obras especializadas como las arriba mencionadas.

Ahora bien, la idea de que el uso enfático de la línea es una de las principales características de estas obras puede replantearse mediante una documentación más extensa de obras pues, si bien algunas de las más conocidas muestran mucho interés por delimitar las figuras, otras dejan de lado esta característica, incluyendo algunas obras muy logradas. Tal es el caso, por ejemplo, de la ya mencionada *Virgen de la Redonda* anónima del Museo de América (lám. 149), que deja completamente de lado el énfasis en el uso de la línea, así como de la también mencionada *Bodas de Caná* de Nicolás Correa (lám. 143), de la Hispanic Society de Nueva York. Esta última obra sí muestra trazos negros que siluetean algunos de los numerosos personajes que pueblan la composición. Sin embargo, la mayoría de las figuras representadas omiten la definición precisa de los contornos; es decir, la solución prevaleciente deja de lado el énfasis en la línea.

Algo similar se puede plantear respecto al *San Ignacio de Loyola* (lám. 146), así como al *San Francisco Xavier* de Agustín del Pino (lám. 147) que se encuentran, respectivamente, en la colección Mayer de Denver y en el Museo de América.⁹¹¹ Ninguna de estas obras prescinde por completo de la línea sobre la capa pictórica, pero sí moderan significativamente su empleo. Estas pinturas muestran mucho interés en la luminosidad, por lo que sus recursos pictóricos se orientan en esa dirección, no en el uso de la línea.

Por otro lado, algunas obras no especializadas también exhiben poco interés por el uso de la línea. Tal es el caso, por ejemplo, de un *San José con el niño* anónimo del Museo de América (lám. 155), así como de una *Asunción de la Virgen* (lám. 120) y un *San Jerónimo* (lám. 161) asimismo anónimos del Museo Franz Mayer. Así pues, no conviene sobrestimar la importancia del uso de la línea en esta producción. Si bien numerosas

⁹¹¹ Cabe recordar que el *San Francisco Xavier* está firmado, mientras que el *San Ignacio de Loyola* es una atribución fundamentada en el extremo parecido que hay entre ambas obras, que permite considerarlos un trabajo realizado conjuntamente.

láminas de concha tienden a enfatizar su empleo, las obras conservadas permiten descartar que trate de un denominador común a toda la producción.

Ahora bien, el énfasis en la línea es notorio en los marcos y cenefas pintados y embutidos de concha.⁹¹² Al respecto, los ejemplos son numerosísimos, pues comprenden todas las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), así como las series anónimas de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85) y la *Vida de la Virgen* (láms. 86-102) del Museo de América y la de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32), de la colección Rivero Lake, la de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 4-18), que se divide entre el INAH y el Banco Nacional de México y la de la *Defensa de Viena* de Juan González (láms. 33 y 34), de una colección particular en las islas Canarias. Lo mismo se puede decir respecto al marco del ya mencionado *San Isidro y el milagro de la fuente* anónimo del Museo de América (lám. 108), así como respecto a la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 136) que se conserva en el Museo Franz Mayer, a la representación del mismo tema firmada por Rodulpho (lám. 132), del Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón y a las versiones anónimas que conservan el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130), la Capitanía General de Palma de Mallorca (lám. 139) y el Museo de América de Madrid.⁹¹³

A diferencia de lo que se señaló en relación con las pinturas, en el caso de los marcos el uso enfático de la línea sí parece fundamental. Antes me he referido a la importancia que se concedió a estas partes de las obras, principalmente en la producción especializada.⁹¹⁴ Ahora bien, tanto la información documental como las obras conservadas demuestran que no siempre se incluyeron dichos marcos. Es decir, el uso enfático de la línea puede considerarse, principalmente en los marcos, como una característica importante, pero no imprescindible en esta producción.

6. Los aglutinantes

Es común suponer que todas las pinturas novohispanas de caballete se hicieron mediante la técnica del óleo. Sin embargo, en la actualidad se sabe que muchas obras en realidad

⁹¹² El tema se discutió ampliamente en Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Marcos “enconchados”...*, *op. cit.*

⁹¹³ Con la excepción de la *Virgen de Guadalupe* de la Capitanía General de Palma de Mallorca, los marcos de todas estas obras se comentan en *Ibidem*, así como en Sonia Irene Ocaña Ruiz, “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.* y en “Marcos “enconchados”...”, *op. cit.*

⁹¹⁴ *Ibidem*.

emplearon técnicas mixtas, que combinaron el óleo y el temple. En el caso que nos ocupa, los estudios publicados presentan diferencias respecto a los aglutinantes empleados, pues algunos han mencionado exclusivamente el óleo, otros el temple y algunos más, las técnicas mixtas. Más aún, ciertos análisis han identificado aglutinantes diferentes al referirse a las mismas obras.⁹¹⁵ En ocasiones el uso de determinados aglutinantes se ha considerado indicio de una relación técnica con las pinturas asiáticas.⁹¹⁶ Por otro lado, hay estudios técnicos que han omitido referirse a los aglutinantes.⁹¹⁷ Así pues, su identificación resulta de gran interés en relación con estas pinturas.

Sobre este tema, José de Santiago advirtió, en relación con la serie anónima de la *Conquista de México* que se divide entre el Museo Nacional del Virreinato y el Museo Franz Mayer (lám. 66), que la técnica pictórica es mixta, pues combina óleo y barniz.⁹¹⁸ Téngase en cuenta que el desarrollo del óleo fue fundamental para la extraordinaria valoración que en Europa alcanzó la pintura de caballete a partir del siglo XVI. Hasta entonces, se había preferido el temple de huevo sobre tabla debido a su durabilidad. Sin embargo, el óleo permitió desplegar recursos pictóricos más ricos:

Con la introducción del aglutinante oleoso, la técnica se hace mucho más compleja: el modelado se construye por medio de la superposición de veladuras transparentes del mismo color que la base hasta conseguir el valor tonal deseado, de forma que en las zonas de sombras se requieran muchas capas para cubrir la base y en las luces se aplicarán pocas capas y delgadas de veladura al aprovechar la luminosidad que proporciona la imprimación blanca reflectante. Con ello se obtienen sombras más profundas y oscuras, luces más intensas y una variedad de matices que con el temple no se podía debido a su opacidad.⁹¹⁹

⁹¹⁵ Tal es el caso de la serie anónima de 6 tablas de la *Conquista de México* que se divide entre el Museo Nacional del Virreinato y el Museo Franz Mayer. El tema se comenta más adelante en este mismo capítulo.

⁹¹⁶ Véase Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, especialmente pp. 66-69 y 84. El tema se discute más adelante.

⁹¹⁷ Cfr. *Los enconchados...*, *op. cit.*

⁹¹⁸ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹⁹ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op. cit.*, p. 322. Una característica de la pintura veneciana es que diseñaba con el principio color durante el proceso pictórico, lo que hacía innecesario el cartón. Los venecianos alteraban y ajustaban continuamente la composición, distanciándose cada vez más del dibujo previo. Este sistema facilitaba las correcciones según se pintaba, por lo que el justo tono cromático consigue muchas veces fuera de todo método, dando como resultado una estructura de numerosas capas y gran corporeidad. La falta de sujeción a un dibujo previo favorecía un modo de ejecución más dinámico y espontáneo: los colores se aplicaban mediante pinceladas bruscas y directas por medio de grandes brochas o incluso con los dedos (a lo que era muy aficionado Tiziano), sin definir contornos y limitándose a sugerir las formas [...]” *Ibidem*, pp. 328-329.

Los pintores del Renacimiento usaron con profusión el óleo, así como las veladuras, para conseguir colores muy luminosos a base de sucesivas capas de color. Al respecto, Rocío Bruquetas ha advertido que

algunos colores se *bañaban* o *transfloraban*. Este era el término de la época para designar la aplicación de una capa de color traslúcida sobre una base opaca ya seca. Se hacía con pigmentos poco cubrientes, como las lacas rojas, el verde de cardenillo, el asfalto [...] que tenían la propiedad de formar capas transparentes al ser mezcladas con el aglutinante y permitían translucir la capad de base. De esta forma se obtenía la máxima expresión de color.⁹²⁰

Sólo algunas láminas de concha despliegan efectos pictóricos tan notables como los arriba mencionados. Ahora bien, ciertas obras especializadas exhiben una técnica pictórica relativamente compleja (láms. 27 y 117), así como cierta riqueza cromática probablemente derivada del uso del óleo. Al respecto, Santiago comentó:

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.⁹²¹

Conviene recordar que según Santiago el aglutinante empleado en estas obras fue una mezcla de óleo y barniz. Por otro lado, recuérdese que según Andrés Escalera y Estefanía Rivas, en la ya mencionada *Virgen de la Redonda* anónima del Museo de América (lám. 149) se usó una técnica mixta que combinó el óleo y las lacas coloreadas:

El análisis de la capa pictórica nos permitió observar cómo se utilizaron lacas coloreadas para las zonas donde se empleaban conchas, y pintura al óleo donde se pintaba sobre el estuco. [...] En

⁹²⁰ *Ibidem*, p. 350.

⁹²¹ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

aquellas zonas donde la pintura es sobre el estuco, se aplica el óleo a base de finas capas que tienen como base el blanco de plomo, al que se le añaden pigmentos minerales para conseguir el color.⁹²²

Así pues, tanto Santiago como Escalera y Rivas consideraron que las láminas de concha emplearon una técnica pictórica europea asociada al despliegue de ricos recursos artísticos. Especial atención merece el hecho de que las técnicas se emplean de manera distinta, para adaptarlas a necesidades diferentes dependiendo de la parte de la obra en la que se incluyan. Si bien las virtudes del óleo están fuera de discusión, numerosos autores han mencionado que estas obras emplearon una técnica mixta, que combinó el óleo con el temple, con predominio de este último. Al respecto, destaca Alejandro Huerta Carrillo, quien analizó muestras estratigráficas de la tabla “San Felipe” de la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 11). El autor se refirió al uso predominante del temple, excepto en las encarnaciones, trabajadas al óleo.⁹²³

Al respecto han coincidido Adelina Illán y Rafael Romero, quienes al referirse a la técnica pictórica de la ya mencionada *Adoración de los Magos* de Juan González (lám. 117), del museo Soumaya, comentaron la aplicación de

un fondo o base de color blanco (de mayor reflectancia que el tono blanco-crudo de la preparación de yeso) a las zonas correspondientes al cielo y la parte blanquecina del suelo de la izquierda. Aparece esta capa como un fino estrato de unos 10 µm compuesto mayoritariamente de albayalde (blanco de plomo) con impurezas de calcita y yeso. [...] El aglutinante identificado es un temple graso de huevo con cierta cantidad de aceite de linaza (el cromatograma de gases de la fracción proteica de esta capa se muestra en la fig. 11).⁹²⁴

Illán y Romero también advirtieron: “Nuestras conclusiones indican que se trata, en general, de técnicas mixtas en las que los colores de base o imprimaciones locales se realizan con temple o temple grasos, mientras que para las capas finales de pintura y veladuras se emplean al óleo y, en algunos casos, se trata de óleo-resinosas.”⁹²⁵ Al parecer,

⁹²² Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, pp. 300-301.

⁹²³ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁹²⁴ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 35.

⁹²⁵ *Ibidem*, p.42.

el aglutinante empleado en las encarnaciones fue siempre el óleo. En el caso de la obra mencionada, los autores han advertido

La carnación de la Virgen se ejecuta de una manera más simple: de nuevo sobre la capa intermedia translúcida se aplica una mezcla compuesta de albayalde, tierra roja y calcita aglutinada al óleo y, sobre ella, la zona de sombra se aplica como una veladura –de la misma manera que en la muestra anterior– compuesta de laca amarilla notablemente decolorada, escasa tierra roja y negro de carbón. En este caso el aglutinante identificado es simplemente aceite de linaza.⁹²⁶

Por otro lado, Julieta Ávila señaló que el aglutinante empleado en la serie anónima de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66) es un temple a la cola. Recuérdese que años atrás José de Santiago había mencionado que dicha serie combinaba el uso de óleo y barniz,⁹²⁷ mientras que Alejandro Huerta había identificado el uso de temple y óleo.⁹²⁸ Muchos de los planteamientos de Ávila coinciden con los que se hallan en el estudio publicado en *Los enconchados...*, de 1986, en el que la autora participó. Ahora bien, dicho estudio omitió referirse a los aglutinantes y la afirmación de que dicha serie de la *Conquista de México* se hizo con un temple a la cola supone la diferencia más significativa respecto al estudio mencionado.

Dicha afirmación es de especial interés si se tiene en cuenta que el temple más común en Europa es el de huevo, al que se refirieron Illán y Romero. Conviene añadir que de igual modo se usaron la caseína, la goma, la cola y la cera. Por otro lado, si bien la superposición de numerosas capas de pintura se asocia fundamentalmente al óleo, en la segunda mitad del siglo XV la pintura al temple incorporó el uso de veladuras. Según Rocío Bruquetas, en el temple de huevo los colores son frescos y brillantes; si a ello se añade el trabajo por veladuras y el hecho de que la tabla puede barnizarse, con el consiguiente aumento del brillo natural, “se comprenderá la dificultad de distinguir a simple vista, en este momento histórico, la técnica al temple de la técnica al óleo sobre tabla, teniendo en cuenta, además, lo dicho sobre el frecuente recurso a técnicas mixtas.”⁹²⁹

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁹²⁷ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹²⁸ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁹²⁹ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op.cit.*

Esto explica que en relación con las láminas de pluma, numerosos estudios hayan mencionado únicamente el uso del óleo, mientras que otros se han referido a una técnica mixta. Sobre este tema, en un trabajo anterior señalé, tras hacer una revisión historiográfica, que

numerosas obras carecen de las transparencias que caracterizan al óleo. Acaso esto se deba a la utilización prioritaria del temple, que comenta Huerta. Si 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. Sin embargo, la capa pictórica de los “enconchados” resulta especialmente ligera, respecto a la de otras pinturas novohispanas. 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.⁹³⁰

Estos comentarios deben ser matizados, pues si bien la capa pictórica de estas obras tiende a ser muy delgada, una observación minuciosa de las obras conservadas revela que en realidad, la técnica pictórica de los artistas familiarizados con este tipo de obras intentó resaltar la luminosidad del nácar (láms. 104, 105 y 127), lo que no necesariamente se logra mediante una capa pictórica ligera, sino a través del uso de las transparencias, asociadas fundamentalmente al óleo. Ahora bien, dadas las numerosas menciones al temple, así como a una técnica pictórica que combinó ambos aglutinantes, es imprescindible estudiar más casos para obtener un conocimiento más preciso sobre este tema.

De cualquier modo, la observación de Illán y Romero de que las obras mejor logradas combinan el uso de temple para las primeras capas de pintura y óleo para las últimas resulta muy sugerente y, de confirmarse en otros ejemplares, sería otro indicio de

⁹³⁰ Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos “enconchados”...*, *op. cit.*, pp. 89-90.

que la técnica pictórica original de las obras especializadas tuvo una sofisticación que hoy resulta difícil de advertir debido a los problemas de conservación, así como a las numerosas intervenciones que han sufrido las pinturas que han llegado a nosotros.

7. Los pigmentos. El color

Las obras conservadas sugieren que la paleta de las pinturas embutidas de concha resulta muy particular en el contexto pictórico novohispano, pues posee poco contraste cromático y un uso enfático del color amarillo. Ahora bien, es imprescindible apoyar el estudio del color en análisis técnicos y confrontar el aspecto actual del mayor número posible de ejemplares con la información derivada de dichos análisis. Distintos autores coinciden en que estas pinturas emplearon buen número de pigmentos, a pesar de que la observación a simple vista sugiere el uso de una paleta muy restringida. Más aún, los pigmentos empleados en las láminas de concha son comunes a las pinturas que omitieron dicho material.

La primera mención a este tema se halla en el estudio de José de Santiago, en el que se señaló que en la tabla “El gran Moctezuma recibe a Cortés”, de la serie anónima de 6 tablas de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 66), los colores empleados son amarillo, verde (sobre nácar), rojo (sin barniz), café, verde oscuro (sobre nácar), rojo oscuro (sobre nácar) y encarnación.⁹³¹

Santiago señaló que en el caso del amarillo “no existe pigmento. Se compone de una resina natural amarillo claro; en ocasiones la resina está mezclada con polvo de oro.”⁹³² Esta apreciación sin duda es muy significativa, pues sugiere que al menos en algunos casos la paleta amarilla es resultado del paso del tiempo –y acaso de intervenciones posteriores-, no de una concepción original.

Sobre el verde, el autor comentó “El material pictórico lo constituye realmente un pigmento azul orgánico –índigo- que colocado entre dos capas de resina amarilla da como resultado óptico el color verde.”⁹³³ En cuanto al rojo, Santiago señaló que estaba compuesto “Principalmente [de] óxidos de hierro y muy pequeñas cantidades de un compuesto azul

⁹³¹ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁹³² *Ibidem*, p. 27.

⁹³³ *Ibidem*.

orgánico tipo alizarina.”⁹³⁴ El café, por su parte, “Se compone de barniz y óxido de hierro en muy baja proporción.”⁹³⁵ El negro consistió en negro de humo, mientras que el azul claro se hizo con pigmento orgánico y blanco de plomo y el verde y el rojo oscuro fueron “De composición similar a los correspondientes claros, varía solamente el grosor, tanto de la capa de resina como la de pigmento.”⁹³⁶

Entre los colores mencionados por Santiago, el azul y el verde merecen especial mención. Sobre este tema, téngase en cuenta que según Rocío Bruquetas, el pintor y tratadista Francisco Pacheco -y acaso otros pintores de su época- no usó pigmentos verdes, sino que los logró con mezclas de amarillo y azul,⁹³⁷ al igual que ocurrió en la obra estudiada por Santiago. Al parecer, esto también sucedió en la serie de la *Conquista de México* que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56).⁹³⁸ Esto es importante pues, como ya se señaló, al parecer numerosas láminas de concha evitaron usar el azul. Así pues, el hecho de que el verde se haya logrado con una mezcla de azul y amarillo sugiere que la omisión del azul fue deliberada, pues los artistas sí tuvieron el material necesario para lograr dicho color. Ahora bien, cabe recordar que la alteración de algunos pigmentos ha producido variaciones en la paleta de las obras, de manera que la aparente omisión del azul podría no ser original, sino derivada de problemas de conservación.

Por otro lado, ya se señaló que Alejandro Huerta analizó la misma tabla que Santiago. Según Huerta, la paleta de esa obra se compone de azules, rojos (carmín, naranja o bermellón y siena tostado), amarillos, negros y grises.⁹³⁹ En cuanto a los rojos, el carmín empleó laca de granza y un poco de blanco de plomo, negro de carbón y polvo de oro.⁹⁴⁰ El

⁹³⁴ *Ibidem.*

⁹³⁵ *Ibidem.*

⁹³⁶ *Ibidem.*

⁹³⁷ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op. cit.*, p. 352.

⁹³⁸ Agradezco a las licenciadas Mercedes de las Carreras y Marta Dujovne sus comentarios sobre este tema.

⁹³⁹ El autor añadió que El azul se hizo mediante blanco de plomo y azul de prusia. Alejandro Huerta, *Análisis de la técnica...*, *op. cit.*, p. 32. Ahora bien, según advirtió el propio Huerta, el azul de prusia se sintetizó en 1704 y se empezó a usar en pintura hacia 1750 –es decir, el pigmento empleado para hacer el azul en esta obra debe haber sido otro. Tiene interés señalar que en relación con el azul empleado en la ya mencionada *Adoración de los Reyes* de Juan González, del Museo Soumaya, Adelina Illán y Rafael Romero comentaron: “El examen atento de estas muestras reveló la presencia de un colorante azul casi totalmente alterado. Aun así, resultó imposible identificar el tipo, si bien todo apunta a alguna de las fuentes naturales de la indigotina, como la planta del añil (*Indigofera tintorea*) o la hierba pastel (*Isatis tintorea*).” Cfr. Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 33.

tono naranja, aplicado sobre el fondo negro de la cenefa, se compone de una mezcla de laca de granza y minio.⁹⁴¹ El color siena tostado, por su parte, se compone de sombra tostada, un poco de blanco de plomo y negro de carbón.⁹⁴² Los negros están hechos con negro de humo,⁹⁴³ mientras que los grises se lograron mediante negro de humo y siena natural aplicados sobre una capa de polvo de oro, sobre la cenefa negra.⁹⁴⁴

Huerta también analizó los materiales de la tabla “Sale Cortés huyendo” de la misma serie y halló que en una muestra gris verdosa procedente del cielo, “El color original es una capa amarilla, constituida por blanco de plomo y amarillo de nápoles (?).”⁹⁴⁵ Por su parte, los rojos incluyen el naranja, el siena tostado y el café rosado. De estos, el primero consiste en dos capas de pintura, de las cuales la primera es una mezcla de siena tostado, blanco de plomo y blanco de España y la segunda es una mezcla de minio y laca de granza.⁹⁴⁶

El siena tostado posee dos tonos. El más claro presenta sobre la base de preparación la capa de barniz original y otra capa de color siena tostado claro. La segunda capa de pintura es una mezcla de ocre rojo, sombra tostada y negro de carbón.⁹⁴⁷ El más oscuro consiste en una sola capa de pintura, lograda mediante una mezcla de siena o sombra tostada y un poco de negro de carbón.⁹⁴⁸ Huerta también señaló que el polvo de oro se encuentra sobre o en la zona más externa de las capas de pintura.⁹⁴⁹

Asimismo, Huerta estudió un “San Felipe” (lám. 11) de la serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo* de Miguel González, que se divide entre el INAH y el Fondo Cultural Banamex. Según el autor, en dicha tabla se encuentran verdes, rojos, encarnaciones, cafés, amarillos y dorados, así como negros.⁹⁵⁰ El verde se formó por resinato de cobre con pequeñas cantidades de negro de carbón y blanco de plomo.⁹⁵¹ Sobre el rojo, el autor señaló “En las dos muestras de las vestiduras del Cristo se encuentra una mezcla de laca de granza

⁹⁴¹ *Ibidem.*

⁹⁴² *Ibidem.*

⁹⁴³ *Ibidem.*

⁹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁴⁶ *Ibidem.*

⁹⁴⁷ *Ibidem.*

⁹⁴⁸ *Ibidem.*

⁹⁴⁹ *Ibidem.*

⁹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 48-50.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 48.

y cinabrio, con mayor cantidad de laca de granza cuando el tono es rojo carmín, y con mayor cantidad de cinabrio cuando el tono es rojo naranja.”⁹⁵²

Respecto a las encarnaciones, Huerta advirtió que “La capa gruesa de tono rosado tiene blanco de plomo con un poco de cinabrio y escasa cantidad de negro de carbón. En la capa fina hay una mezcla de blanco de plomo con pequeñas cantidades de cinabrio, laca de granza y negro de carbón. La capa gruesa de tono café está constituida por blanco de plomo, cinabrio de grano fino en cantidad abundante, pequeñas cantidades de laca de granza, siena tostado y negro de carbón. En la capa fina la mezcla es de negro de carbón, negro de humo y siena tostado.”⁹⁵³ El café se hizo variando las proporciones de los materiales arriba mencionados, pues Huerta mencionó el uso de cinabrio de grano fino, abundante siena tostado de grano fino y un poco de blanco de plomo y negro de carbón.⁹⁵⁴

Los numerosos materiales identificados por Huerta fueron de uso común entre los pintores de la época. Por otro lado, la paleta de la serie de la *Conquista de México* en la que se basó dicho análisis había sido estudiada años atrás por un grupo coordinado por Agustín Espinosa, según el cual:

Se identifican como colores básicos en la manufactura: *tinta china*, *azul índigo*, posiblemente extraído de la planta de añil; *tierra de sombra natural*, obtenida de yacimientos minerales; *tierra de sombra tostada*, producto de la calcinación del pigmento anterior; *sepia*, pintura orgánica que se obtiene de la tinta del pulpo; *rojo bermellón*, conocido como cinabrio o sulfuro de mercurio natural; posiblemente *tierra verde* y *laca de cochinilla*. Además de los colores mencionados encontramos *polvo de oro* aplicado en la decoración de las embarcaciones, en la vestimenta de los personajes, en algunos elementos arquitectónicos y en los marcos de todos los paneles.⁹⁵⁵

Se advierte que este estudio no mostró un interés tan pronunciado como los de Santiago y Huerta en la identificación de los colores empleados en dicha serie. Aún así, sus resultados son muy similares a los de aquellos. Es de llamar la atención tanto la diversidad de colores referidos por dichos autores, como la variedad de materiales empleados para

⁹⁵² *Ibidem*, pp. 48-49.

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ *Los enconchados...*, *op. cit.*, pp. 17-18. Las cursivas son mías.

lograrlos. Más aún, la paleta de estas obras no presenta diferencias significativas respecto a la de otras pinturas novohispanas, sobre la que Abelardo Carrillo y Gariel advirtió

A pesar de que los pintores dispusieron de los pigmentos que se mencionan en los capítulos relativos, y no obstante que sus obras presentan esa fuerte variedad cromática, a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro y blanco. Podríamos agregar a esta lista, como empleados excepcionalmente, el verde cardenillo y el carmín.⁹⁵⁶

Ahora bien, pese a la identificación de numerosos pigmentos en las láminas de concha, es evidente que en la actualidad numerosas tablas exhiben una paleta en la que predomina el amarillo. Algunos textos se han concentrado en la preponderancia de dicho color en estas pinturas, que han relacionado con el uso de barniz. Por ejemplo, Julieta Ávila ha comentado:

El tono amarillento que poseen los enconchados se logró, de acuerdo al análisis realizado por Beatriz Sandoval, mediante una resina natural de origen vegetal. Evidentemente esta resina se utilizó en lugar del “barniz dorado”, acostumbrado entre los pintores orientales. Este barniz dorado es producido en Asia Central con la laca oriental como elemento básico, que es producida por ciertas especies vegetales, pero seguramente el pintor de Nueva España tuvo que sustituirla por una resina local que cumpliera la misma función. En otras pinturas del Virreinato, a pesar de que el barniz que las cubre se ha vuelto amarillento, la pintura no adquiere ese tono general que caracteriza los enconchados y que los hace diferentes de los óleos de la misma época. *La resina amarilla utilizada en los enconchados fue puesta intencionalmente por el pintor para dar un acabado amarillento, “casi dorado”, a la obra.* Por ello al trabajar el fondo, lo conservó generalmente blanco, sin aplicación de pinceladas en colores contrastantes como se acostumbró en los óleos contemporáneos, con el objetivo de lograr pinturas amarillentas, las cuales resultan frecuentes en Oriente.⁹⁵⁷

En relación con este tema, resulta de gran interés la observación de Huerta de que el cielo, que se ve amarillo, consiste en solo “una capa fina de color blanco, sin pigmento

⁹⁵⁶ Alejandro Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura...*, op. cit., p. 83.

⁹⁵⁷ Julieta Ávila, *El influjo de la pintura...*, op. cit., p. 31. Las cursivas son mías.

amarillo; el tono amarillo está dado por la capa de barniz o resina oxidada que se encuentra sobre la capa blanca.”⁹⁵⁸ Asimismo, al comentar los cortes estratigráficos de la tabla “El gran Moctezuma recibe a Cortés”, dicho autor observó: “El *color amarillo del lago y del cielo* está dado únicamente por el color de la resina oxidada (amarillenta), sobre la segunda base de preparación blanca. También en el color amarillo del caballo de Cortés solamente se encuentra la capa de barniz oxidado sobre la primera capa de preparación blanca.”⁹⁵⁹

Es evidente que en ese caso el efecto buscado fue muy distinto al de la aureola, donde Huerta halló “una capa dorada metálica, constituida por polvo de oro puro, entre dos capas de resina o barniz grueso, craquelado y oxidado.”⁹⁶⁰ Es decir, si bien no hay duda de que en los fondos de estas pinturas a menudo se emplearon colores muy claros que en la actualidad se ven amarillos, es posible que se haya sobrestimado la importancia de dicho color pues, como señaló Huerta, la apariencia actual muy amarillenta bien puede obedecer al barniz que cubre la capa pictórica.

Por otro lado, el único estudio que ha aportado información tan precisa como el de Huerta sobre los pigmentos es el de Adelina Illán y Rafael Romero, que además identificó el uso de colores que hoy resulta imposible percibir a simple vista, debido al deterioro que han sufrido las obras. Por ejemplo, dichos autores comentaron, respecto a la zona correspondiente al cielo en la ya mencionada *Adoración de los Magos* de Juan González, del Museo Soumaya (lám. 117) que: “El examen atento de estas muestras reveló la presencia de un colorante azul casi totalmente alterado.”⁹⁶¹ Más aún, los autores advirtieron

Otros elementos de la composición, sorprendentes por su color, son las zonas de vegetación y hierbas blancas en los primeros planos, característica común a muchos de los enconchados existentes. Sin embargo, al igual que se mencionó en el caso de la ejecución del cielo, una muestra tomada como micro raspado de la superficie determinó el uso del mismo colorante azul (hoy casi totalmente desaparecido) del cielo y, probablemente, una laca amarilla muy decolorada, lo que daría lugar en origen a un tono verdoso. Estos factores nos llevan a plantearnos el probable aspecto original de las obras, especialmente

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁵⁹ Alejandro Huerta, *Análisis de la técnica...*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica”..., *op. cit.*, p. 35.

si consideramos además la naturaleza de las capas de cobertura o barniz que han llevado a crear una teoría estética desmentida por las investigaciones técnicas.⁹⁶²

En síntesis, respecto a la paleta de estas obras conviene no precipitarse a sacar conclusiones a partir de la mera observación pues, como ya se señaló, el deterioro que han sufrido las tablas ha afectado significativamente al color. Asimismo, las capas de barniz superpuestas a las originales o bien, la oxidación de dichos barnices, también afectan dramáticamente la actual percepción del color de las obras, por lo que no cabe sino esperar que se realicen más estudios técnicos que nos ayuden a determinar con más precisión cuáles fueron los colores originales.

Aún así, llama la atención que, pese a las evidencias de que los especialistas tuvieron numerosos pigmentos para colorear las obras, al parecer a menudo los usaron poco. Como ya se señaló, el brillo natural del nácar tiende a mitigarse bajo los colores oscuros, tales como el café, el gris, el negro e incluso ciertos tonos de azul. Esa podría ser la razón por la cual dichos colores se emplearon en bajas proporciones en estas obras -y rara vez sobre el nácar.

Si bien conviene tener en cuenta que en muchas obras el intenso color amarillo del fondo puede deberse a las intervenciones, numerosas obras destacan por la tendencia a evitar el azul en áreas que no están embutidas de concha y a las que normalmente correspondería dicho color. Al respecto, los casos más destacados son el cielo y los cuerpos lacustres. En todas las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), así como en las de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) y la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34) se advierte dicha tendencia, aunque las dos últimas series sí emplean el azul sobre el nácar.

Por otro lado, la serie anónima de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85) emplea el café en abundancia en el piso –un área que no tiene embutidos de concha– de las numerosas escenas que transcurren en interiores. Dicho color se empleó también en el fondo de la escena “La resurrección”. Ahora bien, la serie también incluye dos escenas nocturnas: “La oración en el huerto” (lám. 79) y “El prendimiento” (lám. 80). En ambos casos, el fondo se pintó de amarillo, color al que se superpuso una capa de pintura negra

⁹⁶²*Ibidem*, p. 37.

que simula nubes oscuras. Este efecto parece ser original y sin duda es poco realista, además de inusual en el contexto pictórico novohispano.

En contraste, la *Boda de Caná* de Nicolás Correa (lám. 143), que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, empleó un fondo negro. Así pues, de momento no es posible sacar conclusiones sobre este tema, pero parece ser que en las láminas de concha a menudo se optó por fondos muy claros –acaso blancos o de tonos muy claros de amarillo. Es posible que esto se haya debido en parte a que se consideró que así se facilitaba el lucimiento del brillo del nácar, pero conviene tener en cuenta que la paleta de estas pinturas incluyó numerosos colores, que se usaron de maneras distintas en cada caso.

8. El barniz

Numerosas fuentes han señalado que las láminas de concha poseen una gruesa capa de barniz. El tema es digno de atención, pues se relaciona con una larga discusión sobre el uso de maque o laca en estas obras.⁹⁶³ Al respecto, es indispensable recordar que todas las pinturas cuya técnica se ha analizado muestran intervenciones, por lo que difícilmente sabremos si la gruesa capa de barniz que en la actualidad exhiben muchas obras es original. La primera mención a este tema en un estudio técnico la hizo José de Santiago, quien advirtió que el barniz usado en la tabla “El gran Moctezuma recibe a Cortés”, de la ya mencionada serie de la *Conquista de México* que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66) se compone de una base de preparación blanca, así como de una capa muy gruesa de barniz café rojizo intenso, sin pigmento.⁹⁶⁴ Recuérdese que dicha tabla fue estudiada años después por Alejandro Huerta, quien señaló:

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) y en ocasiones mezclado con partículas finas de pigmento rojo (ocre rojo) o polvo de oro. También hemos encontrado que el tono de barniz es en general amarillo con variaciones hacia el

⁹⁶³ Véase Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, *op. cit.*, pp. 9-10, así como Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, pp. 14-15, Teresa Castelló, “Los artesanos...”, *op. cit.*, pp. 141, 142 y 149, Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, especialmente pp. 49-58 y Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos...*, *op. cit.*, pp. 51-55.

⁹⁶⁴ José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 27.

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. El análisis químico de esta capa indica que puede estar constituido por gomas, resinas o mezcla de ambas.⁹⁶⁵

Es importante tener en cuenta que las obras habían sufrido al menos dos intervenciones documentadas cuando Huerta las analizó: por un lado, en 1975, cuando llegaron a la colección del INAH y nuevamente en 1986, cuando las exhibieron en Acapulco. Así pues, es posible que la gruesa capa de barniz a la que se refirió Huerta haya sido producto de dichas intervenciones. Sin embargo, años más tarde Julieta Ávila insistió en la importancia de la gruesa capa de barniz de la serie en cuestión. Según la autora, una vez que las pinturas estuvieron terminadas se les dio

un terminado amarillo brillante, que ha llamado mucho la atención y que no resulta común en las pinturas occidentales. En los enconchados esta capa amarillenta, con efecto brillante se debe a la aplicación de un barniz a base de resina natural, y el efecto es el mismo que se consigue mediante una capa final de laca en forma de “barniz dorado”, propio de las pinturas orientales.⁹⁶⁶

Más aún, en la conclusión de su estudio, Ávila afirmó:

La identificación del procedimiento y de los materiales empleados en los enconchados constituyó un logro importante y durante su restauración se obtuvo la certeza de que la capa amarillenta que los cubre, 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 estos antecedentes, se corría el riesgo de confundir dicha capa con un barniz oxidado y de pretender eliminarla.⁹⁶⁷

⁹⁶⁵ Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 55. Cabe añadir que en su estudio de 1975, José de Santiago advirtió: “Mucho se ha dicho y escrito sobre la técnica empleada en la elaboración de este tan especial género de pintura que, a falta de un término apropiado, conocemos como “enconchados”. Hay quien considera que se trata del procedimiento del “maque”, que tampoco se ha estudiado exhaustivamente y más bien se alude con ese término al “acabado” acharolado y bruñido, que a un procedimiento pictórico con especificaciones químicas bien definidas.” Cfr. *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁶⁶ Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 84.

Si la presencia de dicha capa de barniz hubiera sido muy importante en estas obras, cabría considerar que muchos ejemplares la tendrían. Ahora bien, Dolores Medina reportó que el ya mencionado *San Isidro y el milagro de la fuente* anónimo, del Museo de América (lám. 108), tenía una gruesa capa de barniz que no era original, pues al limpiarla salieron a la luz efectos ópticos que habían permanecido ocultos.⁹⁶⁸ Más aún, al parecer un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* firmado por Juan González en 1703 (lám. 27), nunca estuvo cubierto con barniz.⁹⁶⁹

Por otro lado, en caso de que muchas de estas obras efectivamente hayan empleado gruesas capas de barniz, conviene recordar que dichas capas fueron comunes en las pinturas europeas –y novohispanas– de la época. Al respecto, Adelina Illán y Rafael Romero señalaron, respecto a la *Adoración de los Magos* de Juan González del Museo Soumaya (lám. 117):

En el caso que nos ocupa nos planteamos desde un principio la posibilidad de que el barniz presente fuera original. Su perfecta unión, e incluso fusión, con las capas pictóricas finales y veladuras, sin presencia en absoluto de suciedad intermedia, y la inexistencia de daños o repintes bajo la capa de barniz, apuntaba en esa dirección y prescribía un análisis en profundidad de su composición. El análisis, por cromatografía de gases-espectrometría de masas de un raspado superficial, mostró un claro contenido de resina natural de conífera (sin poder precisarse el tipo) y de aceite de linaza (fig. 18). Esta capa de barniz, altamente amarilleada y decolorada por autooxidación de sus componentes, no mostró además ningún contenido en pigmentos o en materiales colorantes. *Este barniz identificado corresponde claramente con el tipo utilizado en Europa desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVIII.* Se obtiene por disolución de una resina natural de tipo terpénico en un aceite secativo como el aceite de linaza, y siempre utilizando calentamiento para conseguir esta mezcla.⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ Dolores Medina, “Aspectos técnicos...”, *op. cit.* pp. 99-100.

⁹⁶⁹ Clara Bargellini, “Saint Francis Xavier Embarking for Asia”, en *Painting a New World. 1520-1810*, Denver, Denver Art Museum, 2004, p. 187. Según Bargellini, la fuente de esta información es el reporte de conservación inédito elaborado por un equipo encabezado por Liliana Giorguli, de la escuela de restauración del INAH. Cfr. p. 293, nota 5.

⁹⁷⁰ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, p. 40. Las cursivas son mías. Los autores también advirtieron: “en la bibliografía encontramos abundantes referencias acerca de supuestos acabados con laca (con el fin de imitar objetos realizados mediante técnicas que incluyen materiales de esta naturaleza) y sobre el característico aspecto amarillento original de este tipo de obras, que las ponen, como ya vimos, en vinculación con la pintura del Extremo Oriente. Nuestra opinión es que en estos aspectos han de tomarse

A partir del siglo XVI, el uso del barniz se generalizó entre los pintores europeos pues facilitaba la obtención de ciertos efectos ópticos, tales como la saturación del color y la modulación de los espacios. Al respecto, Rocío Bruquetas ha advertido:

El barnizado entendido como una capa final, transparente y uniforme, que se extiende sobre toda la superficie pictórica, es relativamente moderno, aunque es difícil situar el comienzo de su utilización. Se empieza a imponer a medida que se extiende el uso del óleo como único aglutinante. Con esta operación se perseguía saturar los pigmentos, darles profundidad y vidrio y conseguir la máxima expresión tonal, que con el aceite solo no quedaba siempre asegurado (aunque, como se ha visto, también se seguirá empleando el barniz aglutinado con determinados pigmentos para mejorar su brillo).⁹⁷¹

Es decir, la adición de barnices no es un fenómeno exclusivamente asociado al arte asiático, sino también al europeo. Dado que la técnica de las láminas de concha deriva de la problemática europea, es lógico suponer que el uso del barniz se relaciona con la problemática de la pintura de dicho ámbito. Por otro lado, respecto a la posibilidad de que el barniz originalmente empleado en las láminas de concha haya tenido una coloración que incidiera en la apariencia de las obras, Illán y Romero han advertido, a partir del análisis de la *Adoración de los reyes* de Juan González del Museo Soumaya (lám. 117):

Es imposible que un barniz de este tipo, considerando además el grosor normal de este estrato, pudiera presentar originalmente coloración alguna, ya que, aunque la mezcla obtenida en la preparación del barniz sea muy amarilla, al aplicarse sobre la superficie se obtiene una película totalmente transparente. Es precisamente por la autooxidación de esta capa con el envejecimiento cuando se obtienen los graves amarilleamientos y decoloraciones, tanto del contenido en resina como del propio aceite de linaza. Por

posicionamientos prudentes, y siempre basadas en los datos aportados por los estudios y técnicas de análisis desarrollados espectacularmente en las últimas décadas.” *Ibidem*, p. 39. En lo personal, coincido totalmente con los autores respecto a este tema.

⁹⁷¹ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales...*, *op. cit.*, pp. 356-357. La autora también advierte: “sin embargo, esta operación no tiene su reflejo en los contratos de obras, y sólo en algunos muy contados se exige que las pinturas sean bien barnizadas, como ocurre con el que firma Alonso Berruguete para las puertas del altar de San Lorenzo (Valladolid) en 1523, o el de Pedro Fernández de Guadalupe (Utrera, 1533): toda la pintura de pinzel sea muy bien barnizada con barniz de grasa como conviene a muy buena obra, aunque este tipo de indicaciones suelen ir asociadas con frecuencia a intervenciones de “aderezos.” *Ibidem*, p. 357.

consiguiente, resulta probable que las abundantes referencias a acabados amarillentos conseguidos por la adición de “lacas” y colorantes a las capas finales y veladuras sean una interpretación de dos aspectos del envejecimiento combinados: primero, la decoloración de la capa de preparación predominante (basada en la cola animal) y, segundo, un envejecimiento natural de una capa de barniz que originalmente debió de ser casi totalmente transparente.⁹⁷²

Más aún, Illán y Romero también afirmaron que

El hecho de encontrar un barniz original, como en la obra que nos ocupa, muy decolorado y amarilleado por autooxidación, plantea a los restauradores el dilema ético de su eliminación, sobre todo si consideramos la generalizada teoría estética de los “acabados amarillentos a la laca” en vinculación con la pintura oriental. Sin embargo, y a la vista de los resultados analíticos, sabemos que la apariencia original de estas obras dista mucho de la actual [...]⁹⁷³

Así pues, es probable que la mayoría de las láminas de concha hayan estado originalmente barnizadas, al igual que muchas pinturas de la época, con independencia del uso del nácar. Es bien sabido que el barniz tiende a oxidarse con el tiempo, lo cual sugiere que los comentarios de Medina, Illán y Romero respecto a la alteración de los que hallaron en las obras que analizaron son acertados. Más aún, el hecho de que una obra de Juan González pueda no haberse barnizado, sugiere que la adición de barnices no tuvo en esta producción mayor importancia que en las pinturas que omitieron la concha.

Por otro lado, hasta ahora no se ha probado que la presencia de una gruesa capa de barniz haya sido indispensable en estas pinturas. Como han señalado algunos autores, cuando las capas de barniz son especialmente gruesas añaden cierto brillo a las obras. Ya se ha visto que los autores de las láminas de concha se interesaron en el brillo que el nácar les proporcionó y que, en las obras especializadas, se emplearon recursos pictóricos que permitieron aprovechar al máximo la riqueza lumínica de dicho material. Sin embargo,

⁹⁷² Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica pictórica...”, *op. cit.*, p. 40. Las cursivas son mías.

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 41.

hasta ahora no se ha demostrado que la adición de gruesas capaz de barniz haya sido fundamental en este tipo de obras.

V. Análisis de las obras. Estudio comparativo

Este capítulo aborda fundamentalmente las 163 obras que he estudiado de manera directa.⁹⁷⁴ Aquí también haré referencia a ciertas obras que conozco por reproducciones y que por distintas razones resultan de especial interés para esta investigación.⁹⁷⁵ Dado que esta investigación concibe a las obras como pinturas, la discusión sobre los ejemplares conservados abordará temas que ya se han comentado en otros estudios sobre la pintura novohispana.

Uno de los aspectos de la pintura virreinal que ha sido objeto de más investigación es la relación con los modelos en los que se informan. En el caso de las láminas de concha, numerosos estudios han advertido que dicha relación es especialmente estrecha,⁹⁷⁶ por lo que una parte del capítulo se dedica a analizarla. Numerosos estudios sobre la pintura novohispana han discutido la belleza, la expresividad y el realismo de los personajes -en particular, de los rostros, a cuya representación las ordenanzas del gremio de pintores conceden prioridad. Este capítulo también discute dichos temas y compara las soluciones de estas obras con las de otras pinturas. Dicha comparación es interesante, pues los temas representados también se hallan en las pinturas que prescindieron de la concha. Asimismo, dado que en ocasiones existen versiones de varios artistas, aquí se comparan distintas representaciones de un mismo tema, pues dichas comparaciones nos ayudan a obtener una perspectiva más amplia de la problemática de la producción.

Es bien sabido que numerosas obras representan la conquista de México (láms. 37-66). Como adelante se verá, el tema ha sido objeto del interés de casi todos los autores que se han ocupado de estas pinturas. Asimismo, recientemente se han estudiado otras representaciones pictóricas de este mismo tema, por lo que aquí se hará un recuento historiográfico y a continuación, un breve análisis comparativo a partir de una selección de escenas. Dicho análisis halla fundamento en el hecho de que las series de la *Conquista de*

⁹⁷⁴ Este capítulo incluye algunas referencias a obras que no conozco en persona pero que son de especial interés por razones que se especificarán en cada caso.

⁹⁷⁵ Si bien este capítulo no hace un análisis formal de todas las obras conservadas, el apéndice de la tesis recoge información del mayor número posible de ejemplares. En futuros estudios espero concentrarme en algunas de las obras que no son objeto de análisis puntuales en esta revisión.

⁹⁷⁶ Al respecto véase, por ejemplo, María Concepción García Sáiz, "Precisiones al estudio...", *op. cit.* y "Nuevos materiales...", *op. cit.* Véanse asimismo los grabados reproducidos en Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario...*, *op. cit.*

México son un ejemplo de trabajo especializado, independientemente del tema que representan. Con todo, es bien sabido que la conquista de México fue un tema muy querido a la élite criolla de la segunda mitad del siglo XVII, así que su representación en estas obras se asocia estrechamente a la de otras pinturas. Por esa razón, una parte de este capítulo compara ambos tipos de representaciones y sugiere posibles líneas de investigación para futuros análisis.

Por otro lado, el paisaje se ha abordado en algunos estudios sobre la pintura novohispana. Algunas láminas de concha exhiben un interés notable en el paisaje, que en ocasiones resuelven de una manera distinta a la de otras pinturas novohispanas. Pese a las diferencias, no hay duda de que en estas obras el interés por el paisaje se articula con el de numerosas pinturas, tanto novohispanas como europeas. La minuciosidad con la que se representa en algunas obras revela que los especialistas le prestaron mucha atención (láms. 4, 10, 46, 50, 86, 98, 104, 105 y 113), por lo que se discutirán las razones que tuvieron para hacerlo. También se analiza la posibilidad de que la representación del paisaje en algunas obras se haya informado, en parte, en las pinturas de origen transpacífico.⁹⁷⁷

La historiografía de estas obras muestra cierta tendencia a atribuir los ejemplares anónimos más destacados a Miguel y a Juan González –en particular, al primero. Si bien muchas obras anónimas efectivamente están ligadas a dichos artistas, las atribuciones deben fundamentarse con cuidado, pues este fenómeno pictórico rebasa por mucho la actividad de los González. Más aún, algunos ejemplares anónimos destacados exhiben características que los alejan de las pinturas firmadas por los González.

Tanto la producción de Nicolás Correa como la de Agustín del Pino se conocen únicamente por tres pinturas (láms. 136, 142, 143, 146 y 147), mientras que de Pedro López Calderón (lám. 148) y de Rodulpho (lám. 132) se conoce tan sólo una obra. Es decir, resulta difícil en extremo estudiar las características de su producción y atribuirles con precisión los ejemplares anónimos. De cualquier modo, se ha tenido en cuenta su trabajo al momento de sugerir autorías para las obras anónimas.

⁹⁷⁷ Marita Martínez del Río halló en el reverso de tres tablas de la serie de la *Conquista de México* de Miguel González que perteneció al conde de Moctezuma el boceto de unas aves que parecen ser parte de un estudio para un paisaje (lám. 1), cuya solución la autora asocia al arte chino. Cfr. Marita Martínez del Río, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 68. Ahora bien, la serie ya había sido examinada por varios investigadores, que no reportaron la presencia de dichas figuras.

También es difícil identificar las características del trabajo de cada uno de los González, pues sus obras muestran significativas diferencias de factura tanto en el uso de la concha como en el trabajo pictórico. Dichas diferencias no resultan sorprendentes, pues también se han advertido en relación con las obras de numerosos pintores novohispanos. Aquí se analizan las características de distintas obras firmadas y se hacen atribuciones puntuales tanto a Miguel como a Juan González, pero el tema deberá seguir analizándose en futuras investigaciones. Es decir, estas atribuciones no pretenden fijar una postura definitiva sobre el tema, sino poner los cimientos de un esfuerzo en el que espero profundizar más adelante.

Ciertos ejemplares anónimos muestran características ajenas a las de todas las obras firmadas (láms. 149, 155, 156 y 161). Algunos pueden ser de un artista conocido, pero es muy probable que otras sean de pintores cuyos nombres ignoramos. Esta investigación presta especial atención a las obras anónimas notables de factura ajena a los artistas conocidos. Ahora bien, más que hacer una identificación precisa de todas las autorías, este capítulo se plantea el análisis de distintas modalidades de este tipo de trabajo, así como su relación con otras pinturas –en particular, con las de su ámbito de producción.

La importancia del tema de las autorías reside en que nos permite abordar el modo en el que estas obras se insertaron en el contexto pictórico novohispano y el papel que ahí desempeñaron. En mi opinión, el incluir a estas obras en las discusiones sobre la pintura novohispana nos permite conocer algunos aspectos tan significativos como poco estudiados de dicha pintura. El análisis de las láminas de concha arroja luz a aspectos poco conocidos de los intereses pictóricos novohispanos. Asimismo, nos permite advertir el enorme interés de sus autores por el dibujo y el detalle.

Aquí se plantean, en primer lugar, el uso de los modelos europeos, la paleta, la ornamentación y la manera de resolver las figuras. A continuación, se comentan las particularidades de algunas pinturas. En el caso de las series, se señalan sus características generales y después se abordan las características que distinguen a algunas tablas. Aquí se prestará mucha atención a las pinturas individuales, que son las más numerosas, de factura desigual y no se han estudiado lo suficiente. La calidad diversificada de dichas obras sugiere distintas autorías, lo que revela que este fenómeno tuvo alcances importantes en el contexto pictórico de su tiempo.

En su estudio sobre las series de la *Conquista de México* de 1999, María Concepción García Sáiz señaló que pese a que todas las representaciones se relacionan entre sí, en cada caso se advierte la voluntad de concebir la serie de manera individual, sin retomar fórmulas empleadas en otras representaciones.⁹⁷⁸ Esto también ocurre en muchas obras de tema religioso. Recuérdese que se conservan numerosas *Virgenes de Guadalupe*. De éstas, sólo cuatro están firmadas, dos por Miguel González (láms. 133 y 140), una por Agustín del Pino (lám. 136) y otra por Rodulpho (lám. 132), respectivamente. Casi todas las tablas exhiben notables diferencias entre sí.

Lo mismo cabe decir respecto a otros temas de los que se conservan numerosas representaciones, tales como la *Adoración de los Magos* (láms. 68 y 117), la *Adoración de los Pastores* (láms. 20, 67, 115 y 116), la *Dormición de la Virgen* (láms. 97, 123 y 154) y la *Asunción* (láms. 99, 120, 122 y 151). Algunas de dichas representaciones están firmadas, mientras que otras son anónimas. Así pues, una parte de este capítulo analiza el trabajo de los artistas conocidos, mientras que otra compara las distintas versiones de un mismo tema –independientemente de las autorías.

1. Características generales de las obras

Estas obras sugieren una manera particular de concebir la pintura que rebasa el mero uso del nácar y que no sólo tuvo éxito entre los novohispanos, sino hasta cierto punto también en la Península Ibérica. Es probable que la clave de dicho éxito resida en el hecho de que las más destacadas siempre producen ricos efectos ópticos, particularmente lumínicos, un poco distintos a los de otras pinturas.

Las series históricas suelen representar a un buen número de personajes poco individualizados, cuyas siluetas a menudo se enfatizan con gruesas líneas negras (láms. 37-51). El uso de dichos trazos asimismo se halla en numerosas obras individuales, cuyas características sugieren distintas autorías (láms. 122, 123, 152 y 153). Si bien las pinturas novohispanas tienden a favorecer el uso de la línea,⁹⁷⁹ su empleo en estas obras es a veces mucho más acusado que en otras pinturas novohispanas.

⁹⁷⁸ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁹⁷⁹ Los autores del estudio monográfico sobre Cristóbal de Villalpando, de 1999, advirtieron: “la obra de Villalpando no abandonó del todo una característica totalmente novohispana, la apariencia enteriza, la

Compositivamente las obras muestran escaso interés en introducir soluciones propias, pues a menudo el apego a las fuentes que les sirvieron de modelo es notable (láms. 2, 3, 27 y 28).⁹⁸⁰ Ahora bien, dicho apego fue muy frecuente en la pintura novohispana, sujeta a una estructura gremial cuyas ordenanzas buscaron, explícitamente, la fidelidad a los planteamientos artísticos europeos. Como adelante se verá, en ocasiones la correspondencia al modelo es virtuosa y revela la enorme capacidad de los artistas. Recuérdese que el apego a los modelos se relaciona con el problema de la “invención”, emanada de la concepción moderna de la pintura y vigente en la época en la que se hicieron estas obras.⁹⁸¹ El caso de Cristóbal de Villalpando, quien firmó algunas obras como “inventor”, demuestra que la idea de la invención estaba gestándose entre algunos pintores novohispanos de la época, interesados en hacer sus propias composiciones.⁹⁸²

Al parecer, esta producción se mantuvo al margen de la discusión sobre las artes liberales, lo que no le impidió desarrollar una riqueza propia, muy gustada en su tiempo. Es decir, localmente coexistieron distintos modos de entender la pintura. La circulación de las láminas de concha al más alto nivel social a ambos lados del Atlántico es la mejor prueba del éxito de las obras, a pesar de que algunas de sus características se alejan de los intereses de otras pinturas de la época.

Los pintores novohispanos más reconocidos se interesaron por el vigor, la expresividad y el realismo de las figuras, que lograron a través del uso del modelado, del claroscuro, del trabajo de las telas, o bien dotando a los rostros de gestos verosímiles. También se interesaron por la belleza, especialmente la de los rostros, así como por la corrección anatómica. A menudo emplearon una paleta rica. El interés de las láminas de concha por esas soluciones posee grandes contrastes, pues en algunas obras es evidente, mientras que en otras, la corrección del dibujo no parece haber sido prioritaria.

En el caso de los especialistas, se desconoce qué parte del trabajo correspondió directamente a ellos. No es seguro que los González hayan pintado siempre los rostros,

existencia de contorno, por suave que sea, la tradición lineal, en una palabra.” Cfr. Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*, p. 64, nota 25.

⁹⁸⁰ María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁸¹ Véanse discusiones sobre este tema en Clara Bargellini, “Originality and Invention in the Painting of New Spain”, en *Painting...*, *op. cit.*, pp. 79-91 y “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico siglos XVI-XVIII*, T. IV, Juana Gutiérrez Haces, coord., México, Fomento Cultural Banamex, 2009, pp. 965-1005.

⁹⁸² *Ibidem.*

cuya factura a veces muestra importantes variaciones, incluso en las series de alto presupuesto (láms. 67-85). A menudo la técnica pictórica resulta más esmerada en las áreas que cubren el nácar, lo que sugiere que esa parte del trabajo correspondió a los maestros. Es evidente que algún oficial o aprendiz cortó, pulió y pegó las conchas, algo ajeno a otros talleres de pintura. De cualquier modo, en estas obras el trabajo pictórico es tan importante que no hay duda de que los González se involucraron directamente en él. Difícilmente estos artistas habrían podido encabezar sus propios talleres de pintura si no se hubieran encargado de una parte significativa de ese trabajo, independientemente del uso de la concha. Así pues, las atribuciones que aquí se hacen se fundamentan, en parte, en el análisis del trabajo pictórico.

¿La relación con el arte asiático?

Aquí me concentraré en el paisaje, así como en la paleta, de los que en numerosas ocasiones se ha señalado que podrían haberse apropiado de ciertos modelos pictóricos asiáticos –ya sea japoneses, chinos o ambos. En relación con el paisaje, conviene advertir que su representación a veces parece alejarse de las convenciones de la pintura novohispana. De especial interés resultan las imágenes pintadas al reverso de tres tablas de la serie de la *Conquista de México*, de la antigua colección Moctezuma (lám. 1), dadas a conocer en el estudio de Marita Martínez del Río, “La conquista”.⁹⁸³ La autora señala que las obras son de Miguel González, pero no reproduce la firma. Esta serie ya había sido estudiada por otros autores, que la consideraron anónima. Martínez del Río comenta

La influencia oriental en estas tablas es mayor en su reverso, dada la interpretación de ciertas aves y vegetación, evocativa del arte de la dinastía Ch’ing, que reinó a partir de 1644, para representar, según mi opinión, algunas de las aves que poblaban las lagunas mexicanas, las cuales rodeaban parte importante de la gran Tenochtitlan. [...] Otra de las influencias, que también se perciben en el reverso de las tablas, sería la del arte de Japón, que siempre exportó su arte a China: país que recibió su grandísima influencia, como se ve en las obras de Ogata Kori (1652-1716), que podrían tener semejanza con las que decoran el reverso de las tablas. Aunque Japón estuvo cerrado al comercio, en esta época

⁹⁸³ Teresa Castelló, “La conquista...”, *op. cit.*



Lámina 1

tenía ciertos puntos de contacto, con el exterior, lo que explicaría su influencia en América.⁹⁸⁴

En caso de que sean originales, no hay duda de que las pinturas pintadas al reverso de estas tablas constituyen una excepción, pues hasta ahora no se conoce ninguna imagen parecida en otras tablas. Efectivamente los acusados intereses por la representación de la naturaleza y la solución de dichos motivos son comunes a los paisajes asiáticos, tanto chinos como japoneses. Ahora bien, el interés por el paisaje no es exclusivo de dicho ámbito geográfico, sino que también cuenta con numerosas representaciones pictóricas europeas y, en menor medida, novohispanas.

Llama la atención que ningún autor hubiera advertido la presencia de dichas figuras, pese a que la serie se conocía y se había reproducido en su totalidad desde 1933. Es decir, para avanzar en el estudio de este interesante tema es imprescindible determinar si las pinturas del reverso son originales, lo que requiere la realización de un estudio técnico que rebasa las posibilidades de esta investigación. No hay que descartar la posibilidad de que más adelante se hallen representaciones como estas en el reverso de otras láminas de concha, pero conviene proceder con cautela, pues hasta ahora se trata del único caso que se conoce.⁹⁸⁵

Hasta ahora la representación del paisaje ha recibido menos atención que otros aspectos de la problemática de la pintura novohispana, a pesar de que algunos artistas le prestaron mucha atención. Es decir, en sí misma la representación del paisaje no necesariamente indica cercanía con el arte asiático. Más aún, sólo algunas de las numerosísimas láminas de concha que se conservan exhiben un interés destacado por los paisajes. Esto se advierte principalmente en las series dedicadas a la conquista de México (láms. 37-66), así como a la vida de Jesús y de la Virgen (láms. 67-102).

⁹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁹⁸⁵ Al parecer, ninguna de las 86 obras que componen la colección del Museo de América exhibe esbozos de este tipo en el reverso. Cabe añadir que ni la serie de la *Conquista de México* del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76), ni la serie del mismo tema que se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66), ni la *Adoración de los Pastores* de Juan González que se conserva en el Smithsonian American Art Museum (lám. 20), ni la *Virgen de Guadalupe* de Rodulpho del Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón (lám. 132), ni la tabla anónima que representa dicho tema que se halla en Palma de Mallorca (lám. 139), ni el *San Ignacio de Loyola* de Agustín del Pino de la colección Mayer de Denver (lám. 146) exhiben dibujo alguno en el reverso, por lo que los dibujos presentes en las tablas de la antigua colección Moctezuma pueden considerarse excepcionales. Desde luego, sería deseable analizar la técnica de dicha serie y comprobar que dichos dibujos sean contemporáneos a las pinturas del anverso. Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz todos sus comentarios sobre este tema.

En cualquier caso, el protagonismo del paisaje merece atención, pues las Ordenanzas del Gremio de Pintores de la Nueva España apenas lo mencionan. Sin embargo, Cristóbal de Villalpando despliega su notable capacidad paisajística en obras como *La Creación y El diluvio*, de la catedral de Puebla.⁹⁸⁶ Por su parte, Juan Correa hace gala de virtuosismo en la representación de la naturaleza en *La expulsión del Paraíso*, del Museo Nacional del Virreinato, así como en la *Conversión de María Magdalena* del Museo Nacional de Historia y en el biombo atribuido que muestra *Los 4 elementos y las artes liberales*, del Museo Franz Mayer. Algo similar ocurre en la *Multiplificación de los panes y los peces* de Nicolás Correa (lám. 145). Asimismo, las mejores láminas de concha se distinguen por su dibujo esmerado y su atención a los detalles, características que a menudo se aprecian en los paisajes incluidos en estas obras. Es decir, no hay ninguna razón para atribuir el virtuosismo de la representación del paisaje a la supuesta relación con el arte asiático.

Esto resulta evidente si se tiene en cuenta que algunas de las obras que le conceden mayor importancia emplean soluciones ajenas a la pintura asiática. Al respecto, destaca el “Abrazo ante la puerta dorada” de la serie II de la *Vida de la Virgen* del Museo de América (lám. 86), donde el paisaje exhibe una factura excepcionalmente virtuosa. El abrazo en sí mismo ocupa la parte central de la composición, pero a ambos lados se despliegan sendas escenas secundarias que muestran a Joaquín y Ana por separado en el campo, en el momento en que el ángel los llama a encontrarse en la puerta dorada.

Joaquín se halla a la izquierda del espectador, ocupándose de su rebaño, mientras que Ana se encuentra a la derecha, caminando hacia la puerta dorada por indicación del ángel. Las soluciones del paisaje son distintas en ambos casos, lo que sugiere que el autor deliberadamente las varió para hacer gala de su capacidad artística. Tanto en el primer plano a la izquierda, como en el fondo y a ambos lados de la composición, hay troncos que muestran muchos fragmentos irregulares de concha. Si bien este material rara vez se embute en ese tipo de figuras, la solución es afortunada, pues con su brillo, la concha contribuye a aumentar la rica luminosidad que, en esta obra, deriva principalmente de la rica ornamentación de la puerta dorada.

A la izquierda, los árboles exhiben esbeltos troncos y el follaje está trabajado con una pincelada muy suelta. En esa área la capa pictórica es ligera y contrasta mucho con las

⁹⁸⁶ Véanse reproducciones en Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*

figuras del primer plano, e incluso con Joaquín y el ángel que aparecen en una escena secundaria de este mismo lado. Asimismo, destaca la virtuosa factura de los corderos apenas esbozados con toques de pincel. La vegetación ocupa buena parte del fondo, pues hay un gran campo que exhibe distintos tonos de verde, incluyendo algunos claros que sugieren arbustos.

En contraste, en la escena secundaria de la derecha, tanto el paisaje como las figuras aparecen en sepia, con un tratamiento que recuerda a las aguadas. La capa pictórica es extremadamente ligera y resulta difícil distinguir a las figuras, pues su color apenas contrasta con el fondo. El paisaje resulta menos llamativo de este lado de la composición, pero el contraste entre ambos no parece obedecer a la intervención de otro diferente del taller, sino a que el artista experimentó con soluciones distintas.

El esmero puesto en la representación de este paisaje rebasa a la mayoría de las pinturas de la época. Las soluciones revelan mucha familiarización con las tradiciones artísticas occidentales y a la vez, resultan ajenas a las pinturas asiáticas. El contraste entre la factura de la escena principal y el paisaje es tan pronunciado, que acaso convendría considerar la posibilidad de que hayan sido hechos por distintos miembros del taller. Aún si tal fuera el caso, no hay nada en la obra que sugiera una relación con las pinturas chinas o japonesas.

El excepcional interés del artista por el paisaje resulta aún más llamativo si se tiene en cuenta que según las ordenanzas del gremio, los pintores debían trabajar a partir de modelos. Es decir, la toma de apuntes del natural estaba descartada. Así, no resulta sorprendente que –al margen del uso de la concha- numerosas pinturas novohispanas hayan tendido a las soluciones esquematizadas, en contraste con la tendencia de las representaciones europeas de la época. Sin embargo, es importante insistir en que las láminas de concha no son las únicas pinturas novohispanas que exhiben mucho interés por el paisaje. Independientemente de que las ordenanzas hayan concedido jerarquía a las figuras humanas, las pinturas conservadas demuestran que algunos artistas se interesaron mucho en la representación del paisaje, pese a que las condiciones en las que trabajaron no favorecieron dicho interés.

Por otro lado, si se comparan las soluciones de los paisajes representados en las pinturas embutidas de concha con las asiáticas, es fácil advertir que no hay mayor relación

entre unas y otras. Por ejemplo, el Museo Fuji de Tokio conserva un biombo de *Las cuatro estaciones*, del artista japonés del siglo XVII Kano Tsunenabu.⁹⁸⁷ La obra incluye rocas, montañas, árboles y puentes, figuras también presentes en numerosas pinturas novohispanas. Ahora bien, tanto la composición con la manera de resolver las figuras son ajenas a lo que se advierte en las obras novohispanas.

Por otro lado, el amarillo predomina no sólo en numerosos tableros de concha que corresponden al apogeo de la producción, sino también en la obra más temprana que se conserva, una *Adoración de los Pastores* de Juan González de 1662, del Smithsonian American Art Museum (lám. 20). Desde luego, tiene interés indagar en las razones que pudieron haber llevado a los artistas a restringir la paleta en numerosos ejemplares. El predominio del amarillo puede suscitar cierta pérdida de verosimilitud, pues en ocasiones se usa para pintar el cielo, así como el mar u otros cuerpos lacustres y el manto de la Virgen de Guadalupe.

Al respecto, los ejemplos son muy numerosos, pero destacan la serie de doce tablas de las *Alegorías del Credo* de Miguel González que se divide entre el INAH y el Fondo Cultural del Banco Nacional de México (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18), así como la de 24 tablas de la *Conquista de México* que pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes (láms. 52-56 y 76). En las tablas de dichas series, el predominio del amarillo es muy notable y apenas hay toques de rojo, verde y en menor medida azul, lo que produce un contraste notable con otras pinturas de la época.

El uso de una paleta tan restringida resulta difícil de explicar en el contexto pictórico novohispano. No hay duda de que los fondos amarillos predominan en algunas pinturas chinas y japonesas. Asimismo, numerosos biombos japoneses de la época incluyen grandes nubes doradas que ocupan buena parte de la composición. Dichos biombos circularon en la Nueva España e incluso algunos ejemplares de manufactura local hicieron suya la representación de dichas nubes. Es decir, en las láminas de concha el predominio del amarillo sí podría obedecer a la voluntad de acercar las obras a las soluciones pictóricas japonesas. Si fuera el caso, esto no sería sorprendente, pues numerosas obras novohispanas se apropiaron motivos y soluciones de origen transpacífico.

⁹⁸⁷ *Tresors de l'Art Japonés...*, op. cit., pp. 48-49.

Ahora bien, las asiáticas no son las únicas obras en las que predominan los fondos amarillos, pues también son muy frecuentes en los tapices, que en el siglo XVI circularon en la Nueva España. Sin embargo, es importante recordar que no todas las láminas de concha restringen su paleta. El uso del color presenta diferencias significativas en distintas obras, pues el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27) posee un colorido contrastado y similar al de las pinturas que prescindieron de la concha. Asimismo, las *Bodas de Caná* de Nicolás Correa (lám. 143) emplean profusamente el amarillo en las vestiduras de los personajes, pero el efecto es mesurado, debido al fondo negro embutido de pequeñísimos fragmentos de concha. Lo mismo cabe decir respecto a una anónima *Entrada de Jesús en Jerusalén* (lám. 103). Es decir, la paleta restringida, con predominio del amarillo, no se consideró indispensable en estas obras, por lo que difícilmente podría considerarse como una prueba de la voluntad de asociarlas a la pintura asiática.

Dado que uno de los mayores retos a los que se enfrentaron los artistas fue mantener el brillo de la concha bajo la capa pictórica, conviene considerar la posibilidad de que la paleta de las obras se haya restringido para facilitar la apreciación del brillo del nácar. Asimismo, es posible que la paleta de las escenas también se restringiera para mantener la armonía con los marcos. Es decir, si bien la originalidad de las láminas de concha es innegable, no necesariamente obedece a la cercanía con la pintura asiática pues, como ya se vio, cuando se examinan ejemplos concretos dicha posibilidad pierde fuerza.

Las autorías

Los González. ¿Su personalidad pictórica?

Ya se señaló que las autorías son uno de los temas más difíciles de estudiar en relación con estas pinturas. Con todo, el esmero e incluso el virtuosísimo de numerosas obras anónimas sugiere que fueron hechas por los González (láms. 104, 105, 127, 128 y 130). Mucho más difícil resulta precisar en cada caso quién es el autor, pues tanto las obras de Miguel como las de Juan González muestran notables diferencias de factura. Más aún, cabe la posibilidad de que entre las pinturas anónimas haya algunas de Tomás González, cuya manera de trabajar ignoramos.

Al parecer, los González firmaron las series más a menudo que las tablas individuales, pues siete de las catorce series que se conocen están firmadas: tres por Miguel (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18, 37-56),⁹⁸⁸ y cinco por Juan (láms. 2, 21, 23-27, 33, 34, 37-51).⁹⁸⁹ Recuérdese que la serie de la *Conquista de México* de 1698 que perteneció a Carlos II (láms. 37-51) está firmada por ambos especialistas. Entre las numerosas tablas individuales que se conservan, Miguel González firmó sólo dos *Virgenes de Guadalupe* (láms. 133, 140 y 141), mientras que Juan González firmó una *Natividad* (lám. 20), una *Virgen de Balvanera* (lám. 22), un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27) y una *Adoración de los Magos* (lám. 117). Algunos de los ejemplares más notables que se conservan son anónimos (láms. 104, 105, 127, 128 y 129).⁹⁹⁰ Es decir, ambos artistas dejaron sus obras sin firmar con mucha frecuencia. Más aún, existen obras anónimas cuya factura las aleja del trabajo de los artistas conocidos y, a la vez, sugiere que su autor tuvo ciertos méritos. Así pues, el problema de las atribuciones posee numerosas aristas a las que este capítulo se referirá de manera general.

El hecho de que tanto Tomás como Juan González hayan incursionado en las láminas de concha hacia 1660 y que apenas se conserven obras o menciones documentales anteriores a 1690, sugiere que la producción tuvo cierto periodo experimental y que tardó en alcanzar el virtuosismo. Acaso no haya tenido un éxito inmediato, sino que se afianzó de manera paulatina en el gusto de los comitentes. Sin embargo, la falta de obras tempranas impide sacar conclusiones al respecto.

⁹⁸⁸ Se trata de la serie de las *Alegorías del Credo* (láms. 4-18) y de dos de las cinco series de la *Conquista de México* (láms. 33-52).

⁹⁸⁹ Se trata de una *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34), una de las cinco series de la *Conquista de México* (láms. 33-47), una de los *Diez Mandamientos* (lám. 2), una de la *Vida de San Ignacio de Loyola* y una más posiblemente dedicada a los *Thronus Justitiae*, de la que sólo se conoce un “Juicio de Guillermo III contra un alguacil de su corte” (lám. 21).

⁹⁹⁰ Tal es el caso, por ejemplo, de una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y de un *San José con el niño* (lám. 105) del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, así como de una *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) que pertenece a la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla, de una *Virgen de Guadalupe* (lám. 127) que se halla en el convento capuchino de Castellón de la Plana y de otra representación guadalupana que se conserva en el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130), todos en España. Si bien dichas obras exhiben distintas características, en todos los casos el trabajo es sobresaliente. Todas las obras mencionadas se discuten más adelante en este capítulo.

La mayoría de los estudios se han concentrado en las obras de Miguel González, autor de al menos dos series de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 37-56). Quizá por lo ampliamente conocidas que son dichas series, muchas obras anónimas de buena calidad se han atribuido a este artista, a pesar de que los ejemplares conservados de Juan González son más numerosos (láms. 2, 20-27, 33, 34, 37-51 y 117).⁹⁹¹ Más aún, es casi seguro que la actividad de Juan González fue más prolongada que la de Miguel, por lo que muchas de las obras anónimas conservadas deben de haberse hecho en su taller.

Uno de los primeros textos de García Sáiz sobre esta producción hace un análisis estilístico de las obras de Miguel González y advierte que en la serie de la *Conquista de México* del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76), el artista usa grupos humanos cerrados, personajes de volúmenes redondeados y figuras repetidas para componer la multitud de indígenas y españoles.⁹⁹² García Sáiz añade que en la serie que perteneció a los condes de Moctezuma (láms. 42, 57 y 59),

Miguel sitúa a los personajes a lo largo de todo el recorrido, evitando los grupos aislados y cerrados y, como hará siempre que la ocasión se lo permita, es decir siempre que no se trate de escenas especialmente bélicas, sustituirá las armaduras y los cascos de los soldados por ropas y chambergos menos guerreros y más del gusto del siglo XVII. Gracias a estas variaciones de la indumentaria las figuras adquieren una mayor movilidad, propiciada también por el espacio libre que les rodea y que se nos muestra como una de las principales preocupaciones del pintor. Para lograrlo, nuestro artista reduce al mínimo el número de escenas que deben aparecer en la misma tabla, al tiempo que suprime en muchas de ellas a gran cantidad de figuras. Todo ello redonda en composiciones más proporcionadas en su conjunto. Por lo que se refiere a las figuras, es evidente que han ido adquiriendo una mayor estilización así como unos rasgos más personales. Esto no impide que en muchos casos su canon se alargue en exceso [...] sobre todo algunos de los grupos.⁹⁹³

⁹⁹¹ Véase Apéndice.

⁹⁹² Ahora bien, “el repertorio de gestos y escorzos ha aumentado considerablemente como muestra de un progresivo mayor interés por la individualización de cada personaje.” Cfr. María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁹³ *Ibidem*, pp. 113-114.

El mismo texto advierte que una serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola* de Juan González, de 1697 (láms. 23-25), se muestra en extremo apegada a los grabados que le sirvieron de modelo, limitándose a incorporar ciertos elementos decorativos.⁹⁹⁴ García Sáiz añade:

Un año más tarde, cuando Juan González firma la última tabla de la serie madrileña [...], que reproduce distintos pasajes de la Conquista de México, todas estas dificultades han desaparecido. Y hasta tal grado esto es así que es difícil establecer el nivel de contribución de este pintor en la obra en común, partiendo de lo realizado meses antes. Las tablas del Museo de América [...] muestran precisamente un conjunto de características como dominio del dibujo a mano alzada y composición de los grupos difíciles de encontrar en el conjunto anterior, en el que no se advierten los trazos ágiles y seguros que sirven para definir contornos y dar movilidad a las figuras, ni las suaves transparencias que tanto caracterizan a los mejores “enconchados.”⁹⁹⁵

García Sáiz acierta en señalar que los González en ocasiones desplegaron gran habilidad como dibujantes y pintores y que resulta muy difícil identificar qué parte del trabajo de la serie de 1698 corresponde a Juan y cuál a Miguel González. Por otro lado, en un texto más reciente García Sáiz advierte que Juan González es más inclinado al uso del color que Miguel y que este último muestra mayor independencia respecto a sus modelos y define sus propios tipos humanos.⁹⁹⁶ La autora asimismo señala:

Los dos trabajan fundamentalmente a partir de grabados manieristas de principios del siglo XVII, de los que toman el gusto por las figuras inestables, de proporciones sumamente alargadas y posturas forzadas, situadas a menudo en primer término, de espaldas al espectador, aunque Miguel siempre que puede atempera estos extremos y, tomando de aquí y de allá sus personajes, reduce sus dimensiones y suaviza sus gestos.⁹⁹⁷

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁹⁶ María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 138.

Asimismo, conviene recordar que en las representaciones de las que hacen distintas versiones, tanto Miguel como Juan González varían las soluciones, como ocurre en las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66). Si bien no es seguro que el interés por individualizar dichas escenas haya surgido a iniciativa de los propios artistas, las variaciones demuestran que el virtuosismo del trabajo también se manifestó en términos compositivos. Cabe añadir que las series de la *Conquista de México* cuyas composiciones son más originales son las dos anónimas de seis tablas (láms. 61-66), lo que hace difícil saber a cuál de los González corresponde el mérito de dichas variaciones.

Se desconoce si Juan y Miguel González trabajaron de manera conjunta con frecuencia o si, por el contrario, la serie de la *Conquista de México* firmada por ambos fue una excepción. Ahora bien, cada uno encabezó su propio taller, pues ambos firmaron obras y los documentos los mencionan por separado.⁹⁹⁸ Recuérdese que la producción de Juan González empezó mucho antes que la de Miguel, pero ambos

⁹⁹⁸ Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, "Documentos...", *op. cit.*, p. 98.



Lámina 2



Lámina 3

estuvieron activos cuando las láminas de concha alcanzaron su apogeo, hacia 1690-1700. Todo esto sugiere que en general trabajaron de manera independiente.

Es posible que en sus inicios Miguel González haya trabajado con su padre Tomás, cuyo taller pudo haber heredado. Un documento de 1689 menciona tanto a Tomás González, “maestro de pintor de maque” como a su hijo Miguel “oficial de dicho arte pintor.”⁹⁹⁹ Al parecer, este último nunca alcanzó el grado de maestro, a diferencia de Tomás y de Juan, lo que no le impidió firmar obras ni abrir tienda. Dado que la primera obra firmada por Miguel González es una *Virgen de Guadalupe* de 1697 (lám. 133), la muerte de su padre debió haberse producido entre 1689 y ese año, lo que permitió a Miguel quedar a la cabeza de su taller y empezar a firmar obras, pese a no haberse examinado como maestro. Asimismo, cabe suponer que padre e hijo trabajaron juntos en numerosas obras de 1680-1690, pero ignoramos si entre los numerosos ejemplares anónimos conservados se cuentan algunos hechos conjuntamente por ambos.

Dado el esmero que las mejores obras muestran en el tallado y embutido del nácar, así como en la capa pictórica rica en transparencias que cubre las áreas donde se usa dicho material, cabe suponer que los González se encargaron personalmente de esa parte del trabajo. En contraste, las diferencias de factura de los rostros sugieren que en algunos casos los delegaron en los otros miembros del taller.

Por otro lado, el apego a los modelos es especialmente evidente en una *Alegoría del primer mandamiento* de Juan González (lám. 2), de colección particular,¹⁰⁰⁰ cuya composición se ajusta con absoluta fidelidad a un grabado de Martin de Vos dedicado al Éxodo (lám. 3), que es parte de una serie sobre el Antiguo Testamento.¹⁰⁰¹ Si bien en esta pintura González despliega gran habilidad como dibujante, la obra de ninguna manera se limita a reproducir el grabado, debido a la luminosidad que le dan los trozos de nácar, relativamente grandes y con cierta tendencia a la regularidad.

Las composiciones de los González a menudo incluyen troncos trancos, así como otros esbeltos, retorcidos y secos y promontorios rocosos.¹⁰⁰² Ejemplos de esto se hallan en numerosas tablas de la serie de la *Conquista de México* firmada en coautoría por ambos (láms. 37-51) que se aborda en detalle más adelante. Dicha solución también aparece en la serie anónima de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85),

⁹⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁰ La obra se dio a conocer en María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, pp. 137-139. La autora informó que la obra es parte de una serie de diez tablas, de las que se conocen cuatro. *Ibidem*, p. 137.

¹⁰⁰¹ *Hollstein's XVI, Maarten de Vos Plates, Part I*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1995.

así como en un *San Isidro y el milagro de la fuente* (lám. 108) de la misma colección, que aquí se atribuyen a los González.

Tanto los troncos así resueltos como los promontorios rocosos aparecen en numerosísimos grabados de los siglos XVI y XVII, como la serie de Cornelis Cort sobre *Los santos penitentes en paisajes vastos*.¹⁰⁰³ Dichas figuras también aparecen en algunas pinturas novohispanas, como una *Oración en el huerto* de Baltasar de Echave Orio, que se conserva en el Museo Nacional de Arte, así como un “Encuentro de San Ignacio de Loyola con San Felipe Neri”, de la serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola* de Cristóbal de Villalpando, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato.

Es decir, la inclusión de dichos elementos podría sugerir cierta cercanía con algunos modelos de la época. Sin embargo, las obras vinculadas a los González dan tanta importancia al paisaje e incluyen estas figuras tan a menudo que es difícil pensar que se limitan a reproducirlas de sus modelos. Esta posibilidad resulta especialmente sugerente en las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66) cuyos modelos, en caso de haber existido, aún están por localizarse.

Por otro lado, la serie de la *Conquista de México* del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, firmada por Miguel González (láms. 52-56 y 76), es muy parecida a las otras dos series de 24 tablas del mismo tema (láms. 37-51, 57 y 59). Recuérdese que la serie de la antigua colección Moctezuma es anónima (láms. 42, 57 y 59), mientras que la que perteneció a Carlos II está firmada por dicho artista en coautoría con su pariente Juan (láms. 37-51). Ahora bien, la factura es mucho menos cuidadosa en la serie de Buenos Aires. Desde luego, las diferencias de calidad pueden deberse al presupuesto, a la intervención del taller o al tiempo que González tuvo para realizarlas. Estas series se examinan más adelante, pero aquí conviene advertir que las pronunciadas diferencias de factura se hallan incluso en trabajos estrechamente relacionados entre sí, que corresponden a encargos de alto presupuesto. Es decir, la factura de los autores no fue homogénea y por lo tanto, las atribuciones deben hacerse con sumo cuidado.

Entre las obras de Miguel González destaca la serie de doce tablas de las *Alegorías del Credo* (en parte asociadas a los apóstoles), que se divide entre el Banco Nacional de México y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18). Las composiciones muestran diferencias tan significativas entre sí

¹⁰⁰³ *The Illustrated Bartsch*, Vol. 52, *Netherlandish Artists, Cornelis Cort*, Nueva York, Abaris Books, 1989, pp. 136-137. Dichas figuras también aparecen en algunos grabados de Giovanni Francesco Grimaldi. Cfr. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 42, *Formerly Vol. 19 Part 2, Italian Masters of the 17th*

que cabe suponer que se informaron en distintas fuentes. Más aún, la serie exhibe cierta desarticulación iconográfica, pues sólo cinco de las doce tablas conceden protagonismo a los apóstoles, mientras que las otras siete exhiben como personajes principales ya sea a Jesús o a María. Por ejemplo, la tabla tres muestra una *Anunciación* (lám. 9). Asimismo, la tabla cuatro no incluye a ningún apóstol, sino a la *Sagrada Familia* (lám. 10). Al respecto, Marta Dujovne ha advertido

La cuarta tabla debería corresponder a San Juan Evangelista y al pasaje del Credo que dice "...padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado". Pero la escena representada no tiene nada que ver con esto. En primer plano camina la Sagrada Familia, Jesús lleva un cesto con herramientas de carpintero. En un último plano se ve una ciudad, quizá Jerusalem y la paloma del Espíritu Santo sobrevuela la escena. No hay cartela. Cuando observé la pintura en 1972 iba a ser restaurada. Aparentemente, en un intento de limpieza anterior se habían eliminado el barniz y las veladuras, y dos listones de la tabla, el de arriba y el de abajo, eran relativamente nuevos. Quizás esto explicaría la ausencia de la cartela, aunque el tramo inferior nuevo es mucho más angosto que el tamaño que ocupan las cartelas en las otras tablas. *Más bien me inclino a suponer una cruz con otra serie, quizás la de la Vida de la Virgen que se conserva en el Museo de América de Madrid, dado el parentesco de estilo y la similitud de las medidas.*¹⁰⁰⁴

En realidad, estas tablas no sólo permanecieron juntas hasta el siglo XX, sino que también poseen medidas y marcos idénticos que permiten afirmar que todas corresponden a una misma serie. Acaso González no haya tenido acceso a una serie completa de las Alegorías del Credo asociadas a los apóstoles y por esa razón haya completado la suya recurriendo a escenas que formaron parte de su producción habitual, tales como la "Ascensión de Cristo", que en esta serie se halla en la tabla seis (lám. 13), el "Juicio Final", que corresponde a la tabla siete (lám. 14), el "Pentecostés", representado en la tabla ocho (lám. 16), además de las ya mencionadas "Anunciación" (lám. 9) y "Sagrada Familia" (lám. 10), de las tablas tres y cuatro, respectivamente. En todos estos casos, la cartela alude a algún apóstol, pero la escena lo omite.

¹⁰⁰⁴ Marta Dujovne, *Las pinturas... op. cit.*, p. 32. Las cursivas son mías. Téngase en cuenta que la serie a la que se refiere Dujovne es la anónima de seis tablas que se conserva en dicho museo desde su fundación

Ahora bien, algunas series europeas dedicadas a este tema asimismo exhiben cierta desarticulación. Al respecto, destaca la de Maarten de Vos, que cuenta con varias versiones. Aquí se hará referencia principalmente a la de Thomas de Leu según la serie *Credo de los Apóstoles* grabada por Johannes Sadeler I, basada en los diseños de de Vos y publicada en Amsterdam en 1579. Asimismo, se comentará la versión grabada por Adriaen Collaert hacia 1600. Si bien las obras de González se informan parcialmente en ambas, es muy probable que haya habido otros modelos, aún por localizar.

Las diferencias entre las tablas de la serie novohispana son tan pronunciadas que cabe suponer que el artista no tuvo acceso a la serie completa de de Vos, sino a algún modelo informado en aquella, pues la única composición que muestra similitudes realmente notables con el modelo flamenco se halla en la tabla “San Phelipe/Desendio a los infier/nos, al tercero dia resu/sito de entre los/muertos” (véase lám. 11 y 12). El parecido es pronunciado únicamente en la escena secundaria de la derecha, que muestra la resurrección. En contraste, el descenso a los infiernos (la escena principal) presenta importantes diferencias en ambas obras, pues mientras el modelo europeo muestra a la izquierda de Jesús a una pareja, González dispuso a un hombre que lleva una cruz. Asimismo, el artista novohispano incluyó a un hombre joven que besa la mano de Jesús, mientras que de Vos representó a un hombre mayor, barbado, que extiende las manos hacia el Redentor. Junto a dicho personaje, el artista flamenco incluyó a una mujer que se lleva la mano al pecho, ausente de la obra de González.

Por su parte, el “Juicio Final” que corresponde a la tabla siete (lám. 14) exhibe un parecido notable con el modelo de de Leu, especialmente en la parte superior de la composición, al punto que cabe afirmar que González se basó en el modelo de dicho artista o bien, en otro que lo resolvió de manera idéntica. En contraste, la parte inferior de la composición sin duda se basó en un modelo distinto.

Algo parecido se advierte en la tabla diez, cuya cartela reza “S, Simon/ La Remision/ de los pecados” (lám. 18). En este caso, la única figura que muestra cierta similitud con el modelo de de Vos es la de Simón, que se sitúa al centro de la composición y predica a un grupo numeroso de hombres y mujeres en un interior arquitectónico y levanta la mano derecha en un expresivo gesto retórico. En la obra flamenca el santo asimismo aparece al centro de la composición, pero levanta la mano



Lámina 4



Lámina 5

izquierda (lám. 19). El rostro del personaje muestra cierto parecido en ambas obras. Por lo demás, las diferencias son evidentes, pues en el modelo flamenco la predicación transcurre en el exterior y los personajes están dispuestos de manera distinta y exhiben detalles ajenos a la obra de González. Las diferencias entre ambas obras son lo bastante numerosas para suponer que el artista novohispano se informó en algún modelo sólo en parte informado en la obra de de Vos.

Al respecto, un caso destacado es la primera tabla, que en la serie novohispana corresponde, según la cartela, a “San Pedro. Creo en un Dios todopoderoso” (lám. 4). Tanto la obra de González como la del grabador francés muestran al apóstol, así como a Adán y Eva (lám. 5). Sin embargo, mientras González concede protagonismo a Pedro, dedicando sólo un mínimo espacio a Adán y Eva, dispuestos a la derecha, de Leu otorga una importancia similar a los tres personajes. En su obra Adán y Eva aparecen con Dios Padre en primer plano, ligeramente a la derecha del espectador, mientras que a Pedro corresponde el lado izquierdo de la composición.

Ambas tablas coinciden parcialmente en el tratamiento del paisaje, pues muestran al sol y a la luna dispuestos a ambos lados de Pedro. La obra de González exhibe a la derecha, cerca del sol, una bandada de aves. Estas figuras están ausentes de la obra de de Leu, pero sí aparecen en la de Collaert. Por otro lado, en el modelo de de Leu se advierte un árbol de gran tamaño desplazado ligeramente a la derecha de la composición, cuyas formas recuerdan las del árbol que en la tabla de González se haya en el extremo derecho.

En los tres casos las diferencias también son significativas, pues si bien ambos modelos incluyen animales, se trata de especies distintas. Entre las obras firmadas por Miguel González, ésta es la que exhibe mayor interés por la representación de los animales. Destaca, en el primer plano a la derecha, lo que parece ser un camello, cuyas formas recuerdan hasta cierto punto al que aparece en el biombo que perteneció al conde de Moctezuma,¹⁰⁰⁵ así como al que se advierte en la serie de *la Defensa de Viena*, de Juan González.

En las tablas de González las escenas transcurren ya sea al aire libre o en interiores de arquitectura clasicista, lo que sugiere que, como ha advertido García Sáiz, sus modelos son tardomanieristas, lo mismo que los de esta serie. Las figuras a menudo

¹⁰⁰⁵ Una de las figuras de dicho biombo recuerda a la que aparece en la tabla 9 de la serie de la Conquista de México firmada en coautoría por Miguel y Juan González. Dicha tabla está firmada por Miguel González, lo que sugiere que ese artista fue también autor del biombo. Al respecto véase Sonia I. Ocaña

son numerosas y permiten apreciar el paisaje al fondo. Si bien hay cierta intención de individualizar a los numerosos personajes representados, que incluyen a hombres y mujeres de distintas edades, en algunos casos el artista parece emplear el mismo modelo para distintos apóstoles.

Al respecto, destacan las tablas “Santiago el Menor. La Santa Iglesia Católica la comunión de los santos” (lám. 17) y “San Simón. La remisión de los pecados” (lám. 18). En ambas escenas, el apóstol es un hombre maduro con cierta calvicie, que luce un bigote y una barba recortados. El parecido entre estas figuras es sorprendente, pues en ambas tablas los otros personajes exhiben detalles que los individualizan. Algunos hombres lucen grandes barbas terminadas en punta ajenas a otras pinturas de González, lo que sugiere que para hacer la fisonomía de estos personajes, el artista se apegó a su aún desconocido modelo.

Como es habitual en las obras de este artista, el nácar se embute en trozos irregulares relativamente pequeños que no conforman la totalidad de las vestiduras de los personajes. La ligereza de la capa pictórica permite advertir el brillo del material orgánico. Predomina el color amarillo, contrastado con las vestiduras pintadas de tonos brillantes de rojo, así como de verde. Dichos colores resultan especialmente luminosos en la tabla que muestra a “La Sagrada Familia” (lám. 10). Los árboles de esta última obra recuerdan tanto los de las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66) como los que aparecen en la tabla “Jesús andando sobre las aguas” de la serie anónima de la *Vida de Cristo* (lám. 75), que se comentará más adelante. Dicho parecido es significativo, pues sugiere la posibilidad de que Miguel González se haya involucrado en esta última.

Esta posibilidad es especialmente sugerente si se compara la versión de la “Transfiguración” (lám. 6) de esta serie con la que aparece en la *Vida de Cristo* (lám. 74), así como la versión del “Pentecostés” de las *Alegorías del Credo* (lám. 16) con la que se representa en la *Vida de la Virgen II* (lám. 96). Si bien tanto la *Vida de Cristo* como la *Vida de la Virgen II* son anónimas, sus características las acercan al trabajo de los González, razón por la que se examinan de manera conjunta más adelante.



Lámina 6

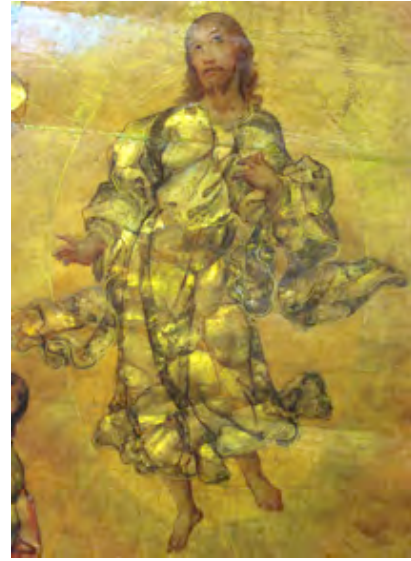


Lámina 7



Lámina 8



Lámina 9



Lámina 10

En la “Transfiguración”, se advierte que las tablas de ambas series se informaron en el mismo modelo, pero variaron algunos detalles. Ambas exhiben cierto parecido con el modelo de Rafael Sanzio, grabado por Cornelis Cort.¹⁰⁰⁶ Sin embargo, resultan aún más parecidas al modelo de Thomas de Leu de hacia 1600, informado en la serie *Credo de los Apóstoles* grabada por Johannes Sadeler I según diseños de Maarten de Vos (lám. 8). La versión de la serie de las *Alegorías del Credo* es más esmerada que la de la *Vida de Cristo*, pues los rostros resultan más detallados y el de Jesús está mejor logrado. Más aún, la versión de las *Alegorías del Credo* incluye algunos detalles de vegetación comunes en la obra de los González, tales como sendos árboles en los extremos de la composición y un pequeño tronco trunco en el primer plano. Dichos detalles están ausentes de la tabla de la serie de la *Vida de Cristo*, cuyo fondo es sencillo en extremo.

Ahora bien, ambas composiciones son muy parecidas en la parte superior, pues tanto Jesús como Moisés y Aarón están dispuestos de manera muy similar. Por su parte, los apóstoles que aparecen en la parte inferior exhiben diferencias que parecen deliberadas. Recuérdese que según los Evangelios, los testigos de la Transfiguración son Pedro, Santiago y Juan. Ahora bien, en la tabla de las *Alegorías del Credo*, la cartela reza “San Andrés/ Creo en Jpto/ Su único hijo/ que es solo Señor/ nuestro.” Sin embargo, el personaje está ausente de la representación.

En la tabla de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 74), Pedro es un hombre mayor barbado que aparece a la izquierda del espectador, mientras que Santiago y Juan se representan a la derecha. Por su parte, la serie que aquí nos ocupa muestra a Pedro a la derecha y a los hermanos del lado opuesto. Sus gestos y actitudes son distintos a los de la tabla antes mencionada, lo que confirma que Miguel González tiende a mostrar cierta independencia respecto a sus modelos y a variar las soluciones de sus obras.¹⁰⁰⁷ Lo interesante aquí no sólo es que ambas tablas se informen en el mismo modelo, sino que el tratamiento es lo bastante similar como para suponer que ambas tablas fueron obra de ese artista, aunque el trabajo es más virtuoso en la serie que aquí nos ocupa.

Respecto al “Pentecostés”, el parecido es menos evidente entre la obra que corresponde a esta serie (lám. 15) y la que pertenece a la de la *Vida de la Virgen II* (lám. 96). Este dato es especialmente digno de interés si se tiene en cuenta que se trata de una escena muy gustada en la pintura de la época. Si en el caso anterior se señaló que la

¹⁰⁰⁶ Véase una reproducción de esta obra en Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando.....*, *op. cit.*, p. 63.

obra más lograda es la que pertenece a la serie de las *Alegorías del Credo*, aquí ocurre a la inversa, pues el trabajo resulta más virtuoso en la serie de la *Vida de la Virgen II*. Esto se advierte en el uso del nácar, así como en el trabajo pictórico que lo cubre, en la ornamentación y hasta cierto punto en la factura de los rostros.

En ambos casos, la Virgen aparece como eje de simetría rodeada a ambos lados por los apóstoles, así como por la Magdalena. En la serie que aquí nos ocupa, María extiende la mano izquierda, mostrando la palma, en un gesto típico del manierismo que halló arraigó en la pintura novohispana durante todo el siglo XVII. En contraste, en la tabla de la *Vida de la Virgen II*, María extiende la mano derecha a cierta altura, mientras que en la otra sostiene la Biblia. El rostro es muy similar en ambas tablas.

El otro personaje que muestra grandes similitudes en las dos obras es el apóstol que aparece en primer plano a la izquierda del espectador. El parecido es tan extremo, que cabe afirmar que ambos se informaron en el mismo modelo. En contraste, tanto la Magdalena como los otros apóstoles exhiben características distintas, a pesar de que sus gestos y actitudes son similares. Es posible que dichas diferencias no se deban al uso de modelos distintos, sino a la voluntad de variar las soluciones por corresponder a series diferentes. Esto revela a González como un pintor experimentado. Conviene añadir que en las *Alegorías del Credo* no sólo aparece la Magdalena, sino también otro personaje femenino,¹⁰⁰⁸ mientras que en la serie de la *Vida de la Virgen II* únicamente se representa a aquella.

Pese a las diferencias de factura en la tabla de las *Alegorías del Credo* y la de *Vida de la Virgen II*, el parecido entre el apóstol del primer plano a la izquierda y la Virgen es lo bastante notable como para suponer una autoría común. Ahora bien, el mero uso de un mismo modelo en distintas obras no basta para afirmar que tienen una autoría común. Por ejemplo, la serie de la *Vida de Cristo* incluye una representación de las “Bodas de Caná” cuya composición exhibe cierto parecido con la versión de Nicolás Correa (lám. 143). Ahora bien, las diferencias de factura son tan numerosas que permiten descartar que Correa haya sido el autor de dicha serie. Es decir, el parecido entre la “Transfiguración” y el “Pentecostés” de la serie de las *Alegorías del Credo* y las de la *Vida de Cristo* y la *Vida de la Virgen II* es significativo no sólo por el uso del modelo, sino también por la factura.

¹⁰⁰⁸ Al respecto, Marta Dujovne ha advertido: “La presencia de las dos mujeres corresponde a una



Lámina 11



Lámina 12



Lámina 13



Lámina 14



Lámina



Lámina 18



Lámina

En esta última, el “Pentecostés” tiene lugar en un interior clasicista, con columnas salomónicas cuyo fuste está rodeado helicoidalmente con hojas de acanto. Al fondo se aprecian nichos vacíos. Dichos motivos exhiben fragmentos regulares de nácar, que si bien están desprovistos de pintura contribuyen a mantener la atención del espectador, pues iluminan la escena. Por su parte, la versión correspondiente a las *Alegorías del Credo* omite tanto los elementos arquitectónicos como la decoración. En este caso, los embutidos de concha se hallan exclusivamente en las vestiduras de los personajes y la escena transcurre en un interior bastante neutro, pues el artista se limitó a pintar un piso sencillo, con un diseño ajedrezado, así como la paloma del Espíritu Santo y las lenguas de fuego descendiendo sobre el grupo, sin añadir más detalles.

Si bien la cartela de esta obra reza “Sto Thomas./ Creo en el espíritu/ Santo,” la representación no concede protagonismo a ningún apóstol. La falta de correspondencia entre el texto y la escena, así como la reutilización de modelos usados para la representación de otros temas, permiten suponer que el artista recibió del comitente los textos que debían incluirse en las tablas, pero que tuvo que buscar por su cuenta los modelos.

Por otro lado, las razones para analizar con cuidado la producción de Juan González son numerosas. En primer lugar, está el problema de la cronología. En su texto de 1952, Manuel Toussaint reprodujo una *Natividad* firmada por dicho artista en 1662, perteneciente a Smithsonian Institution, de Washington, D.C (lám. 20).¹⁰⁰⁹ En 1959, la obra fue comentada por Martin Soria, quien en una nota señaló que ignoraba si era cierta la noticia de un *San Miguel* firmado por Juan Gonzáles en 1717, supuestamente conservado en una colección particular mexicana. Soria añadió que desconocía si, en tal caso, se trataba de una lámina de concha.¹⁰¹⁰

Ahora bien, el nombre de Juan González no aparece en el “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión” de 1704, que sí incluye a “Miguel González el conchero.”¹⁰¹¹ Esto sugiere que para entonces Juan González ya había muerto y que el *San Miguel* de 1717 es de un homónimo del artista. Si se tiene en cuenta que la primera obra firmada por Juan González data de 1662 y la última de 1703, cabe suponer que su muerte se produjo a fines de 1703 o principios de 1704, cuando ya había desarrollado su actividad por más de 40 años.

¹⁰⁰⁹ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, lám. 5.

¹⁰¹⁰ Martin Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 394, nota 55.

Las obras de este artista exhiben diferencias de calidad aún más pronunciadas que las de Miguel González. Esto es evidente al comparar la *Natividad* de 1662 (lám. 20) y el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de 1703, de colección particular (lám. 27). En el primer caso la factura de los rostros es descuidada, mientras que en el segundo están tratados con esmero. Asimismo, en la obra de 1662 la concha apenas brilla, mientras que en la de 1703 las transparencias de la capa pictórica aumentan la luminosidad de dicho material. El dibujo también resulta mucho mejor logrado en el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*.

La obra de 1662 sorprende por su fecha tan temprana. Sin embargo, la he examinado de manera directa y me inclino a pensar que tanto la firma como la fecha son originales. Resulta por demás extraño que las otras pinturas firmadas por Juan González daten de 1697, 1698, 1699 y 1703,¹⁰¹² pero en mi opinión todas corresponden al mismo pintor, de quien por alguna razón se conservan firmadas y fechadas una de las pinturas más tempranas, así como varias de las más tardías. He comparado las firmas de todas las tablas mencionadas (con la excepción de la serie de 1697, que sólo conozco por reproducciones) con la que aparece en un documento de 1699,¹⁰¹³ y la caligrafía coincide en todos los casos.

No hay lugar para suponer que la firma se sobrepuso o falsificó. Toussaint fue uno de los primeros autores en referirse a las obras, de modo que en Washington difícilmente habría habido algún interés particular por la autoría o la datación de dicha pieza. La obra es de pequeño formato y su falta de virtuosismo tanto por lo que se refiere al uso de la concha como a la solución pictórica, así como su desornamentación, sugieren que corresponde a una etapa aún experimental en la producción de González, o bien, que tuvo un presupuesto bajo.

¹⁰¹² Se trata de una serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola*, de la que se han localizado ocho tablas y que se encuentra dispersa en varias colecciones (láms. 23-25), así como de una serie de la *Conquista de México* firmada en coautoría con Miguel González en 1698, que se conserva en el Museo de América (láms. 37-51). Asimismo, en dicho museo se conserva una *Virgen de Balvanera* firmada en 1699 (lám. 22). De 1703 data un *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, que se conserva en una colección particular en Durango, México (lám. 27).



Lámina 20



Lámina 21



Esta tabla exhibe rostros de calidad regular y el del niño resulta poco logrado. Quizá lo más llamativo es la falta de destreza en el uso del nácar, que se embute en trozos irregulares sobre una parte del área correspondiente a las vestiduras de los personajes. Muchos fragmentos han perdido la capa pictórica que los cubría. Los únicos que la conservan en su mayor parte son los que corresponden a las vestiduras del pastor situado en primer plano, a la izquierda del espectador, así como los que se embuten en la túnica de María, al centro de la escena y los del pastor que se ubica detrás de ella. El artista no logró armonizar la luminosidad del nácar con la capa pictórica, lo que nutre la idea de que la obra se realizó cuando la técnica aún no había alcanzado el virtuosismo.

Si bien no he localizado la fuente precisa en la que pueda haberse informado esta composición, conviene advertir que tiene algunos puntos de contacto con una *Adoración de los Pastores* del círculo de Federico Zuccaro, de la segunda mitad del siglo XVI, que pertenece al Museo del Prado.¹⁰¹⁴ Dicha obra es mucho más compleja que la de González, pero ambas coinciden en mostrar en la parte superior a la izquierda del espectador, como escena secundaria, el momento en el que el ángel se aparece a los pastores. Asimismo, ambas exhiben detalles parecidos, como un buey detrás de los personajes y una canasta en primer plano. Dado que las diferencias entre ambas obras son muy numerosas, cabe suponer que la tabla novohispana se apega a un grabado más tardío informado, en parte, en la obra del círculo de Zuccaro.

Como adelante se verá, esta obra es muy similar a otras versiones posteriores de este tema, seguramente ligadas a los González (láms. 67, 115 y 116). Ahora bien, el efecto es distinto, en parte por la falta de interés en aprovechar la luminosidad del nácar para crear efectos ópticos. Más aún, el nácar se reserva exclusivamente a las figuras del primer plano, a diferencia de lo que ocurre en muchas obras posteriores de Juan González. Dado que otras pinturas de este artista exhiben un esmero notable (láms. 2 y 27), es evidente que Juan González no desplegó su indudable capacidad en todas sus obras.

Respecto a la cronología de la producción de este artista, cabe señalar que el Museo Soumaya posee una obra dada a conocer en 1999 por María Concepción García Sáiz, quien señaló que probablemente sea parte de una serie dedicada a los *Thronus Justitiae*, si bien aún no se conocen las otras tablas que podrían completar la serie.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ La imagen está disponible en <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/adoracion-de-los-pastores-12/>.

García Sáiz señala que el tema representado es el *Juicio de Guillermo III contra un alguacil de su corte*. La obra muestra la firma de Juan González y la fecha 1649 (lám. 21). Ambas son fáciles de advertir en el primer plano, en una columna a la derecha del espectador. Los rasgos de dicha firma la alejan de todas las otras que se conocen de Juan González. Desde luego, esto no quiere decir que la obra no sea de este artista, pero sí que la firma posiblemente no sea original. Más aún, en caso de que efectivamente la obra sea de Juan González, es casi seguro que sea más tardía pues, como ya se señaló, dicho artista difícilmente habría firmado obras antes de 1660.

Más aún, esta pintura se aleja del trabajo más conocido de Juan González, pues si bien la paleta es restringida, con predominio del amarillo, el tono es muy pálido, ajeno a las otras obras aquí registradas. La composición se basa en una estampa tardomanierista cuyo modelo aún no se ha localizado. Sorprende que el artista no haya intentado destacar la ornamentación del interior arquitectónico donde transcurre la escena, que apenas se sugiere con finos trazos. Por su parte, el tratamiento de las figuras corresponde al habitual en este artista, pues se advierte el uso de trozos de nácar de unos 2.5-3 cm de diámetro con tendencia a la regularidad, que mantienen el brillo bajo la capa pictórica. Asimismo, el dosel rojo que cubre al personaje principal muestra un tratamiento similar al de muchas obras de los especialistas, pues posee un tono muy desleído. Por lo anterior, sería de gran interés analizar la técnica de esta obra y compararla con la de otras pinturas de González.

Por otro lado, en su libro *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, de 1984, Marta Dujovne incluye la reproducción de dos interesantes obras firmadas por cierto Juan González en 1681.¹⁰¹⁶ Se trata de una *Conversión de San Pablo*, así como de un *San Ignacio de Loyola*, de dos colecciones particulares argentinas, cuyas medidas y soluciones muy parecidas permite afirmar que correspondieron a un mismo encargo. Ambas obras son de técnica mixta y no incluyen embutidos de concha, pero sí semillas, relieves de preparación recubiertos de oro y cuero repujado. La firma es muy distinta a las de nuestro artista, lo que permite suponer que se trata de un homónimo.

La observación de García Sáiz de que las obras de Juan González muestran una clara dependencia de sus modelos tiene especial validez en relación con su serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola* de 1697 (láms. 23-25), de la que se conocen ocho tablas.



Lámina 23



Lámina



Lámina 25



Lámina

No me ha sido posible estudiarlas de manera directa, de modo que aquí me limitaré a retomar los comentarios de los autores que se han ocupado del tema.¹⁰¹⁷

En su estudio de 1990, María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera reproducen algunas láminas de la serie de grabados “Vita Beati P. Ignatii Loiolae Iesu Fundatoris”, publicada en Roma en 1672 (lám. 26). Los autores aciertan al advertir que el apego de González a dicho modelo es total. Por otro lado, siete de las ocho tablas localizadas por García Sáiz y Serrera poseen marcos pintados y embutidos de concha, que muestran a los lados el anagrama de la Compañía de Jesús.¹⁰¹⁸ La riqueza de dichos marcos sugiere que Juan González se ocupó personalmente de ellos. La inclusión del emblema jesuita resulta aquí de gran interés, pues retroalimenta el tema representado en la superficie pictórica y permite suponer que la serie se hizo expresamente para alguien vinculado a dicha orden.

La pobre factura de la serie es muy llamativa, pues el artista la hizo sólo dos años antes de pintar una notable serie de la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34) y uno después de que, en coautoría con Miguel González, firmara la versión más conocida de la *Conquista de México* (láms. 37-51), en lo que quizá fue un encargo *ex profeso* para enviarlo a Carlos II. Acaso la serie de 1697 no haya tenido un presupuesto tan alto y buena parte del trabajo haya recaído en los oficiales del taller. También es posible que González haya tenido poco tiempo para terminarla y que por esa razón no haya podido ser muy cuidadoso con el trabajo. En cualquier caso, las grandes diferencias de calidad en obras que al parecer corresponden a la madurez de Juan González no pueden explicarse únicamente por la capacidad del artista. Algunas de sus pinturas son virtuosas, de modo que no hay duda de la gran calidad de su trabajo. Así pues, las diferencias de factura pueden obedecer, además de a las razones ya expuestas, a que González trabajó para una clientela diversificada y ajustó las características de sus obras a las necesidades –y al presupuesto– de sus clientes.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁷ Una obra de esta serie se dio a conocer en *Ibidem*, pp. 99-100, mientras que las otras se comentan y reproducen en María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 78-81, así como en María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, pp. 110-111. Por otro lado, el anacrónico recurso de disponer tres escenas en la misma tabla, advertido por Dujovne, se halla en otras pinturas novohispanas. Por ejemplo, en la serie de Joseph Padilla de mediados del siglo XVIII dedicada a la *Vida de San Estanislao de Kostka* que se exhibe en el Museo Nacional del Virreinato.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ Al respecto, recuérdese que en un documento de 1699 el artista se comprometió a hacer trece obras por 26 pesos cada una y otras catorce a veinte pesos cada una. Cfr. Guillermo Tovar de Teresa,

María Concepción García Sáiz ha advertido que las mejores obras de este artista se distinguen por su diestro uso del color.¹⁰²⁰ Al respecto, quizá el caso más notable sea el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de 1703 (lám. 27). Sin embargo, no es sólo el color lo que hace que esta sea una de las obras más interesantes de dicho artista. Clara Bargellini ha advertido que la composición se basa en un grabado de Cornelis Bloemaert (lám. 28).¹⁰²¹ La obra corresponde al frontispicio del tomo dedicado a Asia de la monumental *Historia de la Compañía de Jesús*, del eminente historiador jesuita Daniello Bartoli, que se publicó en Roma entre 1650 y 1673.

Al comparar ambas escenas, se confirma la fidelidad a la fuente en la que se basa la composición.¹⁰²² En este caso González se muestra como un dibujante muy hábil, pues reproduce con enorme soltura los detalles del mapa de Asia,¹⁰²³ en el que uno de sus acompañantes le indica la localización de China, adonde habrá de dirigirse. Téngase en cuenta que en la Nueva España los pintores rara vez tuvieron necesidad de representar mapas y estuvieron, en consecuencia, poco familiarizados con la cartografía. Más aún, esta obra es la única de este tipo que se conoce que incluya un mapa. Pese a lo anterior, la habilidad de González es muy notable, pues sus trazos son seguros y precisos. Esto merece ser objeto de reflexión, pues al margen de los evidentes méritos de la obra en cuanto al uso de la concha y el color, la precisa reproducción del mapa sugiere una sorprendente familiaridad con la cartografía y a la vez, demuestra la asombrosa capacidad del artista.

En la cartografía de fines del siglo XVI, así como del XVII, los holandeses ocupan un lugar destacado, que empieza con la publicación del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius en 1570 y continúa con el *Atlas* de Gerardo Mercator de 1585 y 1589. En el transcurso de las siguientes décadas, Holanda produjo numerosos cartógrafos de notable rigor científico, como los Visscher, Petrius Plancius, Peter Schenk, Frederik de Wit, Joan Jansson Blaeu y especialmente sus hijos Joan y Cornelius.¹⁰²⁴ Téngase en cuenta que el siglo XVII fue de gran prosperidad para Holanda,

¹⁰²⁰ María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰²¹ Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰²² García Sáiz ha advertido que este artista: “se muestra muy apegado a las ilustraciones que le sirven de modelo, tal y como demuestra en otros ejemplos, como las series dedicadas a la vida de san Ignacio y a la toma de Viena por los turcos.” María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰²³ Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero haber llamado mi atención a la importancia de este tema.

¹⁰²⁴ Los comentarios anteriores están tomados del documento anónimo del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “La cartografía y el territorio nacional: una breve retrospectiva”, disponible en



Lámina 27



Lámina

cuya riqueza estuvo basada en parte en el comercio transmarítimo que requería, desde luego, mapas precisos. Así pues, no resulta sorprendente que el autor de la obra en la que se basó González haya sido holandés.

Más aún, desde 1552, cuando Francisco Xavier intentó llegar a China con fines evangelizadores, fue evidente que la empresa requeriría buenos mapas, a cuya realización los jesuitas dedicaron grandes esfuerzos desde fines del siglo XVI. Es decir, el mapa de la obra de Bloemaert corresponde a los intereses de la Compañía de Jesús, lo que a la vez demuestra que en este caso González tuvo acceso a un modelo especialmente prestigioso.

Por su parte, la cartografía novohispana de fines del siglo XVII tiene en Carlos de Sigüenza y Góngora a su más importante exponente. Sigüenza fue geógrafo de Carlos II y entre sus mapas destaca el primero que abarcó todo el territorio de la Nueva España. Asimismo, la cartografía virreinal tuvo una importante vertiente eclesiástica, pues para las autoridades religiosas fue muy importante definir los límites de cada jurisdicción.¹⁰²⁵ Al respecto, especial mención merece la Compañía de Jesús, en particular el padre Eusebio Kino, cuyas expediciones a Baja California le permitieron afirmar que se trataba de una península, no de una isla.

Es decir, en la época de los González el interés por la cartografía y la elaboración de mapas muy precisos no sólo se hallaba muy desarrollada en Europa, sino también en la Nueva España. Si bien se conocen los nombres de pocos cartógrafos de fines del siglo XVII, la importancia que se le concedió al tema en esa época permite suponer que los hubo en gran número, por lo que conviene mantener abierta la posibilidad de que Juan González haya contratado a uno. Sin embargo, esto no parece muy probable, pues difícilmente el presupuesto de la obra habría sido lo bastante alto como para que el artista pudiera permitirse el contratar a un colaborador que se encargara únicamente de esa parte de la obra –sobre todo si se tiene en cuenta que al parecer se trata de una obra individual, que no fue parte de ninguna serie.

Así pues, es probable que el artista hiciera suyo el interés por la cartografía y que, haciendo gala de su indiscutible habilidad para reproducir modelos, en este caso se haya planteado el reto excepcional de copiar un mapa con el difícilmente habría estado familiarizado. El virtuosismo de esta parte de la obra demuestra con qué seriedad los González se tomaron el dibujo, así como el trabajo pictórico, lo que debe hacernos

reflexionar en la importancia que estas obras tienen en el contexto pictórico de su tiempo, al margen del uso del nácar.

En la parte inferior hay ángeles niños que rodean una cartela con la inscripción “A devoción de Ana Rodríguez de Madrid, México, Anno de 1703.” Bargellini ha advertido que doña Ana fue hermana del primer marqués de Mediavilla y Rodríguez del Corral, que vino a la Nueva España en 1673 con el virrey Pedro Niño Colón de Portugal, duque de Veragua,¹⁰²⁶ y que la referencia a México sugiere que el encargo se destinó a la exportación.¹⁰²⁷ No es imposible que la comitente haya tenido un interés particular por la precisión cartográfica y haya estado dispuesta a pagar al artista un mayor precio por la obra a condición de que la reproducción de dicho mapa fuera exacta.

En esta pintura vemos uno de los mejores ejemplos del esmero con el que este artista fue capaz de resolver los detalles de sus obras. Se trata de un trabajo de madurez en el que se sintetizan los conocimientos y habilidades que González adquirió después de más de 40 años trabajando a partir de grabados. Si bien el apego al modelo es notable, el dibujo exhibe una destreza completamente ajena a la serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola* (láms. 18-20). Es decir, si bien González a menudo informó sus composiciones en modelos europeos, su uso de dichos modelos ofrece enormes diferencias de calidad en distintas obras. En este caso, es posible suponer que el artista se ocupó personalmente de la composición y su buena factura sugiere que en parte fueron sus habilidades como dibujante las que lo llevaron a ser uno de los artistas preferidos para este tipo de pinturas.

Es evidente que en sus mejores obras, las composiciones que tuvo como modelo le sirvieron de punto de partida para añadir detalles que las enriquecieron, entre los que destacan los efectos lumínicos del nácar, que se combinan con la paleta contrastada. Asimismo, tanto las vestiduras de los personajes como el barco que se halla en segundo plano, listo para la partida de Francisco Xavier, poseen fragmentos de concha cubiertos con una rica ornamentación. Dichos detalles son significativos, pues en el grabado las ropas de los personajes, al igual que el barco, son sumamente sencillos. Si tomamos en cuenta la fidelidad con la que González se apega a la composición, resulta claro que la razón para añadir detalles ornamentales a las vestiduras de las figuras es que dichos

¹⁰²⁶ Clara Bargellini, “28. Saint Francis Xavier...”, *op. cit.*, p. 189.

detalles le permitían embellecer la obra al combinar los detalles de las telas con el brillo de la concha.

Más aún, la figura que personifica a América viste un traje de ricas plumas. En este caso el énfasis ornamental de la escena dialoga tanto con la guirnalda como el marco de la obra. Dicha escena está enmarcada en un medallón pintado e inscrito en el formato rectangular del soporte. El 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 que los de la parte baja sostienen la cartela que identifica al comitente.

El corte de las conchas no es regular, pero el material cubre toda la superficie correspondiente a las vestiduras de los personajes, así como numerosos detalles. Se trata de fragmentos más bien pequeños, de menos de 3 cms de diámetro. Si bien la obra no es tan luminosa como otras que se comentarán más adelante, el brillo es muy destacado en las vestiduras de Francisco Xavier, así como en algunos motivos del marco. Es decir, la tabla exhibe cierta riqueza lumínica ajena a otras representaciones pictóricas, lo que mantiene el interés del espectador.

Asimismo, si bien los rostros se informan en los que aparecen en la obra flamenca, no hay duda de que González se esmeró en su representación. A diferencia de lo que ocurre en algunas series, en este caso el artista exhibe el mismo interés en la representación de todos los rostros y es posible que asimismo se haya ocupado personalmente de esa parte de la obra. Tiene interés señalar que González omitió a dos de los personajes secundarios que aparecen en el grabado de Bloemaert: el que está en el mástil del barco desplegando la vela, en el área que en la obra de González está cubierta por la guirnalda, así como el que está en segundo plano, en el extremo derecho, junto a las personificaciones de los continentes. Dicha omisión obedece a que el artista varió el formato cuadrado del grabado a uno en forma de medallón.

Por otro lado, algunas obras de Juan González poseen una paleta restringida. Al respecto, los casos más notables son la *Natividad* de 1662 (lám. 20) y la *Alegoría del Primer Mandamiento* (lám. 2) ya comentadas, así como una *Virgen de Balvanera* de 1699 (lám. 22) que se conserva en el Museo de América. En el caso de esta última, la escena transcurre en el exterior. El rostro de la virgen está trabajado con esmero, al igual que el de Nuño Oñez, el ladrón arrepentido, que se halla a su derecha. El rostro de este personaje está individualizado, pues posee un bigote ralo y una nariz prominente;

dirige la mirada hacia arriba y sus ojos tienden ligeramente al estrabismo.¹⁰²⁸ El rostro del niño exhibe una factura poco cuidadosa, mientras que el caballo es correcto y recuerda a los que aparecen en las series históricas, incluyendo la serie de la *Conquista de México* firmada en coautoría por Miguel y Juan González (láms. 37-51).

El trabajo pictórico sobre la concha no es sobresaliente. Esto se advierte, en particular, en la túnica roja de la virgen, donde la concha apenas brilla bajo la capa pictórica. En este caso, la falta de brillo no puede atribuirse al *rigattino*, pues la obra no muestra evidencias de su empleo. En cualquier caso, el trabajo del nácar no es tan cuidadoso como en la obra de 1703, pues los fragmentos de concha son pequeños, irregulares y no forman toda la superficie del manto, ya que se advierten numerosos espacios que carecen de concha.

Esta obra sugiere que mantener la luminosidad del material bajo un tono vivo de rojo supuso un reto técnico que, en ocasiones, ni siquiera los especialistas lograron resolver de manera exitosa. Lo anterior resulta muy significativo si se tiene en cuenta que la obra corresponde a una etapa de madurez del trabajo de González, que coincide con la realización de algunas de sus tablas más notables, como la serie de la *Conquista de México* que firmó en coautoría con Miguel González, en 1698 (láms. 37-51), o bien, la de la *Defensa de Viena* que firmó en solitario en 1699 (láms. 33 y 34).

Ahora bien, la concha nácar sí mantiene su brillo en las zonas que se cubren de colores más claros; por ejemplo, en la peana de la Virgen, así como en las vestiduras del personaje masculino, donde la capa pictórica está aplicada mediante veladuras y hay un uso virtuoso de la técnica para formar el brocado. Es decir, esta pintura muestra atención a los detalles y en general, muchas características habituales en la producción de buena calidad, pese a que la falta de brillo de la túnica de la virgen hace que el trabajo no resulte tan sobresaliente.

Por otro lado, el fondo es amarillo y no hay elementos que señalen la transición entre la tierra y el cielo. A la izquierda, la capa pictórica es muy ligera, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las figuras. Al fondo se advierten, apenas sugeridos, algunos edificios ligeramente pintados de rojo, cuyo efecto es similar al de una aguada y cuyo tratamiento coincide con el de la serie de la *Conquista de México* firmada en coautoría por Miguel y Juan González (láms. 37-51), de la misma colección. En este

¹⁰²⁸ Según Virginia Armella de Aspe, podría tratarse de un retrato del conde de Moctezuma. Cfr. Virginia Armella de Aspe, "La influencia asiática", *op. cit.*, p. 86. Sin embargo, personalmente difiero de esta hipótesis, pues los retratos que se conservan de este personaje no exhiben rasgos tan parecidos a los de la



Lámina 29



Lámina



Lámina 31



caso, el fondo amarillo se extiende a la cenefa ornamental, a cuyo habitual repertorio de flores y hojas se añaden algunos insectos voladores. Esta parte de la obra está trabajada con esmero, pues el artista recurrió a trazos muy delicados que recuerdan a sus mejores obras.

El hecho de que al parecer Juan González haya tenido una producción inusualmente larga (de cerca de cuarenta años), añade dificultad a la identificación de las características de sus obras. Entre la *Natividad* de 1662 (lám. 20) y el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de 1703 (lám. 27), se advierte una significativa evolución estilística. Compositivamente, ambos se basan en un modelo europeo pero, como ya se advirtió, la obra de 1662 muestra cierta torpeza tanto en términos pictóricos como en el uso de la concha, mientras que la de 1703 no sólo exhibe una notable familiarización con el uso del modelo, sino también un rico colorido y una ornamentación muy esmerada. Asimismo, esta última muestra mayor destreza en la técnica pictórica que cubre la concha.

Ahora bien, la evolución estilística de Juan González no posee una explicación simple pues, como ha advertido García Sáiz, el contraste entre sus distintas obras es asombroso, incluso en el caso de pinturas que fueron hechas con poca diferencia de tiempo.¹⁰²⁹ Como adelante se verá, esto hace más difícil identificar su posible autoría en las series anónimas. Más aún, incluso precisar qué parte del trabajo correspondió a Miguel y cuál a Juan González en la serie de la *Conquista de México* que firmaron en coautoría resulta extremadamente complicado.

Las series históricas

Aquí se comentarán la serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32), de la colección Rodrigo Rivero Lake, así como la serie de la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34), de Juan González, de 1699, que se conserva en una colección particular en las Islas Canarias. Los hechos representados en la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio* ocurrieron entre 1571 y 1592, cuando dicho personaje -antepasado de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, el primer rey Borbón español- participó, por órdenes de Felipe II, en numerosas batallas en Flandes y Francia. Debido al parentesco entre Alejandro Farnesio y la segunda esposa del primer rey Borbón en España, tiene interés considerar la posibilidad de que estas tablas se hayan hecho *ex profeso* para

enviarse a Isabel de Farnesio. En ese caso, la serie tendría que ser posterior a 1714, año del matrimonio de Isabel con Felipe V.

Esta serie es uno de los ejemplos más sobresalientes de este tipo de pinturas que se conservan y no hay duda de que fue hecha por alguno de los González. El trabajo de Nicolás Correa, aunque notable, muestra características ajenas a estas tablas, por lo que cabe descartarlo como su autor. Al parecer, la actividad de Juan González llegó a su fin en 1703.¹⁰³⁰ Es decir, en caso de que la serie datara de 1714, tendría que ser de Miguel González quien para entonces habría tenido, en caso de estar vivo, unos 50 años.¹⁰³¹ Sin embargo, las últimas noticias sobre ese artista datan de 1704,¹⁰³² por lo que no hay ninguna garantía de que su actividad se haya prolongado hasta 1714.

La serie en cuestión se hallaba a fines del siglo XVIII en la casa de los duques del Infantado junto a otra, también anónima, que representaba la *Conquista de México* (láms. 61-65).¹⁰³³ Acaso antes hayan pertenecido a Isabel de Farnesio, quien conservó una serie de 24 tablas de la *Conquista de México* originalmente enviada a Carlos II (láms. 37-51).¹⁰³⁴ Sin embargo, precisamente el hecho de que Isabel de Farnesio haya conservado dichas obras hace difícil suponer que se habría desprendido de las dos series que posteriormente Ponz vio en casa de los duques del Infantado.

Las características de esta serie corresponden al apogeo de la producción, que se produjo antes del matrimonio de Felipe V e Isabel de Farnesio, cuando estaban activos tanto Miguel como Juan González. Es probable que se haya encargado junto con la otra serie histórica mencionada para exaltar a la monarquía española del siglo XVI a través de la representación de la conquista de México, así como de las batallas religiosas libradas en Europa. Si bien en sentido estricto la temática de la serie que nos ocupa es histórica, en realidad también es religiosa, pues uno de los objetivos de las batallas libradas por Farnesio fue combatir el protestantismo en los Países Bajos.¹⁰³⁵

¹⁰³⁰ Recuérdese que la última obra fechada de este artista es el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*, de 1703 (lám. 27). El “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión” de 1704 no menciona a Juan González, pero sí a Miguel González. Paula Mues, *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, p. 395. Tomando en cuenta que la primera obra firmada por aquel es de 1662, cabe suponer que murió poco después de relizar el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*.

¹⁰³¹ Recuérdese que un documento de 1689 menciona que era mayor de 25 años. Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰³² Paula Mues, *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, p. 395.

¹⁰³³ Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498.

¹⁰³⁴ Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214.

¹⁰³⁵ Al respecto, Michael Schreffler ha advertido que a fines del siglo XVII la casa de Austria se encontraba muy debilitada, por lo que el recuerdo de sus antiguas glorias puede haber tenido el objetivo de demostrar la confianza en el futuro de España. Cfr. *The Art of Allegiance...*, *op. cit.* Este tema se

Por otro lado, ya se han localizado los modelos en los que se basan las tablas de las Batallas de Alejandro Farnesio. Se trata de una serie grabada al aguafuerte por Romeyn de Hooghe, sobre composiciones de Juan de Ledesma, incluida en la obra de Guglielmo Dondini "De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio", publicada en Colonia en 1681 (lám. 30).¹⁰³⁶ El formato de los grabados es apaisado, mientras que el de las tablas es vertical. Esta adaptación sugiere que pudo haberse pensado en exhibirlas una junto a la otra en algún muro o bien, en eventualmente unir las en forma de biombo. Esto último, sin embargo, sólo ocurrió a fines del siglo XX.¹⁰³⁷ Es decir, pese a que compositivamente esta serie se ajusta con bastante fidelidad a su modelo, el autor lo adaptó para satisfacer las necesidades de sus clientes.

Las ricas cenefas de estas tablas sugieren que el comitente consideró la posibilidad de exhibirlas a manera de biombo, pues todas muestran en la parte superior un arco rebajado que se prolonga en la primera y la última –a la izquierda y a la derecha del espectador, respectivamente, de modo que si las tablas se exhiben una junto a la otra, su diseño es muy parecido al de numerosos biombos de la época. Sin embargo, estas tablas son mucho más anchas que las hojas de los biombos y las escenas no poseen continuidad narrativa, lo que sugiere que no se tomó una decisión definitiva respecto a exhibirlas a manera de biombo.¹⁰³⁸

Téngase en cuenta que en España Isabel de Farnesio impuso la moda borbónica de desmontar biombos y otros objetos de laca para adornar con ellos los muros de las habitaciones. Esto se advierte, por ejemplo, en la Chambre du lit del Palacio de la Granja de San Ildefonso. Así pues, no era necesario que las series tuvieran forma de biombo para exhibirse juntas en un muro. Sin embargo, hasta ahora no se conocen pruebas de que estas tablas se hayan exhibido así en el siglo XVIII, pues Antonio Ponz

¹⁰³⁶ Museo de Arte Español Enrique Larreta: <http://www.acceder.gov.ar/es/1672569>. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2010. Cabe advertir que estos grabados no sólo dieron lugar a la representación novohispana del tema, sino también a algunas sudamericanas. El Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires conserva tres tablas de dicha serie, de las que una –la que representa “La gran retirada del incomparable duque de Parma”– muestra un evidente parecido con una de las tablas de la serie novohispana. Cabe añadir que, al parecer, también el Museo de Potosí conserva pinturas que representan dicho tema, pero en este caso, se trata de composiciones basadas en grabados de Hoogstraten.

¹⁰³⁷ Recuérdese que cuando Ponz las vio, las obras se exhibían en un gabinete. Cfr. Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498. Por otro lado, en su estudio de 1970, *Biombos mexicanos*, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río comentan: “Las tablas enconchadas se usaban para la decoración de los muros y también como biombos. Así lo demuestran las tablas con escenas de la vida de Alejandro Farnesio que están en Chamartín de la Rosa en España en el colegio de los jesuitas, que todavía conservan las citas que las mantenían unidas.” Cfr. Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰³⁸ Cabe señalar que el diseño de esta cenefa es común a la serie anónima de seis tablas de la *Conquista de México* que a fines del siglo XVIII se hallaba en casa de los duques del Infantado, junto a esta serie

se refirió a las obras como cuadros medianos que se encontraban en un gabinete.¹⁰³⁹ Por su parte Alejandro Dubo, tasador de Carlos II, señaló que una serie de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 37-51), que siempre han mantenido su carácter exento, *podía servir* de respaldo o biombo bajo de estrado.¹⁰⁴⁰

En las escenas predomina el amarillo, incluso cuando se trata de batallas marinas. Esto se advierte en la tabla 2, que muestra el “Puente de Farnese” (lám. 29), así como en la 3, que representa “La gran retirada del incomparable duque” (lám. 31). Pese a que en ambas la paleta es restringida, se advierten algunos acentos rojos, así como azules. El empleo del azul es especialmente notable en la tabla seis, que muestra las “Fiestas triunfales que París hizo a Alejandro” (lám. 32). Por otro lado, como es habitual, todas las tablas exhiben un uso enfático de la línea.

Dada la enorme importancia que se concedió a la ornamentación en este tipo de pinturas, es evidente que el trabajo de las cenefas, así como el de los marcos, debe ser tenido en cuenta a la hora de hacer atribuciones. En este caso, el énfasis ornamental y la variedad de soluciones de esa parte de la obra, a los que me he referido antes,¹⁰⁴¹ así como el marcado apego y a la vez la exitosa interpretación del modelo recuerdan el trabajo de Juan González, aunque al respecto no es posible asumir una postura definitiva.

Algunas obras de Miguel González poseen una ornamentación rica. Al respecto, los ejemplos más destacados son la serie de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18), así como una *Virgen de Guadalupe* recientemente adquirida por el LACMA (láms. 140 y 141). Sin embargo, ninguna de sus obras firmadas tienen una ornamentación tan notable como el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27). Asimismo, conviene tener en cuenta que hasta ahora el uso de una paleta contrastada se asocia más bien a las obras de este último,¹⁰⁴² aunque dada la gran cantidad de obras anónimas notables que se conservan, no hay que descartar la posibilidad de que también Miguel González haya empleado, en ocasiones, una paleta rica.

La riqueza ornamental acerca esta serie a la de la *Defensa de Viena* de Juan González de 1699, que se conserva en una colección particular en las Islas Canarias

¹⁰³⁹ Cfr. Antonio Ponz, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 498.

¹⁰⁴⁰ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁴¹ Sonia Irene Ocaña Ruiz, “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.*, pp. 136-137.



Lámina 33



Lámina 34

(láms. 33 y 34). Esta última despliega características similares,¹⁰⁴³ aunque al parecer no es tan rica como las *Batallas de Alejandro Farnesio*. La serie de la *Defensa de Viena* representa la lucha que tuvo lugar en 1529 entre los turcos y las tropas de Carlos V, cuando estos últimos libraron a la ciudad de Viena de los primeros, comandados por el sultán Suleiman I Kanuni. Tras la muerte en batalla del rey Luis II de Hungría fue proclamado rey el archiduque Fernando de Austria, hermano menor de Carlos V. Como resultado, Viena fue asediada por los turcos. Si bien las tropas austriacas no recibieron mucha ayuda del exterior, ésta fue decisiva para hacer que Suleiman se replegara a Constantinopla al cabo de pocos meses. Dicha ayuda corrió por parte de los lansquacetes alemanes, así como de los arcabuceros españoles enviados por la reina María de Hungría. El gobernante turco intentó nuevamente tomar la ciudad en 1532, pero no le fue posible debido a que un gran ejército enviado por Carlos V lo impidió.

Esta serie es, junto con la de las *Batallas de Alejandro Farnesio* y el biombo que muestra en un haz la *Defensa de Viena* de 1683 y en el otro una escena de *Montería* (láms. 125 y 126), que se comentará más adelante, uno de los pocos ejemplares que representan pasajes de la historia europea, desligados de la de América. Tiene interés advertir que la representación de estos temas supone una exaltación a la iglesia de Roma, pues el éxito de dichas batallas permitió acotar el poder tanto de los protestantes como de los musulmanes. Así pues, su temática también tiene una lectura religiosa. No existe ninguna información sobre la historia de la serie, pero es posible que se haya encargado expresamente para enviarse a algún prominente personaje peninsular.

Si bien no se han localizado los modelos que González empleó para hacer estas tablas, no hay duda de que la composición se basa fielmente en ellos. Al respecto, téngase en cuenta que la representación de dicho tema es inusual en el contexto novohispano y que las obras de Juan González cuya composición se apega a su modelo son numerosas. En este caso, González exhibe una notable soltura en la interpretación, que revela su familiaridad con el uso de las fuentes gráficas.

Por su parte, el nácar mantiene buena parte de su luminosidad, lo que junto con la rica ornamentación de las cenefas que bordean las escenas da a la serie buena parte de su riqueza. Antonio María González Padrón ha advertido, al referirse a la primera tabla

¹⁰⁴³ No me ha sido posible estudiar esta serie de manera directa pero, dada su riqueza, decidí incluirla en esta revisión. La serie se reproduce en Antonio María González Padrón, "Enconchados mexicanos en Gran Canaria", en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 548-567, así como en *Artes de México*, Núm. 22, *Tesoros de México...*, *op. cit.* y en el

(lám. 33): “La luz que se desprende los ropajes ha sido potenciada por la utilización de las conchas, reservándose el óleo para los rostros y los elementos más monótonos del paisaje.”¹⁰⁴⁴ El autor también ha señalado que se trata de “tablas de indudable calidad artística, no sólo por la maestría de la aplicación de los colores, sino además por la precisión del dibujo que pone de manifiesto un gusto exquisito a la hora componer la escena. Es además de destacar los movimientos conseguidos gracias al dominio de los escorzos.”¹⁰⁴⁵

A diferencia de la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, la que aquí nos ocupa no posee tanta riqueza cromática. Se advierte el habitual predominio del amarillo, al que sin embargo ofrecen contraste los numerosos detalles rojos que se advierten en todas las tablas. Por otro lado, en esta serie González exhibe una factura diestra, se interesa en la individualización de los personajes y presta mucha atención al paisaje. Esto último es particularmente evidente en la quinta tabla, que representa la “Abertura y derrota de los turcos cerca de Ribaxe y dentro del bosque de Vienna” (lám. 34). En la mitad superior de la tabla, el artista incluye numerosos árboles que en algunos casos exhiben troncos secos y trancos, mientras que en otros muestran troncos muy estrechos y hojas logradas con una capa pictórica muy ligera, tratamiento que recuerda el de la tabla “Jesús andando sobre las aguas” (lám. 75) de la serie anónima de la *Vida de Cristo*.

El nácar está embutido en fragmentos irregulares en las vestiduras de los personajes. La concha no llegan a formar la totalidad de dichas vestiduras y exhibe una capa pictórica muy ligera que permite advertir la riqueza lumínica del material. Con todo, quizá lo más destacado no es ni la habilidad del dibujo, el esmero puesto en el paisaje o el uso de la concha, sino la riqueza de las cenefas que, como ya se señaló, apenas tienen presencia en los márgenes laterales, pero alcanzan gran desarrollo en el margen inferior y cierta importancia en el superior, que forma un arco rebajado.¹⁰⁴⁶

Aquí las aves ocupan un lugar muy destacado y exhiben una variedad de soluciones que deja atrás las de todos los ejemplos anteriores. La mayoría de las que están dispuestas en los márgenes superiores (una a cada lado) muestran las alas recogidas y una actitud de reposo. La excepción es el ave representada en el margen derecho de la tabla seis, que se muestra en pleno vuelo. Todos los pájaros poseen

¹⁰⁴⁴ Antonio María González Padrón, “Enconchados...”, *op. cit.*, p. 555.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 554.

riqueza cromática e interés por los detalles, pues algunas partes del cuerpo (ya sea el pecho, la cabeza o la cola) están pintadas de rojo, y las otras en un color contrastante, más claro. Asimismo, 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. Algunas aves, sin embargo, muestran posturas sumamente complicadas, inusuales en el contexto pictórico novohispano. En cualquier caso, es evidente que tanto el artista como los comitentes concedieron enorme importancia a esta parte de las obras.

Las series de la Conquista de México

Como ya se señaló, en la actualidad se conocen cinco series de pinturas embutidas de concha que representan la conquista de México. De estas, tres tienen 24 tablas, mientras que las otras dos poseen seis tablas cada una. El Museo de América conserva una serie de 24 tablas firmada por Miguel y Juan González en 1698, que perteneció a Carlos II (láms. 37-51),¹⁰⁴⁷ así como una serie anónima de seis tablas que se localizó a principios del siglo XX en Madrid (láms. 61-65).¹⁰⁴⁸ En adelante, me referiré respectivamente a dichas series como serie I y serie II del Museo de América.

En la misma ciudad se conserva otra serie de 24 tablas anónima (láms. 42, 57 y 59),¹⁰⁴⁹ que perteneció a los condes de Moctezuma y hoy se divide en dos colecciones particulares.¹⁰⁵⁰ En adelante, dicha serie se denominará aquí serie de la colección Moctezuma. La tercera serie de 24 tablas, firmada por Miguel González (láms. 52-56 y 76), se conserva en su mayor parte (22 tablas) en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires,¹⁰⁵¹ mientras que la serie anónima de seis tablas que perteneció a los duques del Infantado se divide entre el INAH y el Museo Franz Mayer (lám. 66).¹⁰⁵² Aquí me

¹⁰⁴⁷ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁴⁸ Véase María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁰⁴⁹ Recientemente, Marita Martínez del Río de Redo ha afirmado que dicha serie está firmada por Miguel González. Cfr. “La conquista...”, *op. cit.*, pp. 65-66. Ahora bien, la autora no publicó la firma ni ofreció detalles acerca de su ubicación y ninguno de los autores que estudiaron antes dicha serie reportaron el hallazgo de la firma. Al respecto véase Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁵⁰ Cfr. Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.* Véase también María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁵¹ Recuérdese que las 22 tablas aquí mencionadas fueron adquiridas en Londres a mediados del siglo XIX. Genaro Estrada informó que el Sr. José R. Gómez Acebo poseía dos tablas muy semejantes a las de esta serie, que seguramente la complementan. Cfr. Genaro Estrada, *El arte mexicano...*, *op. cit.*, p. 23. Por su parte, María Concepción García Sáiz informó en 1999 que las dos tablas que complementan la serie permanecen en una colección particular. Véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁵² Al INAH pertenecen cuatro tablas, que hoy se han unido en forma de biombo, mientras que las otras dos, del museo Franz Mayer, mantienen su carácter exento. Véase la historia de la adquisición de las

referiré a estas series, respectivamente, como serie de Buenos Aires y de los duques del Infantado.¹⁰⁵³

En conjunto, se trata de 84 tablas. Es decir, casi la tercera parte de toda la producción conservada, lo que unido a su temprana documentación explica que hayan sido del interés de la mayoría de los autores que han abordado este tipo de pinturas. Así pues, tiene interés empezar este apartado examinando su historiografía.

Como ya se señaló, el estudio de las láminas de concha nació a principios del siglo XX en buena medida ligado a las series de la conquista de México, pues tanto Eduardo Schiaffino, como Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Manuel Toussaint y Martín Soria les dedicaron una parte significativa de sus textos.¹⁰⁵⁴ Schiaffino reprodujo en su totalidad las 22 tablas de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76), que creyó contemporáneas a los hechos y describió en el Apéndice I de su obra.¹⁰⁵⁵ Romero de Terreros se limitó a informar que el Museo Arqueológico de Madrid conservaba una serie de veinticuatro tablas de la Conquista de México (láms. 37-51), “con un maqueado producido por la incrustación en la tabla de trozos de nácar”.¹⁰⁵⁶ Dicha serie está firmada por Miguel y Juan González en 1698 y hoy se encuentra en el Museo de América de Madrid (serie I). Reyes se refirió brevemente a la serie de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76), que reprodujo en su totalidad.¹⁰⁵⁷ Estrada se interesó en el origen de sus autores, así como en el lugar donde se habían hecho. Recuérdese que inicialmente creyó que Miguel González fue español,¹⁰⁵⁸ aunque posteriormente se refirió al origen mexicano tanto de ese artista como de Juan González.¹⁰⁵⁹

Por su parte, Toussaint comentó: “Todos los biombos con escenas de la Conquista firmados por Miguel González o anónimos, con incrustaciones de nácar o de simple pintura, proceden de España, de familias nobles entre las cuales parece que fué costumbre usar estos biombos o cuadros con representación de la conquista que más las

¹⁰⁵³ Esta manera de referirse a dichas obras, que se justifica por razones prácticas, está tomada de María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ Al respecto, una interesante excepción es Pedro Romero de Terreros, quien aborda el tema en su libro *Las artes industriales ...*, *op. cit.* y muestra más interés en el trabajo de incrustación de concha que en los temas representados, pese a que documenta series de la *Conquista de México*. Para un breve análisis historiográfico sobre este tema, véase Sonia I. Ocaña Ruiz, “Los marcos “enconchados...”, *op. cit.*, pp. 109-116.

¹⁰⁵⁵ Cfr. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁶ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales...*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁵⁷ Alfonso Reyes, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁵⁸ Genaro Estrada, “Las tablas...”, *op. cit.*

enorgullecía.”¹⁰⁶⁰ En realidad, no se conserva ningún biombo embutido de concha que represente este tema, pero la cita se relaciona con otros comentarios de este autor sobre el supuesto origen español de estas pinturas, así como de sus autores, idea de la que Toussaint en ciertos momentos parece dudar,¹⁰⁶¹ pero que aún así defiende en numerosas ocasiones a lo largo de su texto.¹⁰⁶²

Posteriormente, Soria señaló que las escenas de la *Conquista de México* de Miguel y Juan González de 1698 (láms. 37-51) se informaban en las series que Antonio Tempesta dedicó a las batallas ecuestres.¹⁰⁶³ El autor asimismo advirtió que dichas obras circularon ampliamente en la Nueva España pero, a diferencia de Toussaint, se mostró convencido de que las obras se habían hecho en ese virreinato.¹⁰⁶⁴ Sin embargo, su referencia a estas pinturas fue breve y no abundó en la representación del tema histórico.

Si bien todos los autores arriba mencionados dedicaron algunos párrafos a las series de la conquista de México, a partir de 1970 numerosos estudios se han ocupado específicamente de este tema. Asimismo, algunos textos que abordan distintos aspectos de esta producción han hecho mención a dichas series. Por ejemplo, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río dedicaron parte de su libro *Biombos mexicanos* a las cinco series de la Conquista de México¹⁰⁶⁵ y Marta Dujovne dedicó un texto de 1972 a la serie de Miguel González que se conserva en Buenos Aires (láms. 52-56 y 76).¹⁰⁶⁶

Por otro lado, destacan los numerosos estudios que María Concepción García Sáiz ha dedicado al análisis de dichas representaciones, que enseguida se comentarán.¹⁰⁶⁷ Asimismo, numerosas tablas de las dos series del Museo de América (láms. 37-51 y 61-65), así como de la de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76) fueron objeto de comentarios puntuales de Pedro Ángeles y Nuria Salazar en las fichas que acompañan el texto de

¹⁰⁶⁰ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, pp. 13-14. Conviene advertir que Miguel González no firmó biombos.

¹⁰⁶¹ Toussaint escribió: “Yo creo [...] que estos artífices fueron españoles, de la Metrópoli, pero [...] no me causaría el menor asombro que apareciese una prueba documental que echase por tierra mis disquisiciones.” *Ibidem*, p. 6. Asimismo, una parte de su artículo versa “En pro del mexicanismo de los González.” Véase pp. 16-17.

¹⁰⁶² El autor dedicó un apartado de su obra a discurrir “En pro del españolismo de los González.” Véase pp. 17-20.

¹⁰⁶³ Martin Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 394, nota 55.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*, p. 313.

¹⁰⁶⁵ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, pp. 41-46.

¹⁰⁶⁶ Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁷ Respecto a la representación de la conquista de México, destacan los textos de María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, “Precisiones...”, *op. cit.*, “La conquista de México...”, *op. cit.*

Elisa Vargaslugo sobre estas pinturas en *México en el mundo de las colecciones de arte*.¹⁰⁶⁸

En los últimos años también Julieta Ávila, Marita Martínez del Río de Redo, Michael Schreffler y Francisco Montes González han analizado estas series.¹⁰⁶⁹ Casi todos estos autores han estudiado alguna en particular, a menudo incluyendo referencias a otras.¹⁰⁷⁰ En conjunto, sus investigaciones han hecho aportaciones muy significativas a esta materia. Así pues, entre los distintos temas relacionados con las láminas de concha, la representación de la conquista de México es sin duda el que mejor se conoce. Algunos investigadores se han referido a las posibles fuentes consultadas por los autores del programa iconográfico, cuya identidad ha sido objeto de análisis. También se han abordado los posibles modelos y se han comparado entre sí distintas series.¹⁰⁷¹ Numerosos autores han señalado que la manera de representar el tema apoya el discurso nacionalista criollo,¹⁰⁷² pero más recientemente se ha sugerido que el objetivo de dichas representaciones pudo haber sido apuntalar desde el nuevo mundo a la monarquía española en una época en la que se hallaba muy debilitada.¹⁰⁷³

Los primeros autores que se refirieron a estas pinturas se interesaron por la representación de la conquista de México debido, en parte, a que la consideraron prueba de su origen novohispano.¹⁰⁷⁴ Ahora bien, algunos autores mexicanos supusieron que la representación de dicho tema fue indicio de que las obras eran peninsulares.¹⁰⁷⁵ A fines

¹⁰⁶⁸ Cfr. *México en el mundo...*, *op. cit.*, pp. 125-135.

¹⁰⁶⁹ Marita Martínez del Río de Redo, "La conquista...", *op. cit.*, Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.* y Francisco Montes González, "Apuntes iconográficos...", *op. cit.* El estudio de Ávila se dejará fuera de esta discusión, pues la autora no aborda el tema representado, sino el problema de la técnica, así como el origen de los autores, a partir de los cuales plantea la relación con el arte asiático. Cabe recordar que una parte del texto de Ávila se analiza en el capítulo IV de esta investigación.

¹⁰⁷⁰ Al respecto, téngase en cuenta que el primer libro dedicado íntegramente a las láminas de concha se refiere, en particular, a la serie de la *Conquista de México* de Miguel González que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Cfr. Marta Dujovne, *La conquista...*, *op. cit.* Asimismo, el libro de José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, aborda cuatro tablas de una serie anónima de seis de la Conquista de México que pertenecen al INAH. Por su parte, el libro de Julieta Ávila, *El influjo de la pintura...*, *op. cit.*, se refiere a la misma serie. Asimismo, Marita Martínez del Río se refiere a la serie que perteneció al conde de Moctezuma en "La conquista...", *op. cit.*

¹⁰⁷¹ Martín Soria, "Painting...", *op. cit.*, Francisco Montes González, "Apuntes iconográficos...", *op. cit.*, María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*, Martínez del Río, "La conquista...", *op. cit.*

¹⁰⁷² María Concepción García Sáiz "La conquista de México por Hernán Cortés...", *op. cit.* y "La conquista militar...", *op. cit.*, Marita Martínez del Río, "La conquista...", *op. cit.* y Francisco Montes González, "Apuntes iconográficos...", *op. cit.*

¹⁰⁷³ Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁴ El tema se discute en parte en Sonia I. Ocaña Ruiz, "Los marcos "enconchados...", *op. cit.*, pp. 111-116.

¹⁰⁷⁵ Cfr. Genaro Estrada, *Las tablas...*, *op. cit.*, así como Manuel Toussaint, "Las pinturas...", *op. cit.* Recuérdese que Estrada modificó su postura inicial, a diferencia de Toussaint. Véase un breve análisis de

del siglo XX, una vez que quedó demostrado el origen novohispano de la producción,¹⁰⁷⁶ numerosos estudios intentaron identificar las fuentes literarias de las series de la *Conquista de México*.¹⁰⁷⁷

Al respecto se han expresado distintas opiniones, si bien muchos autores coincide en que la *Conquista de México* de Antonio Solís y, en menor medida, la *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo pueden ser las fuentes de la mayor parte de los pasajes.¹⁰⁷⁸ Algunos autores han advertido que la obra de Solís gozó de muy buena reputación y fue muy leída a fines del siglo XVII, lo que permite suponer que los autores del programa iconográfico de estas series estuvieron familiarizados con esa fuente.¹⁰⁷⁹

En su libro de 1970, *Biombos mexicanos*, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo se refirieron a las cinco series de la conquista de México que se conservan, describiéndolas brevemente y advirtiendo que la representación del encuentro entre Cortés y Moctezuma se informa en la crónica de Bernal Díaz del Castillo.¹⁰⁸⁰ Las autoras añadieron: “Es interesante comparar este relato tan ameno y descriptivo, con el de Hernán Cortés en sus cartas a Carlos V.”¹⁰⁸¹ Con esto, Castelló y Martínez del Río sentaron las bases del estudio de un tema que habría de interesar a casi todos los investigadores que abordaron estas obras después de ellas.

El estudio de la relación entre estas representaciones y su posible fuente literaria llegó más lejos en *La conquista de México por Miguel González*, de Marta Dujovne.

¹⁰⁷⁶ Cabe recordar que al respecto, la prueba definitiva se halla en la publicación de tres documentos de la ciudad de México que mencionan a Tomás, Miguel y Juan González, maestros y oficiales de pintura. Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*

¹⁰⁷⁷ Al respecto cabe mencionar, en particular, Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, Elisa Vargaslugo, “La pintura de enconchados”, *op. cit.* y Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.* Por su parte, María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.* y Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*, también se refiere a las fuentes literarias, pero la primera se concentra en identificar al autor del programa iconográfico, mientras que Schreffler analiza el problema de los comitentes y la recepción, así como los términos en los que se construye el discurso iconográfico y su relación con el problema de la identidad criolla.

¹⁰⁷⁸ Marta Dujovne se refiere a la relación entre la *Historia verdadera de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y la serie del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Véase, de dicha autora, *La conquista de México...*, *op. cit.* Por su parte, Elisa Vargaslugo señala que la posible fuente literaria de dichas series era la obra del cronista real Antonio Solís, *Historia de la conquista de México*. Al respecto coincide Francisco Montes González, “Apuntes iconográficos...”, *op. cit.*, p. 803. Otros autores mencionados son el propio Hernán Cortés, así como Francisco López de Gómara, Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo, Andrés de Tapia, Toribio de Benavente, Antonio de Herrera, Bartolomé Leonardo de Argensola y Agustín de Vetancurt. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁰⁷⁹ Cfr. Elisa Vargaslugo, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 122, así como Marita Martínez del Río, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁸⁰ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970, p. 42.

Dicho texto se refiere a la serie del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires e identifica todas las escenas, a excepción de dos, con pasajes de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.¹⁰⁸² Asimismo, Dujovne advierte que buena parte de los temas ahí representados aparecen también en la de la antigua colección Moctezuma (láms. 42, 57 y 59) y que las dos series del Museo de América exhiben un buen número de temas en común.¹⁰⁸³

Posteriormente, Elisa Vargaslugo señaló que las escenas representadas en las cinco series conocidas se relacionan con la circunstancia política de los criollos a fines del siglo XVII y, a la vez, con los textos de Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Solís sobre la conquista de México. La autora advierte que Solís, cronista real, escribió en tiempos críticos para España y pretendió engrandecer tanto a Cortés como a España, por lo que su interpretación de la conquista de México se presta a una reivindicación criolla y enlaza con los intereses de la élite local, por lo que la autora lo considera como la principal fuente literaria de la representación.¹⁰⁸⁴ Por su parte, Pedro Ángeles y Nuria Salazar describen las escenas representadas en las dos series del Museo de América (láms. 37-51 y 61-65), así como en la de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76), señalando la relación tanto con la obra de Díaz del Castillo, como con la de Solís.¹⁰⁸⁵ Es decir, continúan el ejercicio iniciado por Castelló y Martínez del Río y retomado por Dujovne. Una de las mayores contribuciones al estudio de este tema se halla en el texto de María Concepción García Sáiz de 1999, “La conquista militar y los enconchados: las particularidades de un patrocinio indiano”, el primero en analizar de manera conjunta las cinco series conocidas de la conquista de México. En su primer texto sobre el tema, García Sáiz había identificado numerosos temas ahí representados con la obra de Díaz del Castillo.¹⁰⁸⁶ Ahora bien, en su artículo de 1999, la autora demuestra que pese a la estrecha relación que las series tienen entre sí, también exhiben una franca voluntad de individualización, introduciendo en cada caso variaciones que demuestran que sus autores evitaron copiar las soluciones de otros trabajos.¹⁰⁸⁷

Más aún, dicho texto advierte que, lejos de ajustarse puntualmente a alguna narración en particular, cada serie introduce su propio repertorio de escenas, lo que

¹⁰⁸² Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸³ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁴ Elisa Vargaslugo, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁸⁵ *México en el mundo...*, *Nueva España 2*, *op. cit.*, pp. 125-136.

¹⁰⁸⁶ María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, *op. cit.* Conviene señalar que dicha obra asimismo hace referencia a otros autores, como Antonio de Herrera. Cfr. *ibidem*, p. 64.

permite descartar que se hayan basado en una sola fuente literaria. Con todo, su estudio hace una cuidadosa revisión de numerosas fuentes, si bien fundamentalmente se refiere a las crónicas de Díaz del Castillo, López de Gómara y Solís. García Sáiz añade que en ciertos casos, las escenas representadas son ajenas a toda la literatura conocida.¹⁰⁸⁸ Esto la lleva a plantear que, al margen del trabajo artístico, el autor del programa iconográfico debió ser algún criollo erudito de fines del siglo XVII. La autora señala a Carlos de Sigüenza y Góngora como el posible autor de dicho programa, aunque mantiene abierta la posibilidad de que no haya sido él, sino alguien de su círculo intelectual el encargado de seleccionar las escenas que habrían de representarse.¹⁰⁸⁹

En ese mismo año, Marta Dujovne publicó un breve texto sobre la serie de la *Conquista de México* de Buenos Aires (lám. 52-56 y 76), en el catálogo que se editó con motivo de la exhibición de las obras en el Museo del Carmen de la ciudad de México. Dicho catálogo reproduce a color las 22 tablas que pertenecen al museo argentino y el texto de Dujovne hace una síntesis historiográfica y resume la información publicada en su primer acercamiento al tema, de 1972.

Más recientemente, Marita Martínez del Río de Redo se ha referido a doce tablas de la serie de 24 que perteneció al conde de Moctezuma y que actualmente se divide en dos colecciones particulares de Madrid (láms. 42, 57 y 59).¹⁰⁹⁰ Dicha serie nunca se ha exhibido y sólo fue reproducida íntegramente en blanco y negro en 1933,¹⁰⁹¹ por lo que es la menos conocida de las cinco. Sin embargo, sus similitudes con la de Buenos Aires, firmada por Miguel González, es evidente. Más aún, el extremo parecido entre ambas halla explicación, en parte, en el hecho de que perteneció a los descendientes del conde de Moctezuma, posible comitente de la serie del mismo tema y número de tablas que se conserva en el Museo de América de Madrid (láms. 37-51).¹⁰⁹²

Si bien Martínez del Río de Redo menciona otras series, así como las posibles fuentes literarias, su principal interés es identificar los modelos de las escenas representadas. Así pues, hace referencia a los grabados de Teodoro de Bry dedicados a América de la serie de *Los grandes viajes* e igualmente a una estampa de Hans Burkmaier de 1516 que representa el encuentro de los reyes godos Atanarico y

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, pp. 115-116.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰⁹⁰ Marita Martínez del Río de Redo, "La conquista...", *op. cit.* Cabe recordar que en dicho estudio, la autora reporta que la serie está firmada por Miguel González (una posibilidad que ya había planteado Toussaint en su texto de 1952), pero no reproduce la firma.

¹⁰⁹¹ Genaro Estrada, *Las tablas...*, *op. cit.*

Albovino.¹⁰⁹³ La serie en cuestión también incluye encuentros diplomáticos, pero en realidad el parecido con la estampa de Burkmaier no es muy estrecho. Por otro lado, la autora advierte que las doce tablas analizadas en su texto representan escenas bélicas, mientras que las restantes representan temas de paz.¹⁰⁹⁴ Ahora bien, tanto la observación de las reproducciones incluidas en la obra de Estrada como la lectura de las leyendas de las tablas permiten advertir un ligero predominio de las escenas diplomáticas, lo que también ocurre en las otras series dedicadas a este tema.

Por su parte, Francisco Montes González se concentra en la serie 1 del Museo de América de Madrid (láms. 37-51). Este autor coincide con Martínez del Río en el interés por identificar las fuentes gráficas empleadas por los artistas. Sin embargo, Montes González se refiere a los grabados de batallas ecuestres de Antonio Tempesta.¹⁰⁹⁵ Dicha referencia es de especial interés pues, como ya se señaló, el parecido había sido advertido en 1959 por Martín Soria, pero no se había retomado.¹⁰⁹⁶

Montes precisa que los modelos de dicha serie pueden hallarse en las ediciones de 1612 de la *Historia de los Siete Infantes de Lara y La Guerra de los bátavos contra los romanos*, o bien en las dos de 1613 acerca de la *Vida de Alejandro Magno y Batallas Bíblicas*.¹⁰⁹⁷ Respecto a la circulación de las obras de Tempesta en la Nueva España, Montes advierte que “Cuadriello expuso la influencia que tuvieron tres de las ilustraciones de la Biblia de Mattäeus Merian (1625-1630), grabadas a partir de dibujos ecuestres del italiano, para que un anónimo novohispano compusiera una serie de ocho lienzos sobre la conquista de México en la última década del siglo XVII.”¹⁰⁹⁸

El autor señala que si bien las pinturas españolas de la época incluye muchas escenas de batalla, la presencia de dos grupos muy numerosos de combatientes remite a las obras de Tempesta. Por otro lado, Montes coincide con García Sáiz en la identificación de Sigüenza y Góngora como posible autor del programa iconográfico y añade que si dicha serie fue un encargo del virrey conde de Moctezuma para Carlos II, es lógico suponer que haya recurrido a Sigüenza, quien en 1680 preparó, para el recibimiento del virrey conde de Paredes, un “Teatro de virtudes políticas” que incluía algunos tlatoanis mexicas.¹⁰⁹⁹ Más adelante se verá que la idea de que Sigüenza

¹⁰⁹³ Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.*, pp. 66-69.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, pp. 65-66.

¹⁰⁹⁵ Francisco Montes, “Apuntes iconográficos...”, *o. cit.*, p. 806.

¹⁰⁹⁶ Martín Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 394.

¹⁰⁹⁷ Francisco Montes, “Apuntes iconográficos...”, *op. cit.*, p. 804.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, p. 805.

participó en la selección de las escenas representadas ha ganado fuerza en los últimos años.

Por su parte, Michael Schreffler se concentra en la serie de Buenos Aires, de Miguel González (láms. 52-56 y 76), así como en la serie I del Museo de América (láms. 37-51). Schreffler también estudia otras representaciones pictóricas de la conquista de México y aborda el tema desde un punto de vista muy original. Recuérdese que numerosos autores han considerado que la representación de dicho tema se liga a la construcción de la identidad criolla de la segunda mitad del siglo XVII.¹¹⁰⁰ Al respecto, se ha advertido que a menudo los vencidos se representan con gran dignidad. En particular, se ha analizado el encuentro entre Cortés y Moctezuma, señalando que ambos exhiben un tratamiento similar.¹¹⁰¹

Schreffler advierte que el autor del programa iconográfico tiene intereses bien definidos pues, lejos de mantenerse fiel a la “verdad histórica”, construye su propio discurso a partir de un claro objetivo político: ofrecer un juramento de lealtad a la Corona, más que una reivindicación de los intereses criollos.¹¹⁰² Al respecto, el autor advierte que las prácticas ceremoniales que tuvieron lugar durante la entrada de un nuevo virrey a la Nueva España representaron por sí mismas una glorificación de la monarquía —es decir, los novohispanos realizaron de manera cotidiana prácticas que reafirmaron el pacto establecido con la Corona española.

El autor enfatiza que la serie de Buenos Aires se refiere a Cortés como “capitán general”, un título honorífico reservado a los virreyes y en general, a las autoridades que gobernaron territorios lejanos en nombre del rey.¹¹⁰³ Para el autor, esto demuestra que las representaciones del tema no fue ajena a los rituales políticos de la época y, por lo tanto, su interpretación debe tener en cuenta dichos rituales, pues estas representaciones pudieron haberse usado, en parte, como instrumento político.

Schreffler se interesa, en particular, en los encuentros diplomáticos, así como en los intercambios de regalos, que interpreta como signos de lealtad que recuerdan el

¹¹⁰⁰ Al respecto la bibliografía es muy amplia, pero merecen especial mención los estudios de Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegoría de triunfo y fundación”, en *Los pinceles...*, *op. cit.*, así como el texto escrito por varios autores “Ocho grandes lienzos de la Conquista”, en *Imágenes de los naturales...*, *op. cit.*, pp. 43-59. En el caso de las láminas de concha, el tema se ha abordado en María Concepción García Sáiz, 1994, así como en “La conquista militar...”, *op. cit.* y en Francisco Montes, “Apuntes iconográficos...”, *op. cit.*

¹¹⁰¹ Cfr. Jaime Cuadriello, “El origen del reino...”, *op. cit.*, así como María Concepción García Sáiz, “La conquista de México...”, *op. cit.*

¹¹⁰² Michael Schreffler, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*, p. 83.

pacto establecido con la Corona. Asimismo, el autor reflexiona sobre el lugar original donde pudieron haberse exhibido estas series y señala ciertos paralelismos entre el programa iconográfico de la Sala del Real Acuerdo de Felipe IV y el del Palacio Real de México, descrito en la obra de Isidro de Sariñana, *Llanto de Occidente*.¹¹⁰⁴ Es decir, para Schreffler estas series no son un instrumento de reivindicación criolla, sino una expresión del deseo de fortalecer a la monarquía mediante la representación de temas correspondientes a épocas de esplendor.

El autor atina en señalar la importancia que este tema revistió tanto para los peninsulares como para los novohispanos cultos en una época en la que la institución monárquica se hallaba seriamente amenazada ante la falta de herederos de Carlos II. Por otro lado, llama la atención que Schreffler seleccione sólo dos series para su estudio. Su interpretación del tema contrasta con la postura de la mayoría de los autores, pero sin duda acierta al comparar las representaciones de estas series con otras pinturas y al sugerir la posibilidad de que la selección de escenas se relacione, en parte, con los ritos políticos de la época.

Es significativo que las cinco series que representan este tema muestran variaciones entre sí,¹¹⁰⁵ pues esto demuestra que se concibieron de manera individual.¹¹⁰⁶ Recuérdese que la única serie fechada es de 1698. Dada su estrecha relación con las otras, cabe suponer que la representación de dicho tema en estas pinturas se produjo después de que hizo su aparición en otras representaciones pictóricas, cuya precisa identificación aún se halla en una fase temprana. Al comparar las escenas de estas series con las que aparecen en los biombos o lienzos que representan el mismo tema, se advierte un sustrato común, lo que sugiere que su concepción iconográfica corresponde a un mismo personaje, acaso Sigüenza y Góngora, como ha sugerido García Sáiz.¹¹⁰⁷

Otra posibilidad es que la representación del tema haya llegado a ser tan frecuente que existiera un nutrido repertorio de imágenes, informado en modelos europeos pero dedicado específicamente a la conquista de México. Numerosos autores se refirieron al tema, que además fue de gran interés para los criollos de fines del siglo XVII. Así pues, no sería extraño que hubiera tenido una importante vertiente figurativa, cuya circulación acaso se haya ligado a representaciones efímeras que se han perdido. Como ha advertido

¹¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹¹⁰⁵ María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 134.

García Sáiz, la posibilidad de que Sigüenza y Góngora estuviera vinculado a dichas representaciones es muy sugerente, pues su “Teatro de virtudes políticas” de 1680 desplegó una erudición nutrida del estudio de sus numerosos códices precortesianos.

Pablo Escalante ha comentado un retrato anónimo de Moctezuma de hacia 1680-1691, que se conserva en el Museo degli Argenti de Florencia. El autor señala que esta pintura perteneció a Cosme III de Medici, quien tuvo noticia, a través de su bibliotecario, tanto de la obra como de la rica biblioteca de Carlos de Sigüenza y Góngora.¹¹⁰⁸ Escalante advierte:

La pose del soberano, su anatomía, el vestido y algunos ornamentos ponen en evidencia el uso de una imagen de Nezahualpilli de Texcoco, procedente del *Códice Ixtlilxóchitl* (c. 1582). El tocado de media mitra, la jabalina, la posición del brazo, apuntan hacia el uso del *Manuscrito Tovar* (c. 1585) o de una copia de este manuscrito. Se trata de las mismas fuentes utilizadas para los grabados de reyes que ilustran el libro del viajero italiano Gemelli Carreri. Carlos de Sigüenza y Góngora, quien custodiaba ambos manuscritos, obsequió copias a Carreri cuando éste lo visitó en 1697 [...] Hay elementos para conjeturar que Sigüenza obsequió el retrato de Moctezuma a Cosme III, y que probablemente usó como mensajero al propio Gemelli Carreri.¹¹⁰⁹

El autor añade que estilísticamente la obra recuerda a Antonio Rodríguez, amigo de José Rodríguez Carnero, autor de la galería de gobernantes del arco triunfal de 1680.¹¹¹⁰ Si bien no hay una relación directa entre este retrato y las series que aquí nos ocupan, los comentarios de Escalante son de gran interés, pues sugieren que la obra de 1680 sirvió de modelo a muchas representaciones posteriores, incluyendo tanto este retrato como las cinco series de láminas de concha. Es de esperar que futuros estudios arrojen luz a este tema, sobre el que aún existe muy poca información.

Por otro lado, a pesar de que es casi seguro que dos de las cinco series conocidas de la *Conquista de México* estén ligadas al virrey conde de Moctezuma (láms. 37-51, 57 y 59), se ignora si dicho personaje fue el primero en solicitar la representación del tema en este tipo de pinturas.¹¹¹¹ Muchas escenas representadas en estas series aparecen

¹¹⁰⁸ Pablo Escalante, “Moctezuma”, en *Revelaciones...*, *op. cit.*, p. 378.

¹¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹¹ Dadas las diferencias que existen entre la serie de seis tablas que perteneció a los duques del

también en biombos, así como en otras pinturas de la época, en algunos casos con un tratamiento similar. Al margen de la técnica y del soporte empleados, casi todas las representaciones de la conquista de México muestran escenas de batalla con numerosos personajes. Las mayores diferencias entre las láminas de concha y otras representaciones se encuentran en las soluciones de las figuras, así como en el color. Asimismo, en las series embutidas de concha, las figuras a menudo resultan menos detalladas que en las representaciones que prescinden de ese material. Esto se advierte, en particular, en los rostros de los personajes.

Por lo demás, el parecido con otras representaciones pictóricas en ocasiones es muy evidente. Si bien los ejemplos son numerosos, aquí me concretaré a comparar algunos casos, a la espera de que futuros estudios profundicen en otras comparaciones. Un ejemplo interesante se encuentra en la tabla nueve de la serie firmada en coautoría por Miguel y Juan González. Dicha tabla muestra la firma de Miguel González y representa la “Entrada de Cortés en México por la Calsada de San Antonio Abad” (lám. 39). Compositivamente posee cierto parecido con un detalle de la escena del encuentro entre Cortés y Moctezuma de un biombo anónimo de colección particular (lám. 40).¹¹¹² Dicho tema también se representa en otras series embutidas de concha, así como en algunos biombos de la época, pero el parecido entre las obras mencionadas es especialmente notable. En ambas, Cortés monta un caballo blanco e inmediatamente detrás de él se halla el alferez con el Estandarte Real, montado en un corcel pardo. Abriendo paso a ambos se halla un personaje –tres, en el caso del biombo-, con sombrero de plumas que hace sonar su corneta, cubierta con un lienzo rojo. Detrás de Cortés y del alferez se distinguen, asimismo montados, el padre Díaz y Fray Bartolomé de Olmedo, vestidos respectivamente de blanco y negro.

Desde luego, las diferencias entre ambas pinturas también son numerosas, pues mientras en la serie Cortés avanza hacia la derecha del espectador, en el biombo se dirige al lado opuesto. Además, los rostros son más detallados en el mueble, donde el conquistador eleva el brazo derecho en un expresivo gesto de saludo que anticipa su encuentro con Moctezuma. En contraste, en la tabla del Museo de América la figura de Cortés es poco expresiva, pues aparece con los brazos en reposo y mirando hacia el frente con rostro serio. Otra diferencia es que mientras la obra de González muestra

serie fuera encargada por el virrey con de de Galve, predecesor del conde de Moctezuma. Cfr. de esta autora “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 114.



Lámina 35



Lámina



Lámina 37



Lámina 38



Lámina 39



Lámina 40

barcas de indios de la comitiva de Moctezuma en la parte superior de la composición, en el biombo aparecen debajo de la escena de Cortés.

El parecido entre ambas obras sugiere que sus autores se nutrieron de un desconocido modelo común. Asimismo, cabe insistir en la posibilidad de que la representación de este tema haya sido relativamente frecuente y que la escena de la serie embutida de concha fuera uno de los últimos eslabones de una cadena de representaciones que comprendió al menos el último tercio del siglo XVII. Es decir, el biombo podría no haber sido el modelo directo de la tabla de 1698, pero sí uno de los numerosos ejemplares en los que acaso se haya basado la representación de los González.

En cualquier caso, estas series exhiben significativas variaciones respecto a otros modelos. Así pues, mientras que en el biombo Moctezuma y su comitiva se hallan a la izquierda del espectador, en la serie ocupan la siguiente tabla (lám. 41). Se advierte que, si bien en dicha serie ambas tablas debían exhibirse de manera conjunta para poder ver toda la escena del encuentro entre Cortés y Moctezuma, los González no le dieron continuidad narrativa, pues tanto la comitiva de Cortés como la de Moctezuma quedan truncas en cada tabla. Es decir, en la serie -a diferencia del biombo- las dos escenas se conciben de manera independiente.

Asimismo, tanto en las pinturas que prescinden de la concha como en las que sí la emplean, son frecuentes las escenas en las que los españoles ponen el estandarte real en la cima de las pirámides, como signo de la conquista espiritual. Esto se advierte, por ejemplo, en el lienzo siete de la serie anónima de la colección Jay I. Kislak de la Library of Congress de Washington, D.C. (lám. 35), así como en un biombo anónimo que muestra en un haz la *Conquista de México* y al reverso la *Vista de la ciudad de México* (lám. 36) del Museo Franz Mayer, en la serie de los duques del Infantado (lám. 66) y en la Serie I del Museo de América (lám. 47).

El parecido entre las primeras representaciones y las láminas de concha no es extremo, pues resuelven el gran Cu de modo distinto y varían tanto el número como la factura de los personajes involucrados en la escena. Sin embargo, en los cuatro casos aparece en lo alto del Cu un personaje que coloca el estandarte real,¹¹¹³ cuyas similitudes son evidentes y sugieren la existencia de un modelo común. Las soluciones

¹¹¹³ En el lienzo perteneciente a la serie de la Library of Congress, se trata de Pedro de Alvarado, pues la

son especialmente parecidas en las dos series embutidas de concha y resultan más fáciles de advertir si se tiene en cuenta que el tema recibe un tratamiento distinto en la escena 17 de la antigua colección Moctezuma (lám. 42). La cartela de dicha tabla reza “Soberbia batalla que tuvo el capitán general Cortés dentro de la ciudad de México hasta el gran cu de Tlatelolco donde peleó muy valerosamente hasta subir al cu y derrocó a los ídolos.” La solución aquí es distinta, pues aquí se omite al personaje que coloca el estandarte real. Ahora bien, tanto el gran Cu como el tratamiento de la escena bélica exhiben cierto parecido en las tres series de láminas de concha. Esto permite suponer que el autor, o los autores, compusieron dichas representaciones a partir de la conjunción de distintos modelos, que les permitieron variar los detalles y dar así cierta originalidad a cada serie.

Otra cuestión importante a considerar es que quizá algunas de estas series fueron encargadas por comitentes que también ordenaron otras representaciones de este tema, en pinturas desprovistas de concha. Al respecto, el caso más destacado es el del virrey José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y poseedor, como ya se señaló, de una serie de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 42, 57 y 59), además de posible comitente de la Serie I del Museo de América, que perteneció a Carlos II.¹¹¹⁴ El gusto de Sarmiento y Valladares por las láminas de concha es indudable, pues el único biombo con embutidos de nácar conservado ostenta su escudo.¹¹¹⁵

La representación de la conquista de México parece haber sido especialmente querida al personaje, pues se cree que fue el comitente de dos biombos que representan el mismo tema, así como una *Vista de la ciudad de México*.¹¹¹⁶ Sarmiento tomó el título de conde de Moctezuma de su primera esposa, quien ya había muerto cuando fue nombrado virrey de la Nueva España. La posición de este personaje es muy particular, pues si bien su estancia en la Nueva España se reduce a los cinco años que duró su gestión como virrey, no hay duda de que se consideró heredero de la conquista consumada por Cortés. Es decir, al encargar – como los criollos de la época – numerosas representaciones de la conquista de México, el conde de Moctezuma estaba afianzando su propio poder en el nuevo mundo.

Así pues, es posible que tanto dicho personaje como otros comitentes hayan influido directamente en la selección de las escenas representadas y acaso en su tratamiento. Otra posibilidad, en el caso de Sarmiento y Valladares, es que haya

¹¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹¹⁵ La obra se dio a conocer en 1965 y desde entonces se identificó el escudo como perteneciente a dicho virrey. Cfr. Antonio Bonet, “Un biombo...”, *op. cit.*, p. 33.



Lámina 41



Lámina 42



Lámina 43



Lámina 44

encargado a algún erudito dicha selección. Recuérdese que, a su llegada a la Nueva España, el tema ya contaba con numerosas representaciones a las que podría haber recurrido el autor del programa iconográfico. Desde luego, coincido con García Sáiz en que Sigüenza y Góngora parece el personaje ideal para concebir dicho programa.

Es de esperar que futuras investigaciones profundicen en el estudio de la relación entre estas series y otras representaciones del tema. Si bien aquí se han dejado apuntados algunos ejemplos puntuales que muestran el parecido entre distintas obras, para avanzar en el estudio de este tema es preciso identificar los posibles modelos que se emplearon. Independientemente de la existencia de dichos modelos, García Sáiz ha acertado al advertir que las cinco series de láminas de concha dedicadas a este tema muestran una estrecha relación entre sí. Por esa razón, enseguida se harán comentarios generales sobre las series, al margen de su posible relación con otras representaciones pictóricas del mismo tema.

Análisis conjunto: las cinco series conservadas

Es interesante que mucho de lo que se ha escrito sobre las pinturas embutidas de concha esté basado en las series de la *Conquista de México*, pues algunas de sus características son ajenas a la mayor parte de la producción. Es posible que estas series hayan planteado a los González, por primera vez, el reto de incluir a muchos personajes en la misma composición, lo que los obligó a ensayar soluciones ajenas a los temas religiosos a los que dedicaron la mayor parte de su trabajo. Acaso a eso se deba la relativa falta de virtuosismo que en ocasiones se advierte en los rostros y en otros detalles de las series. Este capítulo no pretende estudiar de manera exhaustiva estas representaciones, sino explorar ángulos de análisis un poco distintos a los que se han vertido en otras investigaciones. Ahora bien, coincido con García Sáiz respecto a la pertinencia de estudiar las series de manera conjunta y a que la selección de escenas difícilmente se habría basado en una sola fuente literaria.

Las cinco series muestran grupos muy numerosos de personajes, muchos de los cuales están involucrados en escenas bélicas, a los que se añaden otras comunes a la mayoría de los textos sobre la conquista de México, tales como el hundimiento de las naves, la construcción de la Villa Rica y los numerosos encuentros diplomáticos entre los mexicas y los españoles. Dados los temas representados, buena parte de las escenas transcurren al aire libre, lo que permite advertir el especial interés de los González en el

Es interesante advertir que el brillo de estas series es relativamente mitigado, a excepción de la serie II del Museo de América (láms. 61-65) y de la serie de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76). En todos los casos, el nácar está embutido en pequeños fragmentos irregulares que dejan grandes espacios entre sí, cosa que rara vez ocurre en las obras más destacadas. Asimismo, si bien las cinco series poseen cenefas ornamentales, su factura no es tan esmerada como la que se advierte en otras obras. El uso de la línea es enfático y la paleta es poco contrastada, con predominio del amarillo. Las soluciones pictóricas están diversificadas, pues a menudo los autores logran soluciones muy verosímiles en el follaje mediante pequeños toques de pincel y, a la vez, suelen emplear gruesas líneas oscuras para trazar los árboles que aparecen apenas silueteados en los últimos planos.

De las cinco series, la más conocida es la Serie I del Museo de América (láms. 37-51), firmada en coautoría por Miguel y Juan González. Por su parte, la serie de 24 tablas que en su mayor parte se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76) está firmada sólo por Miguel González. Esta serie también es muy conocida, pues no sólo se le han dedicado estudios monográficos,¹¹¹⁷ sino que más de la mitad de las tablas se hallan en exhibición en el museo mencionado.

También existen numerosas referencias a las dos series anónimas de seis tablas que exhiben, respectivamente, el Museo de América (láms. 61-65), el Museo Nacional del Virreinato de México y el Museo Franz Mayer (lám. 66).¹¹¹⁸ De las dos, la más conocida es esta última, que se ha estudiado de manera individual en varias publicaciones, en su mayoría de carácter técnico.¹¹¹⁹ La menos conocida es la serie anónima de 24 tablas que perteneció a los condes de Moctezuma y que hoy se divide en dos colecciones particulares de Madrid (láms. 42, 57 y 59). Precisamente debido a que se encuentra en colecciones privadas, esta serie nunca se ha exhibido, pero las reproducciones publicadas demuestran su parecido con la serie de Bellas Artes, advertido por numerosos autores.

En caso de que a fines del siglo XVII se hallara establecido un *corpus* de imágenes relativo a la conquista de México, acaso los comitentes de las obras habrían

¹¹¹⁷ Cfr. Alfonso Reyes, “La conquista de México...”, *op. cit.*, así como Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.* y *Los enconchados...*, *op. cit.*

¹¹¹⁸ Marita Martínez del Río de Redo, “La conquista...”, *op. cit.*, p. 61. Esto no resulta sorprendente, pues dicha serie es muy parecida a la de Buenos Aires, de la que desde hace tiempo se sabe que está firmada por Miguel González. Respecto al parecido entre ambas series, véase María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

¹¹¹⁹ Cfr. José de Santiago, *Algunas consideraciones...* *op. cit.*, así como *Los enconchados...*, *op. cit.*,

podido elegir las composiciones a partir de una selección de dichos modelos. De cualquier modo, los González difícilmente habrían sido los autores del programa iconográfico pues, como ya se advirtió, por lo general ambos se muestran muy apegados a los modelos en los que se basan sus composiciones y no hay razones para suponer que estas series hayan sido la excepción.

Dicha posibilidad resulta especialmente sugerente si se recuerda el parecido entre algunas escenas y otras representaciones pictóricas del mismo tema. Más aún, todas las series identifican las escenas mediante una cartela, recurso que no sólo aparece en la mayoría de las representaciones pictóricas de la conquista de México que se conocen, sino también en otras series de láminas de concha que representan temas históricos y se informan en grabados, tales como las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) y la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34). En esos casos, las cartelas informativas se tomaron de los modelos, lo que permite suponer que en las series de la conquista de México ocurrió algo similar.

Ahora bien, incluso si los autores tuvieron a su disposición un importante corpus de imágenes, las obras no se limitaron a copiar modelos preexistentes pues, como ha advertido García Sáiz, la voluntad de variar las soluciones es muy evidente. Queda por determinar si las variaciones obedecen a una decisión del autor del programa iconográfico, del comitente o de los artistas. Al respecto, sin embargo, conviene tener en cuenta que los artistas a menudo varían pequeños detalles, pero en estas series las diferencias tienen que ver con la selección de temas, lo que sugiere que fueron producto de la voluntad de algún otro personaje involucrado con estas obras.

Si bien las cinco series están relacionadas entre sí, son las tres de 24 tablas las que muestran un parecido más estrecho. Las similitudes son especialmente notables entre la serie de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76) y la de la antigua colección Moctezuma (láms. 42, 57 y 59).¹¹²⁰ A la vez, las dos series del Museo de América guardan cierto parecido entre sí (láms. 61-66).¹¹²¹ Casi todas las tablas de las tres series de 24 tablas representan dos escenas distintas, claramente diferenciadas entre sí mediante la superposición de planos. En cambio, las dos series de seis tablas muestran escenas muy numerosas, lo que las aproxima, compositivamente, a los biombos de la época.

¹¹²⁰ María Concepción García Sáiz, "La conquista militar...", *op. cit.*, p. 115.

Una de las escenas más interesantes es la que muestra la visita que Cortés hace al palacio de Moctezuma. Dicha escena aparece en las tres series de 24 tablas y recibe poca importancia tanto en las fuentes literarias como en otras representaciones pictóricas.¹¹²² La solución es muy similar en las tres series mencionadas y permite advertir que el interés principal no fue mantener la verosimilitud histórica, sino exaltar el pasado mexica a partir de criterios occidentales, pues al fondo de la sala se exhibe una galería de retratos de los antepasados de Moctezuma. Al respecto, García Sáiz ha advertido:

La fuente literaria utilizada para la descripción de esta estancia, en el caso de que exista y no sea una creación del responsable general del programa iconográfico, como se señalaba más arriba, nada tiene que ver con nuestros autores. Es más el protagonismo dado a esta “galería real”, presidida incluso por las armas de México en dos de los ejemplos, deja ver un claro deseo de presentar a Moctezuma como heredero de una importantísima dinastía de reyes. Tal vez el punto de partida sea la referencia de fray Diego Durán sobre la decoración del palacio con pinturas murales.¹¹²³

Desde luego, tales representaciones fueron ajenas a Tenochtitlan, pero fundamentales en los espacios políticos de las residencias reales europeas. Si se tiene en cuenta que dos de esas tres series pueden haber estado ligadas al conde de Moctezuma, entonces es posible considerar la posibilidad de que haya sido él mismo quien solicitó la inclusión de dicha escena, que habría servido para afianzar su propia legitimidad como gobernante del virreinato.

Por otro lado, la representación del paisaje es muy similar en las tres series de 24 tablas, aunque resulta especialmente cuidadosa en algunas tablas de la serie I del Museo de América, firmada en coautoría por Miguel y Juan González. Resulta muy difícil

¹¹²² García Sáiz ha advertido: “Curiosamente, López de Gómara no hace ninguna alusión a esta visita y, por lo tanto, nada dice de la estancia; Bernal, uno de los elegidos para acompañar a su capitán, se limita a explicar cómo Moctezuma “salió a nos recibir a mitad de la sala, muy acompañado de sus sobrinos [...] y con gran acato que hizo a Cortés, y Cortés a él, se tomaron por las manos, e a donde estaba su estrado le hizo sentar a la mano derecha; y asimismo nos mandó sentar a todos nosotros en asientos que allí mandó traer”, sin dar más detalles, y Solís resalta, como siempre que tiene ocasión, “la grandeza y el adorno”, que especifica como: “los pavimentos con esteras de varias labores, las paredes con diferentes colgaduras de algodón, de pelo de conejo y en lo más interior de pluma [...] los techos de ciprés, cedro y otras maderas olorosas”, donde “Estaba Motezuma en pie, con todas sus insignias reales, y dio algunos pasos para recibir a Cortés, poniéndole al llegar los brazos sobre los hombros [...] y tomando su asiento, mandó sentar a Cortés y a todos los demás.” *Ibidem*, p. 131.

saber a quién correspondió esa parte del trabajo en esta serie, pues ambos se muestran interesados en su representación en otras pinturas, lo que sugiere que los comitentes lo tuvieron en gran estima.

La serie anónima que perteneció a los duques del Infantado (lám. 66) exhibe un tratamiento del paisaje similar al de la Serie I, pues tanto el cielo como los cuerpos lacustres son amarillos y numerosos árboles carecen de follaje. Sin embargo, en el borde superior izquierdo de la tabla seis se advierte a ambos lados de la escena G, en la que los españoles colocan el estandarte Real sobre el gran Cu, árboles cuyo follaje apenas está sugerido con una ligera capa pictórica. Este tratamiento recuerda el del árbol que aparece a la derecha en la tabla “Jesús anda sobre las aguas” (lám. 75), de la serie anónima de la *Vida de Cristo*.

Quizá sea en la serie anónima de seis tablas del Museo de América donde el tratamiento del paisaje es más detallado y realista, pues tanto en la tabla cuatro (lám. 64) como en la cinco se advierten árboles de gran tamaño y espeso follaje verde que no sólo restan protagonismo al fondo amarillo, sino que exhiben una inusual cercanía con las soluciones habituales de las pinturas que prescinden del nácar. El efecto es particularmente notable en la tabla cuatro, pues casi un tercio de la composición está cubierto por el follaje verde, incluyendo el primer plano, que muestra la escena “Hallan los españoles el tesoro y no le llegan”. El tratamiento recuerda a la *Expulsión del paraíso* de Juan Correa, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato. Esto no quiere decir que el autor de la serie se haya basado en este modelo para hacer el árbol. Más bien, la solución de esta figura demuestra que el artista se interesó en las soluciones de las pinturas que prescindieron de la concha. Es casi seguro que los González sólo elaboraron pinturas embutidas de dicho material. Sin embargo, detalles como el que aquí nos ocupa demuestran que su actividad se nutrió de conocimientos comunes a otras pinturas, cuyo estudio debe haber sido fundamental en su formación.

Por otro lado, la cercanía entre las dos series del Museo de América, advertida por García Sáiz,¹¹²⁴ es digna de tener en cuenta, pues la Serie I (láms. 37-51) es la única que está firmada en coautoría por Miguel y Juan González, mientras que la Serie II es anónima (láms. 61-65). Estilísticamente, la primera es bastante homogénea y no parece especialmente cercana al estilo de ninguna obra firmada de manera individual por

dichos artistas. Tampoco es sencillo saber quién es el autor de las dos series de seis tablas.

Aún quedan muchas interrogantes respecto a la relación precisa que las distintas series guardan entre sí. El hecho de que la que se destinó a Carlos II esté firmada, por excepción, por ambos González, y que no exhiba diferencias muy acusadas respecto a las que Miguel González firmó en solitario aguarda todavía explicación. La serie firmada en coautoría es además la única que está fechada, en 1698. La autoría conjunta de artistas que se hallaban a la cabeza de sus respectivos talleres es especialmente llamativa si se tiene en cuenta que, como ha advertido García Sáiz, el posible comitente fue el virrey Sarmiento y Valladares, quien encargó para sí mismo una serie que podría ser de Miguel González. En cualquier caso, el hecho de que los dos artistas hayan firmado una serie destinada al rey permite suponer que el trabajo de ambos era igualmente valorado a fines del siglo XVII.

La Serie I del Museo de América

En términos generales, esta serie destaca por el uso enfático de la línea y por los rostros a menudo abocetados y menos individualizados que los de otras series, como los de la *Vida de la Virgen II* de la misma colección (láms. 86, 88, 90, 92, 93, 95-101). Aquí los únicos rostros que suelen exhibir cierto esmero son los de Cortés y Marina. Por otro lado, las distintas tablas presentan una factura similar, lo que permite suponer que tanto Miguel como Juan González intervinieron en casi todas.

La mayoría de las tablas exhiben dos escenas, aunque algunas incluyen tres y otras solamente una. Sin excepción, hay una a la que se concede protagonismo y las otras son secundarias. Por lo general, tanto la escena principal como las secundarias reciben un tratamiento parecido. La mayoría de las figuras son poco detalladas, aunque individualizadas. Esto obedece a que, como ya se señaló, el tema requiere la representación de grupos muy numerosos, algo poco habitual en otras pinturas de este tipo.

La tabla 24, que representa las escenas “49. Manda Cortes quemar y destrozarse los ídolos que abian quedado 50. Nao derrota, que dio socorro a la Villa”, está firmada por Juan González (lám. 51). Si bien aquí predomina el amarillo, se advierten toques de rojo y verde. Los rostros son menos logrados que en la *Virgen de Balvanera* (láms. 22)



Lámina 45



Lámina 46



y el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* del mismo autor (lám. 27). Esto incluye el rostro de Cortés, cuya representación es mejor lograda en otras tablas de esta serie. Por otro lado, los rostros de los personajes secundarios están abocetados.

Aquí el uso de la concha no varía respecto al de la tabla nueve, firmada por Miguel González (lám. 39), pues aparece en fragmentos de tamaño regular (aprox. 2-3 cms) en las vestiduras de todos los personajes. Los trozos del material son irregulares y hay pequeños espacios entre unos y otros. La arquitectura es muy similar a la que aparece en la serie la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102). Las cabezas de los caballos no son muy logradas. No se trata de uno de los mejores trabajos de este artista pues, como se ha visto, otras pinturas suyas exhiben un uso más diestro de la técnica pictórica, así como del trabajo del nácar y de la ornamentación. Acaso esta serie tuvo mucha intervención de otros miembros del taller, o los González dispusieron de poco tiempo para entregarla. En este caso, casi se puede descartar que el presupuesto relativamente bajo haya sido la razón para que el trabajo no fuera tan virtuoso, pues al parecer la serie se hizo *ex profeso* para enviarse a Carlos II.

Por otro lado, en la tabla 17, que muestra las escenas “34 Retirada de los españoles la noche Triste. 35 Aclaman a Quauhtemoc por Rey. 36 Guerra en Tacuba” (lám. 45), se concedió protagonismo a esta última escena. Ahí, el rostro de Cortés es un poco distinto a los de la mayoría de las tablas de esta serie, pues está más detallado. Esto sugiere que los González invirtieron más tiempo en su realización. En la escena representada en la parte superior hay una multitud a caballo, que llama la atención debido a que los rostros muestran cierto afán de individualización –cosa que, como ya se señaló, resulta infrecuente en estas series.

Asimismo, en la tabla cuatro, que muestra las escenas “7. Entra Cortés en Zempoala y le recibe el Cacique Gordo que le sahuma, le da de comer y Regala a todos los Españoles 8. Camina con la Gente de Pamphilo de Narvaez” (lám. 37), la concha se usa, por excepción, como base para las pequeñas cabezas pintadas sobre la concha, cuya factura enfatiza el uso de la línea, más que el trabajo pictórico. Asimismo, en la tabla 18, que exhibe las escenas “37 Los Tlaxcaltecas maltratan a Xicotenca. 38 Socorro de Sandoval. 39 Restauración del Estandarte Real y muerte del Alférez” (lám. 46), los personajes muestran un uso enfático de la línea y rostros mucho menos detallados e individualizados que en las series religiosas. Más aún, en este caso todos poseen gruesos contornos negros.

Los ejemplos en los que casi todos los rostros se ven abocetados son numerosos. Por ejemplo, en la tabla 14, que muestra las escenas “27. Ollas de carne de Sacrificados para sus Sacerdotes. 28 Quemar dos indios por traidores a Cortés, por mandato de Motecuhcuma. 29 . Predica la fe fray Bartolomé de Olmedo a Motecuhma” (lám. 44), los únicos rostros que están trabajados con cierto esmero son el de Moctezuma, así como el del personaje mayor, de barba, que está de pie junto a él, además del de Olmedo y el del soldado sentado en el primer plano. También en la tabla 22, que muestra las escenas “45 Ahorcan a Xicotenca. 46 El indio Lerma quiso defender a Xicotenca” (lám. 50), los rostros dejan mucho que desear, pues resultan más pobres que los de la mayoría de las tablas, lo que sugiere que aquí no interesaron mucho a los especialistas.

El desinterés de esta tabla por los rostros contrasta con el esmero que se puso al follaje verde, hecho con trazos finísimos de pincel, del árbol que se advierte a la derecha. Lo mismo cabe decir de los árboles que se hallan al fondo, en la tabla 21 (lám. 49). En este caso, el follaje es muy logrado gracias a los diestros toques de color. Los troncos son largos y algo retorcidos, pero no tan delgados y exhiben embutidos de concha. También el follaje y las plantas que están debajo de los árboles son notables.

En la tabla 13, que muestra las escenas “24 Coronación del rey de Tescuco y destierro del otro a influencia de Cortés. 25 Repartese el oro a los Soldados. 26 Manda Cortes soltar los indios presos” (lám. 64), el protagonista es el paisaje, pues en el primer plano hay un promontorio rocoso y un tronco trunco que crece hacia la derecha y exhibe pequeños retoños pintados de verde oscuro. Buena parte de la composición es ocupada por la escena que muestra a los indios en la cárcel, de arquitectura muy sencilla. En la parte superior se advierte un tronco retorcido, pero reverdecido. También arriba a la izquierda, se advierte un árbol extremadamente retorcido, ajeno a otras representaciones.

En la tabla 18, que muestra las escenas “37 Los Tlaxcaltecas maltratan a Xicotenca. 38 Socorro de Sandoval. 39 Restauración del Estandarte Real y muerte de Alférez.” (lám. 46), en el primer plano se advierte el típico promontorio rocoso coronado por un pequeño tronco retorcido carente de follaje. Sin embargo, en la parte superior de la composición hay árboles muy frondosos. Esta obra tiene muchos acentos verdes y algunos de un tono desleído de rojo. A la izquierda se advierte una arquitectura sencilla en extremo, realizada con una capa pictórica muy ligera.



Lámina 48



Lámina 49



Lámina 50



Lámina 51

En la tabla 20, que muestra la escena “42 Hacen prisionero a Cortés los Indios, y llevandolo a Sacrificar le libra Christoval de Olid con cuatro Españoles tlaxcaltecas.” (lám. 48), los árboles son muy parecidos a los de la obra arriba comentada: los troncos son muy delgados y retorcidos, con pedazos de concha y follaje, pero aquí el tono de verde es tostado, no brillante. Los árboles de la izquierda son detallados y bien logrados, no así los de la derecha. Igualmente en la tabla 19, que muestra las escenas 40. “Gánase el gran Cu, y derríbanse los ídolos. 41 Cabezas de indios principales” (lám. 47) el paisaje es verosímil, con troncos son delgadísimos que en este caso no tienen concha.

Por su parte, la tabla 17, cuyas escenas son “34 Retirada de los españoles la noche triste. 35 Aclaman a Quauhtemoc por Rey. Guerra en Tacuba y queman los Españoles las Casas” (lám. 45) muestra, como las anónimas de la *Vida de la Virgen I* (lám. 102) y de la *Vida de Cristo* (láms. 79 y 80) de la misma colección, una escena nocturna lograda mediante la superposición al fondo amarillo de pinceladas difuminadas de un color gris oscuro, que producen un efecto poco realista e inusual en el contexto pictórico novohispano. El parecido con dichas series religiosas es significativo pues, dado que ambas son anónimas, sugiere que su autor fue alguno de los González.

Ya se había señalado que los González tienden a pintar promontorios rocosos en el primer plano. En la serie que nos ocupa, ejemplos de esto se hallan tanto en la tabla cuatro (lám. 37), como en la seis (lám. 38), la veinte (lám. 48) y en la veintiuno (lám. 49). En todas el interés por el paisaje es evidente pues todas, excepto la cuatro (lám. 37) muestran además numerosos árboles, cuya solución varía entre las distintas obras: los de la tabla 21 exhiben mucho follaje verde bien logrado con toques de pincel (lám. 49). En dicha tabla se ve en el primer plano un tronco trunco, así como pequeñas plantas negras bien logradas y troncos cubiertos con un follaje verde tostado. En realidad, lo único que varía ente el árbol de la tabla 20 y los de la tabla siguiente es el color del follaje. Los árboles de la tabla cuatro (lám. 37) se alejan un poco de dicho tratamiento, pues ahí los troncos son especialmente esbeltos. Asimismo, el árbol de la izquierda muestra trazos muy finos para sugerir el follaje, pero al parecer lo dejaron deliberadamente inconcluso, pues no está pintado.

En cuanto al uso de la concha, en la tabla 22, que muestra las escenas “45 Ahorcan a Xicotenca. 46 El indio Lerma quiso defender a Xicotenca” (lám. 50), el material mantiene su brillo bajo la capa pictórica, pero el efecto no es muy logrado,

más fácil de advertir cuando los colores de la capa pictórica que la cubre son claros, por ejemplo, en la escena “Ahorcan a Xicotenca”, representada en la parte superior, donde se advierte un sutil brocado en las vestiduras de los personajes que aparecen a la izquierda.

Entre las series que se conocen, esta es la única donde los González en ocasiones cubren la concha con un tono muy oscuro de gris que casi anula el brillo del nácar. En esta tabla, lo anterior se advierte en el padre Díaz, cuyas vestiduras muestran numerosos fragmentos de dicho material cuyo brillo, sin embargo, está muy mitigado. Sin embargo, es evidente que la razón para embutir la concha en esa área fue porque se quiso producir un efecto de brillo. El hecho de que dicho efecto haya resultado fallido demuestra que requirió un uso virtuoso de la técnica pictórica que en ocasiones ni siquiera los González lograron.

No hay duda de que los artistas sabían que el negro mitiga significativamente el brillo de la concha y por eso a menudo lo evitaron. Por ejemplo, en la escena siete, el negro de las ropas de un personaje –al parecer, el Padre Díaz- está deliberadamente aclarado (lám. 37). En la misma tabla, la escena donde aparece Cortés en el banquete que le ofrece el Cacique Gordo exhibe un trabajo pictórico correcto y buenas veladuras de color sobre la concha, pero en el primer plano de esa misma tabla, la diferencia entre las zonas con pintura y las que tienen concha es muy evidente y produce un efecto de pérdida de armonía.

Por otro lado, ciertas escenas dan la impresión de haber quedado inconclusas, pues en ocasiones en la misma tabla se advierten figuras trabajadas con esmero y otras hechas con cierto descuido. Por ejemplo, en la tabla 19 justo donde se señala la escena 40 “Gánase el gran Cu y derribánse los ídolos”, hay tres soldados que sólo están perfilados y parcialmente embutidos de concha, pero no exhiben vestigios de capa pictórica (lám. 47).

Uno de los ejemplos más destacados de un trabajo que parece inconcluso se halla en la tabla 22, que muestra las escenas “45 Ahorcan a Xicotenca. 46 El indio Lerma quiso defender a Xicotenca” (lám. 50). En esta última escena del lado izquierdo hay dos personajes cuyas vestiduras muestran por debajo de la concha trazos que definen los pliegues. Ahora bien, la concha en sí se dejó sin pintar. El aspecto de trabajo inconcluso también se advierte en el toldo que cubre la mesa, que parece abocetado pese a que los personajes ahí sentados son muy detallados. Tomando en cuenta que la serie es de

debió de haber tenido un presupuesto alto, esta falta de interés en los detalles resulta difícil de explicar.

Algo parecido cabe señalar respecto a la tabla cuatro (lám. 37), donde el dibujo de la tilma del cacique gordo se distingue con facilidad bajo la concha, pero no así sobre dicho material, que carece de trabajo pictórico, lo que nuevamente produce la sensación de que la obra quedó inacabada. En este caso, la concha de hecho rebasa los límites del dibujo subyacente y no hay indicios de que los González hayan intentado pintar encima, lo que resulta muy desconcertante en una serie tan importante.

Esta tabla destaca por la presencia de numerosas áreas en las que se observa el dibujo preparatorio bajo la concha, que al carecer de cualquier vestigio de capa pictórica, da la impresión de que el artista se hubiera olvidado de terminarla. Esto sorprende aún más al advertir que se trata de la escena principal y supone un enorme contraste con otras partes de la misma obra que sí están muy trabajadas. Conviene advertir que el otro caso similar es el “Bautismo de Jesús”, de la serie de la *Vida de Cristo* de la misma colección (lám. 70).

En la tabla 20 (lám. 48), tanto al tronco del primer plano como a los dos personajes del extremo izquierdo les faltan embutidos de concha y color. Sin embargo, en esos casos se trata de elementos secundarios, por lo que la omisión no resulta tan evidente. En conjunto, los ejemplos anteriores demuestran que pese a la indudable riqueza de esta serie, los González no desplegaron el mismo esmero en todas las tablas ni en todos los elementos compositivos, sino que prestaron mucha atención a ciertos detalles y trabajaron con meticulosidad sólo en algunas figuras. Esto sugiere que aquellas realizadas con más esmero son de las que se ocuparon personalmente. Cabe suponer que dejaron que otros miembros del taller se hicieran cargo de las otras, con el consecuente efecto de descuido.

Por otro lado, conviene reflexionar acerca de la autoría conjunta de Miguel y Juan González en esta serie. Si bien el quehacer pictórico novohispano tuvo lugar en talleres donde tanto los oficiales como los aprendices intervinieron de manera importante en las obras, el derecho a firmarlas correspondió únicamente al maestro. Más aún, incluso los pintores más reconocidos a menudo dejaron sus obras sin firmar. Esto tiene especial validez en el caso de las láminas de concha, pues numerosas obras notables son anónimas.

En la pintura novohispana no existen muchos ejemplos de series firmadas por

los artistas que contrataban retablos solían contratar a la vez a otros, no hay noticias de que haya ocurrido lo mismo en las series de pinturas. Entre las obras que aquí nos ocupan, esto sólo ocurre en esta serie. En este caso, la idea de la autoría conjunta debe haberse concebido originalmente, pues Juan González seguía vivo en 1703 y Miguel González en 1704.¹¹²⁵ Es decir, no hay lugar para suponer que Juan González (quien firma la última tabla) haya tomado el encargo por la muerte de Miguel González, quien firma la tabla nueve. Más aún, recuérdese que toda la serie exhibe unidad estilística, que sugiere que ambos artistas convinieron desde el principio sus características.

Ambos artistas pertenecen a generaciones distintas. La obra más temprana de Juan González es de 1662 y Miguel González, hijo de Tomás González, era mayor de 25 años en 1689.¹¹²⁶ Por lo anterior, es probable que Juan y Tomás González hayan sido hermanos –es decir, probablemente Juan haya sido tío de Miguel. En la última década del siglo XVII, el prestigio de Juan González se hallaba establecido tras más de 30 años haciendo pinturas embutidas de concha, mientras que Miguel González parece haber ganado fama rápidamente. Acaso esto se haya debido, inicialmente, al prestigio labrado por su padre, aunque sobre este tema no existe ninguna información.

En cualquier caso, es probable que la decisión de contratar tanto a Miguel como a Juan González para esta serie haya sido del comitente. Tomando en cuenta que cada uno de esos artistas encabezó su propio taller y que en 1698 el gusto por las láminas de concha –y por el trabajo de los González- se hallaba en su apogeo, no hay razón para suponer que necesitaran trabajar de manera conjunta, como no fuera a solicitud expresa del comitente. Más aún, el que en este caso ambos se hayan interesado por firmar las obras sugiere que estaban conscientes de la alta dignidad de su destinatario. Al parecer, ya en la Península se dio poca importancia a dichas firmas. Recuérdese que las obras se mencionan tanto en el inventario de los bienes de Carlos II como en el de Isabel de Farnesio, que omiten los nombres de sus autores.¹¹²⁷

Desde luego, el trabajo conjunto de esta serie sugiere que los González pueden haber trabajado juntos en algunas de las numerosas series anónimas que se conservan. Aún así, el hecho de que cada uno haya poseído su propio taller y que ambos hayan

¹¹²⁵ Recuérdese que el *Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27) está firmado en 1703 y que el “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión” de 1704 menciona a Miguel González el conchero. Cfr. Paula Mues, *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, p. 395.

¹¹²⁶ Recuérdese que una *Natividad* de Juan González (lám. 20) está firmada en 1662. Sobre Miguel González, véase Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, pp. 100-101.

¹¹²⁷ Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111, así como Teresa Lavalle

estado activos cuando el gusto por esta producción alcanzó su cúspide, sugiere que la mayoría de los trabajos conservados corresponden a la autoría de un solo artista.

Series de Buenos Aires y Antigua Colección Moctezuma

Estas dos series se cuentan entre las primeras que se conocieron. A la de Buenos Aires se refirieron tanto Eduardo Schiaffino como Alfonso Reyes y Genaro Estrada en las décadas de 1920 y 1930. Posteriormente, ha sido examinada en textos individuales, que en algunos casos la han reproducido en su totalidad.¹¹²⁸ En su estudio de 1999, “La conquista militar y los enconchados...”, García Sáiz profundiza en su parecido con la anónima que perteneció al conde de Moctezuma (láms. 42, 57 y 59), que como ya se señaló hoy se divide en dos colecciones particulares.¹¹²⁹

Esta serie fue íntegramente reproducida por Genaro Estrada en su texto de 1933, “Las tablas de la Conquista de México en las colecciones de Madrid.”¹¹³⁰ Sin embargo, debido a que nunca se ha exhibido, se trata de la que ha sido objeto de menos análisis. Ahora bien, García Sáiz la ha estudiado en sus textos sobre la representación de la Conquista de México en este tipo de pinturas y recientemente Marita Martínez del Río de Redo le dedicó un ensayo.¹¹³¹

Si bien no he tenido acceso directo a esta serie, tanto el texto de García Sáiz como las reproducciones publicadas efectivamente muestran un parecido notable entre ambas, pero la factura de la serie de la antigua colección Moctezuma es más virtuosa y presta más atención a los detalles. Dado que estas pinturas se distinguen por su afán de individualización, el parecido entre ambas sin duda es significativo.

Las diferencias de calidad entre ambas series dan lugar a la reflexión, pues podrían deberse a la intervención del taller, al presupuesto o al tiempo del que el artista dispuso para realizar el encargo. Asimismo, cabe considerar la posibilidad de que la serie de Buenos Aires haya sido la primera y que su falta de virtuosismo se deba a que el artista aún no se había familiarizado con las composiciones que involucraran a personajes tan numerosos.

Es posible fechar con relativa precisión tanto la serie de Buenos Aires como la de la antigua colección Moctezuma. El parecido entre ambas permite suponer que se

¹¹²⁸ Cfr. Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*

¹¹²⁹ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 115 y ss. El parecido asimismo fue mencionado por Marta Dujovne, *La conquista de México...*, *op. cit.*

¹¹³⁰ Genaro Estrada, “Las tablas...”, *op. cit.*

¹¹³¹ Cfr. María Concepción García Sáiz, “Precisiones al estudio...”, *op. cit.*, así como “La conquista

hicieron con diferencia de poco tiempo. La que perteneció al conde de Moctezuma debió de haberse encargado durante su gestión como virrey en la Nueva España –es decir, entre 1696 y 1701. Independientemente de que dicha serie sea posterior o anterior a la de Buenos Aires, es posible situar la realización de ambas entre los años mencionados.

Por otro lado, tanto las tablas de la serie de Buenos Aires como las de la antigua colección Moctezuma poseen formatos de pronunciada verticalidad (láms. 42, 52-57 y 59), que las distinguen de las otras series conservadas. Recuérdese que desde 1952 ha habido una tendencia a considerar que este tipo de pinturas posee una estrecha relación con los biombos, a pesar de que sólo se conserva uno original. Asimismo, conviene recordar que a la muerte de Carlos II, el tasador Alejandro Dubo se refirió a la serie firmada en coautoría por Miguel y Juan González advirtiendo que *podían servir* como muebles o biombo bajo de estrado, omitiendo el categórico “para” con el que se refirió a otros objetos de la misma colección.¹¹³² García Sáiz ha advertido que las tablas mantuvieron siempre su carácter exento.¹¹³³

Por otro lado, en su estudio de 1970, Teresa Castelló y Marita Martínez del Río señalaron que la serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) aún conservaba las cintas con las que las tablas se habían unido entre sí cuando las vieron en el colegio jesuita de Chamartín de la Rosa.¹¹³⁴ Ahora bien, al referirse a las obras en 1776, Antonio Ponz advirtió que se trataba de “un gabinete lleno de cuadros medianos.”¹¹³⁵ Es decir, pese a que los biombos fueron bien conocidos por las élites europeas del siglo XVIII, la verticalidad de estas tablas no suscitó su exhibición a manera de biombo en esa época.

Ahora bien, las únicas series cuyas tablas son lo suficientemente estrechas como para suponer que su autor pensó en unirlas en forma de biombo son las de las dos de la conquista de México aquí referidas. Sin embargo, en términos compositivos, ambas resultan muy distintas a los biombos, incluyendo al único original embutido de concha que se conserva (láms. 125 y 126), que perteneció al conde de Moctezuma. Todas las series conservadas poseen distintos tamaños y formatos, lo que sugiere que ambos fueron pactados con el cliente. Es decir, probablemente haya sido el propio comitente de

¹¹³² María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p.113.

¹¹³³ *Ibidem.*

¹¹³⁴ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos*, *op. cit.*, p. 42.

estas series quien determinó la forma vertical de las tablas, acaso porque pensó en la posibilidad de unir las como biombo.

En la serie de Buenos Aires sólo las tablas trece y catorce exhiben cierta continuidad narrativa, en términos compositivos. Sin embargo, aún en ese caso, se advierte que Cortés aparece en las dos tablas, a pesar de que se trata de la misma escena. Es decir, cada tabla se concibió de manera individual. Conviene añadir que en dicha serie muchas tablas, pero no todas, muestran en los cantos huellas de antiguas bisagras – dos a cada lado. Es decir, es probable que sí se hayan unido en forma de mueble en algún momento.¹¹³⁶ Se ignora cuándo pueda haber ocurrido esto, pero es importante tener en cuenta que cuando Schiaffino se refirió a esta serie, en 1933, las tablas permanecían exentas.

Serie de Buenos Aires

Esta serie es la única de las que representan la *Conquista de México* cuyas escenas no están numeradas. El orden en el que las tablas se exhiben actualmente en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires es el que Marta Dujovne planteó en su libro de 1972, basándose en la cronología de los acontecimientos. Ahora bien, el orden de las tablas que se usa en esta revisión se basa en el estudio de María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados: las particularidades de un patrocinio indiano.”¹¹³⁷ Conviene considerar la posibilidad de que las escenas no se hayan numerado porque no se basaron en un solo modelo, sino que quizá se hicieron a partir de una selección de escenas previamente conocidas por los artistas. Dado que numerosas escenas aparecen en la serie que perteneció a los condes de Moctezuma, es posible que dicha serie haya sido el modelo en el que se basó la que aquí nos ocupa. Sin embargo, al respecto no es posible hacer ninguna afirmación.

La serie de Bellas Artes presenta algunos problemas de conservación,¹¹³⁸ que son especialmente evidentes en las cenefas de los bordes superiores, pues las aves ahí

¹¹³⁶ Esto ya lo reportó García Sáiz en “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 140, nota 17. Cabe añadir que en mi visita del 14 de septiembre de 2010, Mercedes de las Carreras y Marta Dujovne contemplaban la posibilidad de que se hubieran unido las tablas de cuatro en cuatro, pero ahí mismo se canceló dicha posibilidad, al ensayarla a la vista de las obras.

¹¹³⁷ El orden de las tablas que se usa en esta revisión se basa en María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 136-137.

¹¹³⁸ A diferencia de las que están guardadas en los talleres, varias tablas de las expuestas presentan faltantes de capa pictórica y, en algunos casos, huellas de restauraciones a los lados. En general, hay diferencias en el estado de conservación en las distintas tablas de la serie, a pesar de que todas se han conservado juntas al menos desde mediados del siglo XIX –y, al parecer, a lo largo de su historia. Las que

pintadas han desaparecido en numerosas tablas (láms. 52-56 y 76). Es posible que la factura original haya sido menos cuidadosa que la de las otras pinturas firmadas por Miguel González, tales como la serie de las *Alegorías del Credo* (láms 4, 6, 7, 9-11, 13, 14, 16-18), la *Virgen de Guadalupe* del LACMA (láms. 140 y 141) y la del Museo de América (lám. 133). Dada la indudable calidad de los mejores trabajos de este artista, la factura poco cuidadosa de algunas figuras de esta serie sugiere que parte del trabajo recayó en otros miembros del taller.

Con todo, no hay duda de que se trató de un encargo importante. Esto se advierte en el interés del artista por la luminosidad del nácar, pues pese a que las tablas se exhiben con una iluminación baja, los destellos del material son muy evidentes. Apenas se aprecian faltantes de concha pero según información proporcionada por el personal del museo sí se han perdido algunas, que se han reemplazado con otras de brillo tornasolado y textura un tanto rugosa. La diferencia entre ambas es fácil de advertir, pues los fragmentos originales tienen un brillo más bien blanco y su apariencia es lisa. En su mayoría, dichos fragmentos son irregulares y varían entre los 1 x 1.5 cm y los 5.5 cm, aunque el promedio es aproximadamente de 2.5 x 3.5 cm. Los trozos de nácar se tallaron con esmero, pues son muy delgados y no poseen relieve alguno. Si se presta mucha atención, se pueden identificar los fragmentos de concha que se han reemplazado, pues se han marcado con un pequeño orificio al centro. Por lo demás, a simple vista los fragmentos originales no parecen erosionados.

Numerosas tablas presentan cierta pérdida de capa pictórica sobre los fragmentos de concha, que se usaron aquí en abundancia. Si bien estas obras han sido restauradas,¹¹³⁹ no hay duda de que el empleo muy abundante de fragmentos de nácar es original. Más aún, de las cinco series dedicadas a este tema que se conservan, la que aquí nos ocupa podría ser, después de la Serie II del Museo de América (láms. 61-65), la que posee los fragmentos de concha más luminosos.

La pérdida de capa pictórica sobre los fragmentos de concha se aprecia en la mayoría de los ejemplares que se hallan en exhibición, pero destaca el caso de la tabla 16, que muestra las escenas “Sobervia Batalla que tubo el Capitan general Cortes, dentro de la Ciudad de Mexico Con los más valerosos Capitanes mexicanos, donde

tienen semi destruida la parte superior, la cenefa, donde casi no se ven las aves y el diseño vegetal de la rosca del arco es difícil de advertir en varias tablas.

¹¹³⁹ La intervención más reciente tuvo lugar en 1997 cuando, a raíz de su exposición en México, numerosas tablas sufrieron la pérdida de fragmentos de concha que fue preciso volver a adherir. Cfr. Angélica Valenzuela, “Se desenconcharon los enconchados”, en *El Universal. Gran diario de México*, 15



Lámina 52



Lámina

peleo Valerosamente Hasta rretirarlos al gran Cu de Tlatilulco, donde vencio la batalla” (lám. 55). Asimismo, cabe mencionar la tabla 17 “Envía el Capitan general Cortes al Emperador Moctesuma a que se asome a una asotea a asegurar a sus Capitanes y ellos responden que ya tienen otro Señor danle un flechaso i de pedradas de que murió, Manda Cortes que se entiere como Monarca” (lám. 56).

En dichos ejemplos, la pérdida de la capa pictórica permite ver el dibujo preparatorio, que incluye la ubicación de los fragmentos de concha. A diferencia de lo que ocurre en otras láminas de concha, en este caso tales fragmentos se reservan casi exclusivamente a las vestiduras de los personajes. Tiene interés señalar que en general esta serie no sólo está poco ornamentada, sino que además la ornamentación, reservada a las cenefas de la parte superior, presenta un uso limitado de la concha –algo que, como ya se señaló, resulta poco frecuente en los trabajos más esmerados.

La omisión de los fragmentos de concha resulta también sorprendente en otros casos. Por ejemplo, en la tabla dos “Manda el Capitan Cortes echar las naos a pique, corren los soldados escaramusas Disparan los tiros i se admiran los embaxadores, trae Tendile y pitalpitoque el presente del Sol de oro y la Luna de plata, que envia Mocteúma Con su embajador Quintalvor, que se parecia a Cortes” (lám. 52) el sol de oro prescinde por completo de la concha, produciendo un efecto un tanto descuidado, que de manera inexplicable deja de lado las cualidades lumínicas del nácar.¹¹⁴⁰ Sin duda llama la atención que pese al interés de González por la luminosidad de dicho material, en este caso no haya aprovechado la oportunidad de sugerir los rayos solares con fragmentos de concha. Esto resulta aún más significativo si se tiene en cuenta que su *Virgen de Guadalupe* conservada en el LACMA (láms. 140 y 141) sí aprovecha el brillo del material para sugerir al sol en uno de los medallones del larguero superior del marco.

Como es habitual, en esta serie el brillo de la concha resulta mucho más evidente cuando se cubre con colores suaves. Así pues, la notable luminosidad de estas tablas podría deberse, en parte, a que la paleta es un poco más restringida que en las otras series del mismo tema que se conservan, pues tanto el rojo como el verde se usan aquí en menor proporción. Asimismo, en esta serie todas las escenas lacustres se pintan de

¹¹⁴⁰ La escena ha sido comentada por García Sáiz: “Finalmente, esta primera etapa puede cerrarse con las referencias a las repetidas entregas de presentes enviados por Moctezuma, que tiene su representación más notable en la escena que recoge la entrega a Cortés de los célebres discos de oro y plata. Son las ruedas de “hechuras de sol, tan grande como de una carreta, con muchas labores, todo de oro muy fino [...] y otra mayor rueda de plata, figurada como la luna con muchos resplandores” que describe Bernal.”

amarillo, al igual que el cielo. Una de las diferencias entre la serie de los condes de Moctezuma y esta es precisamente el color de los cuerpos lacustres, pues en aquella sí se usa el color azul para su representación. Ahora bien, al parecer en la serie de Bellas Artes, González sí usó el azul, pues el verde –presente en la vegetación de numerosas tablas- se hizo mezclando amarillo y azul.¹¹⁴¹

En cuanto a los rostros, los que exhiben mayor afán de individualización son los de Cortés y Moctezuma, así como el de la Malinche. Por lo demás, los numerosos personajes que acompañan tanto al gobernante mexicana como al conquistador tienden a mostrar características muy similares entre sí. En realidad, las diferencias entre los personajes que acompañan a Cortés y Moctezuma no son muy significativas, pues se basan principalmente en la indumentaria, así como en el tono de la piel. Recuérdese que en general las series religiosas exhiben mucho mayor interés en la individualización de los personajes que las de la *Conquista de México*, incluyendo la que aquí nos ocupa.¹¹⁴² Más aún, también las otras representaciones pictóricas de este tema tienden a detallar e individualizar las figuras más que las series de láminas de concha. Esto sugiere que los comitentes hasta cierto punto valoraron cualidades distintas en unas y otras representaciones.

A diferencia de la serie de 1698, en la que aquí nos ocupa ninguna tabla da la impresión de haber quedado inconclusa. Todas exhiben una factura muy homogénea, lo que no sorprende si se tiene en cuenta que está firmada de manera individual por Miguel González. Ahora bien, en otras series, como la anónimas de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), se advierten pronunciadas diferencias de factura incluso en una misma tabla. El hecho de que tal cosa no ocurra aquí sugiere que Miguel González se involucró directamente en toda la serie.

Por otro lado, en las tablas siete y ocho, que representan “Repártense capitánias de indios guerreros en la sierra de Cholula, para darle guerra a los españoles. Manda el capitán Cortés quemar a los capitanes en los patios de Cholula que estaban junto al gran Cue por haber ordenado contra el y sus soldados” (lám. 53) y “Camina el Cappn general Cortes para la Ciudad de mexico, acompañado de los tlascaltecos. Nievaes en el camino. Sale a reseuir al Capitan general Cortes Cacamatzin, Señor de Tescuco, por mandado de su tio, el grande emperador Moctesuma” (lám. 54), hay numerosos árboles

¹¹⁴¹ Agradezco esta información a la investigadora Marta Dujovne.

¹¹⁴² El interés por la individualización de los personajes resulta más evidente en las dos series de seis



Lámina 54



Lámina 55



Lámina

abocetados, así como otros más detallados cuyo parecido con los de la serie firmada tanto por Miguel como por Juan González es extremo (láms. 37-51). Esto es significativo pues permite suponer que dicha parte de la composición fue obra de Miguel González, quien en estas tablas exhibe un notable interés por el paisaje.

Si bien la solución es muy parecida a la de las otras series del mismo tema, en términos generales el trabajo parece de menor calidad. Al respecto, destaca la pérdida de la capa pictórica sobre los fragmentos de nácar en un buen número de tablas. En el capítulo anterior se ha visto que dicha pérdida es muy frecuente y obedece a la fragilidad natural del material. Más aún, esta serie cruzó el Atlántico en dos ocasiones y asimismo viajó en años recientes de Buenos Aires a México.¹¹⁴³ Con todo, algunas de las obras más virtuosas apenas han sufrido la pérdida de la capa pictórica sobre el nácar.¹¹⁴⁴

Esta serie ofrece la posibilidad de reflexionar acerca del trabajo del artista a quien la historiografía ha ligado mayormente el estudio de esta producción. Más aún, es interesante recordar que numerosos estudios dedicados a estas pinturas han abordado las representaciones de la Conquista de México. Si se tienen en cuenta las representaciones de otros temas, como se hará más adelante, se advierte que las obras más virtuosas no son las que representan la conquista de México. Más aún, el hecho de que el trabajo de Miguel González haya sido muy apreciado, pese a sus diferencias de calidad, sugiere que el artista tuvo numerosos encargos y que el virtuosismo de su producción no sólo obedeció a su capacidad, sino también a otros factores, ya mencionados.

Todas las tablas de esta serie están enmarcadas en la parte superior por un arco rebajado de rosca negra, poblado de flores polilobuladas pintadas sobre fragmentos de concha que se intercalan con botones de rosa, así como con hojas que originalmente pueden haber sido doradas, pero que hoy se hallan tan oscurecidas que resultan difíciles de distinguir. En las enjutas del arco se advierten a izquierda y derecha sendas aves recortadas sobre un fondo rojo, que reposan entre numerosas hojas doradas. Como enseguida se verá, la solución es muy similar a la de la serie de la colección Moctezuma (láms. 42, 57 y 59) y en ambos casos es evidente que el artista se esmeró en esa parte

¹¹⁴³ Cfr. Angélica Valenzuela, “Se desenconcharon...”, *op. cit.*

¹¹⁴⁴ Al respecto, los casos más significativos son la *Inmaculada Concepción* (lám. 104) así como el *San José con el Niño* (lám. 105) del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. También merecen mención las *Virgenes de Guadalupe* que se conservan, respectivamente, en el Convento de Monjas Capuchinas de Castellón de la Plana y en la Parroquia de San José de Tlaxcala (láms. 127 y 128). Todas

del trabajo. Ahora bien, entre las obras conocidas, estas cenefas se cuentan entre las que exhiben peor estado de conservación.

No están claras las razones de este deterioro. Desde luego, puede obedecer al hecho de que las tablas estuvieron unidas en forma de mueble. Ahora bien, el deterioro resulta mucho más evidente en la parte superior de las tablas que en la inferior. Más aún, la pérdida de la capa pictórica no sólo se advierte en los fragmentos de concha, sino también sobre la tabla, en el área que corresponde a las cabezas de las aves, que no tiene embutidos de concha. Se trata de la única parte de las obras donde ocurre tal cosa y no hay que descartar que pueda deberse a alguna intervención. Sin embargo, conviene mantener abierta la posibilidad de que se deba a que el trabajo pictórico original no fue virtuoso. Desde luego, para poder sacar conclusiones al respecto es preciso hacer estudios técnicos.

En síntesis, en esta serie Miguel González dio prioridad a la luminosidad, así como a los rostros de los personajes principales, de los que casi con seguridad se ocupó en persona. Buena parte del trabajo pictórico sobre la concha se ha perdido, lo que en principio sugiere cierta falta de minuciosidad, pero también podría ser producto de las condiciones de conservación de la serie que, como se ha señalado, a mediados del siglo XIX ya había cruzado el océano Atlántico en dos ocasiones. De cualquier modo, en las numerosas tablas cuyos fragmentos de concha han perdido la capa pictórica, a menudo aún se advierten trazos negros, lo que sugiere que la pérdida de la pintura se relaciona con la calidad del trabajo original. Dada la importancia de esas partes de las obras, cabe suponer que fueron realizadas por el propio González, aunque de momento no es posible afirmarlo.

Al margen del estado de conservación, los intereses ornamentales de esta serie son menos destacados que los de otras pinturas del mismo artista, tales como la serie de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14, 16-18), la *Virgen de Guadalupe* del LACMA (láms. 140 y 141) y la *Alegoría de la Encarnación* de la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (láms. 109 y 112).¹¹⁴⁵ Esto permite afirmar que Miguel González ajustó las características de su trabajo a las peticiones de sus clientes, que no siempre concedieron gran importancia a la ornamentación o estuvieron dispuestos a pagar el costo adicional que sin duda tuvo.

¹¹⁴⁵ Como adelante se verá, esta última obra no está firmada, pero el extremo parecido que existe entre su marco y el de la *Virgen de Guadalupe* del LACMA (láms. 140 y 141), que sí lo está, permite afirmar que

Al respecto, sin embargo, conviene tener en cuenta que el diseño de la cenefa podría deberse a la ya mencionada intención de unir las tablas en forma de biombo.

Serie de los condes de Moctezuma

En principio, el parecido que existe entre la serie de Bellas Artes de Miguel González (láms. 52-56 y 76) y la serie anónima que perteneció a los condes de Moctezuma (láms. 42, 57 y 59), sugiere que esta última se hizo en el taller de Miguel González. Sin embargo, ya se señaló que los González trabajaron juntos al menos en una de las series de 24 tablas conservadas y más aún, que hasta ahora no ha sido posible precisar las diferencias entre el trabajo de ambos. Así pues, no es posible afirmar sin género de dudas que la serie de los condes de Moctezuma fue hecha por Miguel González de manera individual. Tampoco es fácil saber si esta serie y la de Buenos Aires fueron parte de un encargo conjunto y, en tal caso, cuál de ellas sirvió de modelo a la otra. Sólo conozco la serie de los condes de Moctezuma por fotografías, de manera que mis comentarios al respecto se basan en la observación de dichas reproducciones, así como en la información de los textos publicados. Por esa razón, no me detendré en esta serie tanto como en las otras.

Además del formato, una de las cosas que comparten esta serie y la de Bellas Artes es que en cierto momento formaron parte de alguna pieza de mobiliario, aún sin determinar.¹¹⁴⁶ Recuérdese que al conde de Moctezuma perteneció un biombo pintado y embutido de concha (láms. 125 y 126). Es decir, en el caso de esta serie posiblemente no se tomó una decisión definitiva respecto a su exhibición en forma de biombo. De cualquier modo, las tablas carecen de continuidad narrativa y nunca se cortaron, pese a que su anchura es mayor que la de las hojas de los biombos.

Si bien en esta serie predomina el color amarillo, se usa con profusión tanto el rojo como el verde, que mantienen su luminosidad bajo la capa pictórica. Los fragmentos son irregulares y al parecer no hay faltantes. Desconozco las intervenciones que puedan haber sufrido las tablas, pero es evidente que su estado de conservación es bueno y en las reproducciones no se advierte el uso del *rigattino*, lo que sugiere que el

¹¹⁴⁶ Según María Concepción García Sáiz: “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.” Cfr. “La conquista

trabajo pictórico original fue muy esmerado. Asimismo, las reproducciones publicadas por Estrada muestran que en 1933 la serie mantenía un buen estado de conservación.

El esmero con el que se hizo esta serie se advierte en la individualización los personajes, que es aquí un poco más pronunciado que en las otras series de 24 tablas. No hay duda de que esto se debe a que el presupuesto de la obra fue alto y a que el conde de Moctezuma estuvo muy interesado en la calidad del trabajo pictórico, al margen del uso del nácar.

Entre las tablas que vale la pena destacar se encuentra la “10 Resebimiento de Cacamatzin S. detescuco Sobrino del gra. Motma. En ystapalapa, al Cap Cortes, con todos los Casiques, pororden del gra Motma. co suplica d q Sebulba Camina Cortes Para Mexco” (lám. 57). Lo interesante de dicha escena es que muestra a Cacamatzin y a Cortés fundiéndose en un abrazo, a pesar de que dicha aproximación física a los gobernantes mexicas estaba prohibida. El inusual gesto recuerda al que aparece en un anónimo “Encuentro entre Cortés y Moctezuma”, de colección particular (lám. 58), lo que sugiere el uso de un modelo común a dicha representación.¹¹⁴⁷ Es decir, es probable que las fuentes de las escenas hayan sido pictóricas o gráficas, no literarias.

En relación con el parecido que en ocasiones se advierte entre estas obras y otras representaciones pictóricas del mismo tema, conviene mencionar la tabla “12 Grade y Solene Resivimiento que le hiso el Gran Motma. al Cap General Cortes, Sale en la laguna En canoas yndios de dasa y demas gente al Resevimiento” (lám. 59). Se trata de uno de los temas favoritos de las numerosas representaciones de la conquista de México, que por esa razón cuenta con soluciones diversas. La de esta tabla muestra un ligero parecido con la tabla tres de la serie anónima de la conquista de México que se conserva en Washington, D.C., que representa, precisamente, el “Encuentro entre Cortés y Moctezuma” (lám. 60).

En ambas obras, Moctezuma se halla de pie a la izquierda del espectador, a punto de encontrarse con Cortés, que se halla a la derecha y extiende los brazos, anticipando el encuentro. El tlatoani no pisa el suelo, pues un indio extiende un manto sobre el que Moctezuma posa ambos pies. En las dos obras, detrás del gobernante mexica se aprecia su numerosa comitiva. Ahora bien, mientras que en la pintura de Washington, D.C. Moctezuma aparece con los pies firmemente plantados con el piso y

¹¹⁴⁷ La obra se reproduce en *El origen del reino...*, *op. cit.*, portada y p. 80. Asimismo, es comentada en

extendiendo la mano izquierda hacia Cortés, que avanza a su encuentro y se halla aún a algunos pasos de distancia, en la tabla de la antigua colección Moctezuma ambos personajes están ya a punto de encontrarse y es Moctezuma quien tiende la mano derecha al conquistador, que se lleva dicha mano al pecho.

En esta tabla, Moctezuma se ha apeado de sus andas y porta una corona europea, mientras que en la otra pintura usa un tocado de plumas que sugiere un estudio más riguroso de las fuentes históricas. Asimismo, en dicha tabla el tlatoani es cubierto por un palio verde, cosa que no ocurre en la lámina de concha. Otra representación en la que Moctezuma aparece también ya apeado de sus andas se halla en el biombo anónimo del museo Franz Mayer que representa en un haz el *Encuentro entre Cortés y Moctezuma* y en el otro una *Vista de la Ciudad de México* (lám. 36), sólo que en este caso, el tlatoani aparece aún sentado.

La inscripción de la tabla de Washington, D.C. reza “[...] Sale Cortés para [...] de Iztapalapa [...] Sale de México Moctezuma a recibirle. Y le presenta una cadena que traía al cuello. Cortés le va a echar los brazos y le detiene por no usarse entre ellos [...] uno de ellos hacer las andas cuatro reyes que lo traen en hombros.” El hecho de que tanto los detalles como los textos descriptivos difieran en ambas obras sugiere que la lámina de concha no se informa de manera puntual en la otra pintura, sino que constituye un eslabón de una cadena de representaciones de la que hoy quedan pocos vestigios.

Como ya se señaló, la ornamentación en este caso se reserva a la cenefa que cada tabla exhibe en la parte superior. 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 de Bellas Artes. Asimismo, dichas formas son parecidas a las que se hallan en los ángulos de los marcos de la serie de las *Alegorías del Credo* también firmadas por Miguel González (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18) e igualmente recuerdan las que se alojan en las esquinas de la serie anónima de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102).

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

a las de la serie firmada por Miguel y Juan González. 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 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. Esto evidencia el interés del autor en las cenefas.

En síntesis, el parecido entre esta serie y la de Bellas Artes no sólo sugiere que fueron obra del mismo artista, sino también que hubo una voluntad de emplear fórmulas parecidas, algo que acaso haya obedecido expresamente a una solicitud del comitente. El hecho de que en la serie de la antigua colección Moctezuma las escenas estén numeradas sugiere que se informó en algún modelo, o al menos que las escenas que habrían de representarse fueron seleccionadas por algún autor comisionado para esta serie.

Serie II del Museo de América

Es interesante advertir que, pese a que se conoce desde principios del siglo XX, la serie anónima de seis tablas que se conserva en el Museo de América (láms. 61-65), aquí denominada Serie II, es una de las que ha sido objeto de menos atención. La información más interesante al respecto proviene de los estudios de García Sáiz, quien ha señalado el parecido con algunas escenas de la serie de 24 tablas firmada por Miguel y Juan González (láms. 37-51).¹¹⁴⁸ El trabajo de esta serie es muy esmerado, lo que permite afirmar que contó con un presupuesto alto y, si bien la primera noticia de esta serie data de 1905, cuando fue adquirida en España por el Museo Arqueológico Nacional,¹¹⁴⁹ es posible que haya sido un encargo hecho *ex profeso* para enviarse a algún personaje prominente de la península ibérica.

En estas tablas, lo primero que llama la atención son sus numerosísimos fragmentos de nácar, que conservan un brillo notable. El estado de conservación de la serie es bueno, pues apenas se advierte pérdida del material orgánico o de la capa pictórica, lo que sugiere que el trabajo original fue muy cuidadoso. Asimismo, si bien predomina el amarillo, la paleta es más amplia que en las series de 24 tablas, pues en las

¹¹⁴⁸ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, pp. 126 y 133.



Lámina 61



Lámina 62



Lámina

tablas tres y cuatro (láms. 63 y 64) se advierten en primer plano escenas que transcurren en un bosque de árboles cuyas hojas están pintadas de un tono muy oscuro de verde. Este tratamiento es ajeno a todas las series de láminas de concha que se conservan y permiten afirmar que el artista se interesó en la representación del paisaje, al margen del tema histórico al que se dedica la serie.

En la tabla cuatro, la escena representada en el mencionado bosque es “J. Hallan quatro Españoles el Thesoro y no le llegan” (lám. 64).¹¹⁵⁰ Dicha escena ocupa el tercio inferior de la tabla, lo que sin duda llama la atención, pues no se trata de un tema muy significativo en la narración de la conquista de México. El protagonismo concedido a dicha representación es especialmente notable si se tiene en cuenta que en cuatro de las seis tablas de la serie, dicho protagonismo está reservado a escenas que involucran a Cortés. Más aún, en la tabla que nos ocupa, el artista tropieza con la representación del tesoro. Ese decir, el tratamiento de la escena sugiere que el pintor deliberadamente dio preponderancia a la representación del paisaje, ya sea a petición del comitente o por su propia iniciativa.

El interés pronunciado por el paisaje también se advierte en el “Bautismo de Jesús” de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 70), así como en el “Abrazo ante la puerta dorada” de la serie II de la *Vida de la Virgen* (lám. 86), ambas anónimas del Museo de América. Ahora bien, las series religiosas resuelven esa parte de la composición de manera diferente. Como adelante se verá, no hay duda de que dichas series están ligadas a los mismos talleres, por lo que las distintas soluciones demuestran que el interés de los artistas por concebir representaciones individualizadas del paisaje fue constante.

La originalidad de esta serie también se halla en la selección de algunos temas. Al respecto, García Sáiz ha advertido que la escena “J. Comen carne de perro de hambre”, que aparece en la tabla dos (lám. 62) es ajena no sólo a las otras series, sino a todas las fuentes históricas conocidas. Dicha representación ocupa un lugar marginal de la superficie pictórica, pero su mera inclusión sugiere que independientemente de la narración histórica, estas obras en ocasiones incluyeron escenas anecdóticas que posiblemente hayan sido ficticias.

Así pues, si bien es probable que Sigüenza y Góngora o algún otro personaje erudito se haya involucrado en la selección de los pasajes representados, la inclusión de

¹¹⁵⁰ En cada tabla de esta serie, las escenas están identificadas con letras, pero no hay una numeración que muestre el orden de dichas tablas. El que aquí se utiliza se basa en María Concepción García Sáiz, “La

esta escena sugiere que el comitente puede asimismo haber solicitado su representación. Otra posibilidad, ya sugerida aquí, es que los artistas hayan recurrido a un corpus de imágenes pre existentes entre las que se contarán además de episodios trascendentes de la conquista de México otros ajenos a las fuentes literarias y poco significativos, como el que aquí se comenta. Es decir, el principal interés no es mostrar los hechos históricos tal y como se ocurrieron, sino que las escenas seleccionadas correspondan a los intereses del comitente, que seguramente tomaron en cuenta los del destinatario, cuando se trató de regalos.

Por otro lado, de las cinco series dedicadas a este tema que se conocen, ésta es la que representa un mayor número de escenas en cada tabla, pues van de seis a once. Desde luego, esto requiere un replanteamiento de la composición respecto a las tres series de 24 tablas. Recuérdese que en dichas series, cada tabla exhibía una escena principal, a menudo acompañada de una o dos escenas secundarias. En contraste, la serie que aquí nos ocupa -al igual que la de los duques del Infantado, que se comentará a continuación- en ocasiones conceden cierto protagonismo a una sola escena, pero igual importancia a todas las restantes, lo que recuerda el tratamiento de algunos biombos de temas históricos.

Entre las series de la *Conquista de México* que se conocen, ésta es la única en la que cada tabla está rodeada en todos sus lados por una cenefa, lo que permite descartar que se considerara la posibilidad de exhibirlas en forma de biombo. Más aún, esta serie es, junto con la que perteneció a los duques del Infantado (lám. 66) la que exhibe cenefas de mayor tamaño, cuyo rico trabajo de pintura y embutidos de nácar evidencia el esmero puesto en su ornamentación.

Si bien la selección de escenas posee numerosos puntos de contacto con las otras series, especialmente con la Serie I de la misma colección,¹¹⁵¹ el tratamiento demuestra que en este caso el artista se esforzó por concebir soluciones distintas. La manera en que se resuelve la representación de numerosas escenas en cada tabla sugiere un gusto por el detalle más acentuado que el que se halla en las series antes comentadas, pues incluso las escenas de los últimos planos exhiben un uso profuso de la concha, así como un notable afán por hacer trazos precisos para definir las figuras. Asimismo, los embutidos



Lámina 64



Lámina

de concha no se reservan a las vestiduras de los personajes, sino que también se usan en algunos detalles de la composición, tales como las construcciones y las embarcaciones.

Antes se ha señalado que las series de la Conquista de México exhiben, en general, una factura menos virtuosa que algunas series religiosas. En el caso que aquí nos ocupa todas las escenas muestran una factura muy esmerada, que sugiere que el maestro del taller se encargó personalmente de todo. Especial mención merecen los rostros, pues el artista se esforzó por individualizar sus rasgos, especialmente en el caso de Cortés, que aquí posee un protagonismo evidente, pues aparece en primer plano en todas las tablas, a excepción de la dos y la cuatro. En todos los casos, el rostro del conquistador exhibe una factura muy cuidadosa, basada en el uso de un mismo modelo.

En la primera tabla, la escena “G. Entra Cortés en Zempuala, y le Recive el Cazique Gordo, que le sauma, da de comer, y regala a todos los Españoles” (lám. 61) muestra al conquistador a la izquierda del espectador, extendiendo expresivamente las manos hacia dicho cacique en un gesto de saludo. El afán de individualización es destacado no sólo en el caso de Cortés, sino también en los rostros de la comitiva mexicana. Si bien el interés por dicha individualización es más evidente en la escena mencionada, también se advierte en las otras que aparecen en esta tabla. Por su parte, la tabla seis concede protagonismo a la escena “G. Manda Cortes quemar y destrozarse los ídolos” (lám. 65). Nuevamente, Cortés aparece a la izquierda del espectador, en este caso montado y rodeado de numerosos españoles que observan la destrucción de los ídolos.

En esta serie la representación de las escenas bélicas se reduce a las tablas cuatro y cinco, lo que probablemente obedezca a una petición del comitente. En la tabla cuatro, a la derecha del espectador y en la parte media se advierte la escena “I. Pedrada y flechas a Moctesuma” (lám. 64), mientras que en el primer plano de la tabla cinco se representa la escena “G. Hacen prisionero a Cortes los indios y llevandole a sacrificar le libra Christobal de Olea, con algunos Españoles y Tlaxcaltecas” y en la parte superior de la composición aparece la escena “B. Guerra en Tacuba i quemar los españoles las Casas”.

Llama la atención que una de las pocas escenas de contenido bélico de esta serie se dedique a la violencia que los propios mexicanos (no los españoles) ejercieron contra Moctezuma, mientras que otra hace énfasis en la alianza entre españoles y tlaxcaltecas. Esto es significativo, especialmente si se toma en cuenta que las otras series incluyen

pictóricas de dicho tema. Conviene considerar la posibilidad de que se haya tratado de un encargo destinado a algún personaje peninsular en particular y que, por esa razón, el comitente solicitara un especial énfasis a los aspectos menos violentos de la conquista.

Por otro lado, si bien aquí predomina el uso del amarillo, las tablas exhiben acentos de un tono vivo de rojo que contrasta con la tonalidad desleída predominante en la Serie I del Museo de América (láms. 37-51), así como con la de Bellas Artes (láms. 52-56 y 76). En este caso, el rojo se usa únicamente en las figuras que prescinden de la concha y, lejos de restar atención a su brillo, se combina con éste para atraer la atención del espectador. Así pues, sin duda resulta extraño que a menudo los artistas hayan evitado el uso de este tono brillante de rojo, que por otro lado aparece con mucha frecuencia en otras pinturas novohispanas.

La ornamentación de esta serie se plantea de manera muy singular, pues el fondo apenas se distingue bajo la enorme cantidad de flores y hojas. Las hojas recuerdan las de los helechos, cuya representación es infrecuente en la pintura novohispana. Ahora bien, las formas son muy similares a la que se advierten en el marco de un anónimo *San Isidro y el milagro de la fuente* de la misma colección (lám. 108), que se comentará más adelante. Sin embargo, las figuras son mucho menos numerosas en dicho marco, lo que produce un efecto distinto al de estas obras, que también obedece al hecho de que aquí los motivos están pintados de rojo.

Como adelante se verá, es posible que el *San Isidro y el milagro de la fuente* sea obra de Miguel González. La excepcional inclusión de hojas de helecho en ambas obras abre la posibilidad de que esta serie también haya sido hecha por dicho artista. Tiene interés insistir en que, si bien la factura de las motivos que pueblan la cenefa es cuidadosa, se advierte únicamente un modelo de hojas y otro de flores, lo que también ocurre en otras pinturas de Miguel González, como la serie de la *Conquista de México* de Buenos Aires (láms. 52-56 y 76) y la ricamente ornamentada *Virgen de Guadalupe* del LACMA (láms. 140 y 141).

En cuanto a las flores, acaso se trate de tulipanes, cuyo tratamiento se distingue de los que aparecen en otras láminas de concha, como la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 136) y la serie anónima de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 33 y 34). En este caso, los contornos de las flores están definidos por líneas negras, produciendo un notable contraste con el color natural del nácar, así como con el anaranjado con el que están pintadas numerosas flores.

Coincido con García Sáiz en que esta serie resulta próxima a la Serie I del Museo de América. Dado que dicha serie está firmada en coautoría por Miguel y Juan González, no es fácil determinar quién de los dos pudo haber sido el autor de la que aquí se comenta. Recuérdese que en algunos casos ambos artistas se esmeran en la expresividad e individualización de los rostros. Asimismo, tanto Miguel como Juan se interesan, en sus obras más destacadas, por el brillo de los embutidos de nácar, así como por la ornamentación. Así pues, en este caso no existen elementos suficientes para determinar quién de los dos pudo haber sido el autor, aunque no hay duda de que esta serie salió del taller de alguno de ellos. Por otro lado, no hay que descartar la posibilidad de que haya sido hecha en coautoría por ambos.

Serie de los duques del Infantado

García Sáiz ha advertido que esta serie de la *Conquista de México* es la que posee soluciones más originales, pero aún así tiene notables puntos de contacto con las otras, lo que demuestra que todas mantienen una estrecha relación entre sí.¹¹⁵² En 1992 se reportó que la tabla “Cozumel”, perteneciente al museo Franz Mayer, exhibía la firma “González”.¹¹⁵³ Sin embargo, inspecciones posteriores no han encontrado ninguna firma, por lo que cabe seguir considerándola anónima.¹¹⁵⁴ De cualquier modo la serie está indudablemente vinculada a alguno de los González.

Ciertos temas aquí representados aparecen en otras pinturas, así como en ciertos biombos de la época.¹¹⁵⁵ Las cenefas sugieren cierta intención de unir las tablas en forma de biombo, pues en todas las tablas aparecen tanto en la parte superior como en la inferior y se prolongan a los lados únicamente en la primera y en la última tabla, para marcar el principio y el fin del conjunto, produciendo un efecto similar al de los biombos. Esto sugiere que las obras se hicieron para ser exhibidas una junta a la otra. Sin embargo, las escenas carecen de continuidad narrativa, a diferencia de lo que ocurre

¹¹⁵² *Ibidem*, p. 134.

¹¹⁵³ Julieta Ávila, “Se localizó una firma semioculta del pintor González en enconchados de México”, en *Boletín INAH*, Núm. 39, México, 1992, p. 76-79.

¹¹⁵⁴ Cuando examiné la tabla, en 2009, no hallé ningún vestigio de dicha firma. Cabe añadir que tampoco Michael Schreffler pudo hallarla al observarla directamente. Cfr. de este autor, *The Art of Allegiance...*, *op. cit.*, p. 167, nota 17.

¹¹⁵⁵ Respecto al formato, conviene recordar que cuatro de estas tablas se unieron en forma de biombo después de 1970, cuando se integraron a la colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ahora bien, en su *Viage de España, de 1776*, Antonio Ponz mencionó “En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.” Cfr. Antonio Ponz, *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498. Esta cita demuestra que a

en los biombos. Estas tablas, de las cuales cuatro actualmente se han unido en forma de biombo, mantuvieron su carácter exento hasta fines del siglo XX.¹¹⁵⁶

Por otro lado, García Sáiz ha advertido que los duques del Infantado, en cuya casa se hallaba la serie a fines del siglo XVIII, estaban emparentados con el virrey conde de Galve (1688-1696). Debido al parentesco, García Sáiz ha sugerido que la serie podría haberse hecho para este personaje.¹¹⁵⁷ En tal caso, se trataría de la más temprana de las cinco series que se conservan. Recuérdese que una de estas series perteneció a José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y sucesor de Galve. Recuérdese que Sarmiento tuvo, por su primer matrimonio con la tercera condesa de Moctezuma, una relación muy particular con el virreinato que gobernó. Sin embargo, en realidad la representación de la conquista de México fue afín a los intereses de todos los virreyes, pues se trataba de la victoria militar que había permitido establecer la autoridad peninsular en el nuevo mundo. Así pues, es posible que la selección de los temas aquí representados efectivamente se haya debido a que el encargo se destinó a un virrey, acaso el conde de Galve, como planteó García Sáiz.

Por otro lado, conviene recordar que a fines del siglo XVIII los duques del Infantado conservaban esta serie junto a una de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32), personaje con el que no tenían parentesco. Se ignora si ambas series permanecieron juntas desde que se hicieron o si, al contrario, llegaron a dicha colección por distintas vías y en momentos diferentes. Es decir, de momento no se pueden sacar conclusiones acerca del patronazgo de la serie en cuestión. Con todo, la posibilidad de que los temas se hayan seleccionado para aludir a la autoridad virreinal es muy interesante y deberá ser tenida en cuenta por futuros estudios. En cualquier caso, no hay duda de que la representación de la conquista de México estuvo al servicio de intereses políticos vigentes a fines del siglo XVII, relacionados tanto con los criollos como con la autoridad virreinal.

Esta serie no exhibe demasiadas similitudes con la Serie II del Museo de América, a pesar de que ambas poseen el mismo número de tablas, que aglutinan escenas muy numerosas. En contraste, las tres series de 24 tablas exhiben numerosos

¹¹⁵⁶ Recuérdese que en 1776 Ponz se refirió tanto a esta serie como la de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32) advirtiendo que se trataba de “un gabinete lleno de cuadros medianos.” Véase Antonio Ponz, *Viaje de España...*, op. cit., p. 498.



puntos de contacto entre sí. Esto permite suponer que las dos series de seis tablas fueron producto de encargos distintos. Más aún, lo anterior también sugiere que fueron los comitentes quienes seleccionaron las escenas que habrían de representarse o bien, encargaron al autor del programa iconográfico que lo hiciera.

Digna de mención resulta la tabla que abre la serie (lám. 66), que representa las escenas de la llegada a lo que posteriormente sería la Nueva España: “A. fernancortes se desembarca en la isla de cosumel. B. Capitana. C. El baleroso Cortes manda echar apique las Naos Enque bino. Con admirasion de todos sus Capitanes. D. Cosumel. E, Naos que se ban apique. F. barcos Enq, sacan a tierra la municion y bastimentos, G. Ysla demugeres.” Al respecto, García Sáiz ha advertido el interés de la representación del hundimiento de las naos ordenado por Cortés. La autora ha señalado

la primera tabla de la colección de los duques del Infantado es más explícita que el resto en sus textos, pues narra cómo “El baleroso Cortes manda echar apique las Naos Enque bino. Con admirasion de todos sus Capitanes”, “Naos que se ban a pique” y “barcos Enq. sacan a tierra la municion y bastimentos”. Es evidente que en esta tabla el tema adquiere un protagonismo total ya que es el asunto fundamental, sólo acompañado por una mínima alusión a la isla de Cozumel, representada por un montículo al fondo y por el grupo de españoles capitaneados por Cortés desembarcando en ella, y a la isla Mujeres.¹¹⁵⁸

Tiene interés abundar en la representación de las escenas de la parte superior, mencionadas por García Sáiz al final de su cita. En este caso, los acontecimientos tienen lugar en el Caribe mexicano, que no tiene serranías, pese a lo cual el artista dedicó buena parte de la composición a pintar sendas montañas.¹¹⁵⁹ Es posible que esta inexactitud iconográfica obedezca a que echó mano de imágenes correspondientes a otras escenas lacustres de representación más frecuente, como las que tuvieron lugar en el lago de Texcoco. Al respecto, téngase en cuenta que se conservan numerosas

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 129.

¹¹⁵⁹ En opinión de Julieta Ávila: “La *Conquista de México* es la única serie en la que encontramos una escena con rocas y montañas que no tendrían razón de ser en la representación de Cozumel, pero que se explican por la forma de pensar del pintor [chino]. Su concepto de espacio lo inclinó a manifestarse mediante la unión de los opuestos: montaña-agua. Inconscientemente impregna la obra de su mentalidad asiática.” Cfr. *El influjo...*, *op. cit.*, p. 26. Ahora bien, como ya he señalado, personalmente considero que

representaciones de la conquista de México en las que, al fondo de dicho lago, se advierten las montañas que rodean el valle de México.

En estas tablas el uso del dibujo es esmerado, al igual que en la Serie II, recién comentada. Pese a que cada tabla de la serie incluye a personajes muy numerosos, es evidente que el artista se esforzó por lograr representaciones detalladas. Al parecer la paleta de estas obras es más rica que la de la mayoría de las láminas de concha, pues si bien predomina el amarillo, también se advierten numerosos detalles azules, rojos y verdes. La serie ha sido intervenida en numerosas ocasiones, por lo que no es seguro que la paleta sea original. Sin embargo, me inclino a suponer que sí lo es, pues las intervenciones más recientes han tenido lugar en los últimos 40 años. Es decir, después de que las tablas se dividieron en dos colecciones distintas, pese a lo cual todas mantienen una paleta similar. Lo mismo cabe decir respecto al brillo del nácar, fácil de distinguir en todas las tablas, a pesar de la capa pictórica que lo cubre. Es decir, el trabajo original fue virtuoso y posiblemente tuvo una paleta más rica que la de las otras series dedicadas al mismo tema.

La historiografía de las pinturas embutidas de concha se ha referido en numerosas ocasiones a esta serie. En su mayoría, los textos han abordado las cuatro tablas que en 1970 se integraron a la colección del INAH (lám. 66),¹¹⁶⁰ aunque algunas menciones también incluyen referencias a las dos que pertenecen al Museo Franz Mayer.¹¹⁶¹ Sin embargo, numerosos estudios se concentran en la técnica, dejando de lado su iconografía, que hasta ahora sólo ha sido estudiada a fondo por García Sáiz.¹¹⁶²

En esta serie, las cenefas presentan una notable riqueza cromática y una amplia variedad de flores, que al parecer incluyen botones de rosas rojas y tulipanes.¹¹⁶³ También hay flores esquematizadas, que presentan pétalos de formas, colores y números variados. Algunas tienen botones centrales carentes de detalles, cuyo color contrasta con el de los pétalos, de bordes muy regulares, mientras que otras carecen de botón central, pues sus pétalos se cierran formando un capullo. Las figuras están pintadas de rojo, anaranjado, azul, café claro y blanco.

¹¹⁶⁰ Véase José de Santiago, *Algunas consideraciones...*, *op. cit.*, *Los enconchados...*, *op. cit.*, Alejandro Huerta, *Análisis...*, *op. cit.*, Virginia Armella, “La influencia...”, *op. cit.*, Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, *op. cit.*, Julieta Ávila, *El influjo...*, *op. cit.*

¹¹⁶¹ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Bombos mexicanos*, *op. cit.*, así como Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, Michael Schreffler, *The Art...*, *op. cit.*

¹¹⁶² María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*

La ornamentación de esta serie sugiere una voluntad de desligarse de las soluciones anteriores, experimentando fórmulas distintas, pues aquí destacan las numerosas representaciones de frutas. Por ejemplo, en la tabla que representa la “Batalla de Cempoala” se advierten, al parecer, racimos de plátanos. Otros motivos que aparecen en repetidas ocasiones son unos frutos redondos, partidos a la mitad, que muestran una semilla en la parte central, cuya identificación se antoja problemática, pero al parecer se trata de mameyes. La excepcional presencia de estos frutos permite suponer que el artista, quizá alentado por el comitente, los introdujo de manera deliberada, para dejar testimonio de la procedencia novohispana de la serie. Esto nutre la idea de que se hizo para algún personaje peninsular.¹¹⁶⁴

Por otro lado, numerosas hojas están pintadas de verde oscuro y poseen contornos y nervaduras delineados en dorado, pero algunas presentan el color natural de la tabla, lo que produce un efecto poco realista, que asimismo se halla en las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32). Ahora bien, aquí el trabajo no es tan virtuoso como en dicha serie.

Debido a las diferencias que esta serie exhibe respecto a las otras que representan el mismo tema, en este caso la formulación de hipótesis respecto a su autoría resulta especialmente aventurada. Al igual que se ha advertido en relación con otras series, no hay duda de que la que aquí nos ocupa fue obra de alguno de los González, pero resulta muy difícil precisar de cuál de ellos se trata. Así pues, me limitaré a señalar que si las cenefas recuerdan el tratamiento de la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, la factura de los árboles que se hallan en la parte superior de la tabla “La noche triste” (lám. 66) es muy parecida a los que aparecen en la tabla “Jesús andando sobre las aguas” de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 75). Sin embargo, ambas son anónimas, lo que impide hacer atribuciones contundentes a la autoría de la que aquí nos ocupa.

La órbita de los González. Las series religiosas anónimas

En este apartado me concentraré en tres series religiosas anónimas cuya factura permite afirmar que corresponden al trabajo de los González. Se trata de una serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), así como de una que hasta hace poco se ha creído de seis y otra de doce tablas de la *Vida de la Virgen* (láms. 86-102) aquí denominadas, respectivamente, como Serie I y Serie II. Todas se conservan en el Museo de América y

exhiben un notable esmero tanto en el uso del nácar como en la capa de pintura que lo cubre, que aumenta el efecto de brillo de dicho material. Asimismo, las tres muestran acusados intereses ornamentales. Ahora bien, cada una posee sus propias particularidades, que se analizarán de manera individual.

El parecido entre las dos series de la *Vida de la Virgen* es evidente. En un comentario dedicado a la serie II, María Concepción García Sáiz ha advertido: “El Museo de América posee otra serie de seis tablas enconchadas en las que, entre otros, se repiten los temas de *Los Desposorios* [láms. 90 y 91] y *El sueño de san José* [láms. 92-94]. En ambos casos la relación con las obras aquí descritas es muy estrecha lo que hace suponer que todas ellas proceden de un mismo taller.”¹¹⁶⁵ Coincido con la autora y, más aún, me parece importante añadir que el parecido entre la serie de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85) y la serie de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) es también muy estrecho, razón por la que aquí se explorará la posibilidad de que las tres procedan del mismo taller.

La serie de la *Vida de la Virgen I* originalmente tuvo al menos cinco tablas más.¹¹⁶⁶ Por otro lado, no hay que descartar que la serie de la *Vida de la Virgen II* (láms. 86, 88, 90, 92, 93 y 95-101) también haya tenido más tablas, algunas de las cuales pueden haber sido parecidas a las de la otra serie. Asimismo, es posible que los marcos originales de ambas series hayan mostrado ciertas similitudes entre sí. Conviene mantener abierta la posibilidad de que alguna de dichas series, o ambas, hayan estado firmadas en las tablas que no se conocen, pero de momento debemos seguir considerándolas anónimas.

Es importante tener en cuenta que las tres series presentaban cierto deterioro a su llegada al Museo de América y han sido restauradas. Entre los daños sufridos por las obras, destaca la pérdida de algunos fragmentos de concha, así como de la capa pictórica que los cubría. Por lo anterior, en ciertas tablas se advierte el reemplazo del material, así como el uso del *rigattino*. Ahora bien, las tres series conservan la mayoría de los fragmentos de concha originales, así como buena parte de su capa pictórica. Los siguientes comentarios se basan en la observación directa de las partes de las obras que a simple vista no muestran signos de intervención.

¹¹⁶⁵ María Concepción García Sáiz, “Vida de la Virgen”, en *Los siglos de Oro...*, op. cit., p. 377.

Numerosas tablas de la serie de la *Vida de Cristo* muestran interiores arquitectónicos con apertura al paisaje exterior (láms. 69, 71, 73, 77, 81 y 82), una solución que remite a la pintura manierista y que también aparece en algunas tablas de las series de la *Vida de la Virgen* (láms. 88-97 y 101), así como en la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 9 y 16-18). Tanto Miguel como Juan González a menudo basaron sus composiciones en modelos manieristas, así que su uso en esta serie no resulta sorprendente.

Ahora bien, aún no se han identificado los modelos precisos en los que puedan haberse informado estas series. Si bien más adelante podrían hallarse, tiene interés explorar la posibilidad de que las obras hayan tomado distintos elementos de varios modelos, manera de trabajar que fue muy frecuente en los talleres de la época. Esta posibilidad resulta aún más sugerente si se tiene en cuenta que tanto la vida de Jesús como la de María fueron objeto de numerosísimas representaciones. Sin embargo, dado que los autores de estas pinturas a menudo se muestran fieles a las composiciones que les sirven de modelo, cabe la posibilidad de que más adelante se encuentren las obras en las que se hayan informado estas series.

Las tres series exhiben un trabajo notable. Ahora bien, el uso de la concha, así como la capa pictórica que la cubre son más virtuosos en la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), que se comentará enseguida. En segundo lugar me referiré a la denominada Serie II de la *Vida de la Virgen* (láms. 86, 88, 90, 92, 93 y 95-101) y a continuación a la Serie I (láms. 87, 89, 91, 94 y 102). Esto se debe a que si bien algunas escenas de ambas están estrechamente relacionadas, de la Serie II no sólo se conocen más tablas, sino que exhibe un trabajo más cuidadoso. De las tres series que aquí se comentan, esta es la que exhibe mayores intereses ornamentales en la superficie pictórica, que se combina con el brillo de la concha para producir ricos efectos lumínicos. La serie ha perdido los marcos originales, pero el esmero del trabajo permite suponer que estuvieron pintados y embutidos de concha pues en las obras más destacadas, la ornamentación de la superficie pictórica suele articularse con la de los marcos.

Por su parte, la serie de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) no es tan virtuosa como las otras, pero destaca por la riqueza de sus marcos, así como por la luminosidad de algunas figuras. Los marcos poseen cierto parecido con los de la *Vida de Cristo*, mientras que tanto la composición como el tratamiento de algunas escenas están estrechamente relacionados con la Serie II del mismo tema.

Las tres series exhiben un brillo más pronunciado que las de la conquista de México. Si bien esto puede derivar, en parte, del uso de fragmentos de nácar naturalmente más luminosos, se advierte que su empleo fue más diestro en estas series. Recuérdese que tanto la *Vida de Cristo* como la *Vida de la Virgen II* exhiben fragmentos grandes y regulares de nácar en las vestiduras de los personajes principales (láms. 67-86, 88, 90, 92, 93 y 95-101), cosa que no ocurre en ninguna serie de la *Conquista de México*. Asimismo, las transparencias de la capa pictórica que cubre dichos fragmentos están más logradas aquí que en las series históricas.

Los alcances pictóricos de estas series también se advierten en la paleta, pues si bien predomina el amarillo, se concede cierto protagonismo a otros colores. Al respecto, el caso más destacado es la serie de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), pues como ya se señaló, el nácar exhibe un brillo muy notable bajo la túnica azul de Jesús, lo que le otorga una belleza excepcional. En la paleta tiende a predominar el café y, en menor medida, el amarillo. Es decir, en esta serie la importancia de Jesús está planteado, en parte, en términos cromáticos. El hecho de que el color elegido para dicha figura sea el azul es digno de mención, pues debido a las dificultades que implica su empleo sobre el nácar, suele dejarse de lado.

Dicho color está ausente de las dos series de la *Vida de la Virgen*, cuya paleta también es limitada, con un evidente predominio del amarillo. Como en el caso anterior, los colores más intensos (en este caso, el verde y el rojo) se reservan a los personajes principales. Si bien el brillo es más notable en la serie II, en ambos casos la técnica pictórica muestra familiarización con este tipo de trabajos, pues al parecer la mayoría de los fragmentos de concha conservan la capa pictórica original.

Ya se señaló que los González suelen esmerarse en el paisaje, así como en la ornamentación, pero no siempre se interesan por enriquecer su paleta, ni por la belleza o la individualización de los rostros ni por la perspectiva. Dichas características se hallan en muchas tablas de estas series. Al respecto, la factura de los rostros merece especial atención, pues su importancia en el contexto pictórico novohispano fue enorme. Así pues, las particularidades de su representación permiten estudiar aspectos clave de la relación con las pinturas que prescinden de la concha nácar.



Lámina 67



Lámina



Lámina 69



Lámina

La vida de Cristo

Respecto a esta serie, García Sáiz ha advertido: “Tal y como sucede en la mayoría de los conjuntos de “enconchados” conocidos hasta ahora, se trata de un trabajo de taller en el que cada cuadro es concebido con total individualidad. Por esta razón los personajes principales de la narración no responden a un modelo único, aunque todas las tablas se nutren de los repertorios iconográficos vinculados con el círculo de Rubens.”¹¹⁶⁷ Por ejemplo, en “La circuncisión” (lám. 69) el rostro del niño no es muy logrado, pero sí exhibe una factura más cuidadosa que el de la “Adoración de los Magos” (lám. 68), así como el de la “Adoración de los Pastores” (lám. 67). Más aún, cada tabla empleó un modelo distinto, pues el de “La circuncisión” tiene el pelo oscuro, a diferencia de las otras tablas mencionadas, en las que el niño es rubio. Estas obras se comentarán en breve.

La razón por la que los rostros varían tanto en las distintas tablas efectivamente puede ser el trabajo de taller. Ahora bien, sin duda resulta llamativo que las series tiendan a mostrar unidad estilística en la paleta, así como en la ornamentación de los marcos y no así en los rostros. El parecido extremo entre los marcos de esta serie sugiere que fueron obra del mismo artista. A la vez, el hecho de que el parecido no sea tan notable en los rostros sugiere que su representación no siempre se consideró lo más importante de la obra.¹¹⁶⁸

En esta serie, los rostros que muestran una belleza notable son excepcionales. En la tabla “Jesús con la cruz a cuestas” (lám. 84) el rostro es tan bueno que cuesta trabajo atribuirlo al mismo autor que hizo la mayoría de los rostros de esta serie, incluyendo otros de esta misma tabla. Lo mismo ocurre en la tabla “Jesús ante Pilatos” (lám. 83), pues el rostro de Jesús es muy superior a los de los otros personajes, lo que permite suponer que fue el único del que se ocupó el maestro del taller, o el artista que estaba más familiarizado con dichas representaciones. También es posible que todos los rostros

¹¹⁶⁷ María Concepción García Sáiz, “Vida de Cristo”, *op. cit.*, p. 374.

¹¹⁶⁸ Conviene recordar que en un documento de 1699 Juan González se comprometió a hacer para cierto factor “trece Láminas de Pintura y embutido, de concha de a vara y cuarta en cuadro”, en 26 pesos cada una y “otras catorce Láminas unas medianas del tamaño y forma de otra que se ha hecho para muestra de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, de vara y cuarta de largo y una vara de ancho,” que costarían veinte pesos cada una. En ambos casos se especifica que las obras deberían ser de la calidad de otras que Juan González había hecho para muestra, que le había pagado dicho factor. Es decir, los trabajos de presupuesto más alto corresponden a encargos hechos *ex profeso*. Cfr. Guillermo Tovar de

fueran obra del mismo artista, pero que dispusiera de poco tiempo para terminarlos y por eso los de los personajes secundarios exhiben cierto descuido.

En esta tabla llama la atención que ni siquiera el rostro de Pilatos –que aparece a la izquierda, lavándose las manos- muestra una calidad similar al de Jesús. Por otro lado, el rostro del personaje que se encuentra a la izquierda de Jesús está hecho con esmero, a diferencia del de la mujer que se halla a su derecha. Toda la escena transcurre en un interior extremadamente sencillo y desornamentado. Sin embargo, las manos de Jesús exhiben cierto gusto por el detalle, pues están pintadas sobre un fragmento de concha y bien resueltas, gracias a que la técnica pictórica está adaptada para evitar el brillo de la concha. Es decir, en este caso se prestó mucha más atención a la representación de Jesús que a la de cualquier otro personaje.

También en la “Crucifixión” (lám. 85) el rostro de Jesús es de gran calidad. Los otros no son de mala factura, pero las diferencias respecto al de Jesús son notables. No hay duda de que en las tres tablas arriba mencionadas el rostro de Jesús fue obra del mismo artista, cuya familiarización con la factura de los rostros es evidente. Las diferencias respecto a los rostros de los otros personajes quizá no resultarían tan llamativas si no fuera porque en numerosas tablas, el rostro de Jesús es poco esmerado (láms. 73 y 75), al punto que cabe atribuirlo al autor de los rostros de factura regular que aparecen en la mayor parte de las tablas. En contraste, generalmente tanto el uso del nácar como la capa pictórica que lo cubre son más cuidadosos en las vestiduras de Jesús que en las otras figuras.

Debido a las diferencias de calidad, tiene sentido preguntarse si todos los rostros de Jesús de esta serie fueron hechos por el maestro del taller, o acaso algún pintor invitado por éste.¹¹⁶⁹ No hay ninguna noticia de que en la Nueva España los maestros u oficiales que encabezaron los talleres hayan recurrido a otros pintores para realizar los rostros -la parte de las obras a la que las ordenanzas concedían mayor importancia. Sin embargo, en esta serie la desigualdad de esa parte del trabajo es tan pronunciada y los rostros de buena factura son tan pocos, que conviene considerar la posibilidad de que hayan sido resultado de la intervención puntual de algún artista ajeno al resto del trabajo.

¹¹⁶⁹ Al respecto, conviene tener en cuenta que según Vicente Carducho: “Y no todas vezes los Mtros se ayudan de los oficiales, que tal vez lo hazen todo por su mano.” Cfr. Rocío Bruquetas, *Técnicas y*

En el “Bautismo de Jesús” (lám. 70), su rostro no es tan bueno como en las tablas antes mencionadas, pero sí de mejor calidad que en varias otras de esta serie. Su factura es similar a la de los rostros de Juan y de los ángeles, así como de los personajes representados en el primer plano. Dichas figuras ofrecen un notable contraste con las que aparecen en segundo plano a la izquierda del espectador, cuya factura deja mucho que desear, pues están casi abocetadas y los rostros están tratados descuidadamente, lo que sugiere la autoría de un artista poco experimentado o bien, que esa parte del trabajo se realizó a toda prisa.

Especial mención merece la tabla “Transfiguración” (lám. 74), cuyo parecido con la versión incluida en la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 6 y 7) ya se ha señalado. Conviene destacar que los rostros son mucho menos esmerados en la tabla de esta serie que en la de las *Alegorías del Credo*, que exhibe la firma de Miguel González. En mi opinión, es muy probable que esta versión también corresponda al trabajo de ese artista, por lo que la explicación a las notables diferencias de calidad entre los rostros de una y otra tabla debe residir en el trabajo de taller, o acaso en la premura que el pintor podría haber tenido para concluir la obra –no al presupuesto, que sin duda fue muy alto.

Recuérdese que un contrato de Juan González de 1699 señala que las obras encargadas debían tener “la misma calidad de embutido, pero en la pintura, la historia e imágenes que le pidiere dicho Factor.”¹¹⁷⁰ El documento añade “entendiéndose que se han de cotejar con las muchas referidas, y estando como ellas en el embutido y flores que tienen, las ha de recibir el dicho Factor.”¹¹⁷¹ Es decir, no sólo se concedió mucha importancia al embutido de concha y a las flores que decoraban las obras, sino también a la pintura, en la que el trabajo de los rostros ocupa un lugar muy importante, de acuerdo con las ordenanzas. Con todo, el hecho de que en esta serie tanto el embutido como el brillo y las flores sean de gran calidad en todas las tablas y no ocurra lo mismo con los rostros, sugiere que aquellos se valoraron más que estos últimos.

Por otro lado, algunas obras destacan por su capacidad de emplear la técnica pictórica de distintas maneras. Por ejemplo, en la “Crucifixión” (lám. 85), los rostros no hacen un uso enfático del dibujo, lo que sí ocurre en los pliegues de la ropa en las zonas embutidas de concha. Asimismo, aquí la figura de Jesús muestra una corrección anatómica más destacada que en numerosas láminas de concha. El trabajo pictórico es

¹¹⁷⁰ Guillermo Tovar de Teresa, “Documentos...”, *op. cit.*, p. 101.

selectivo en extremo, pues presta mucha atención a algunas partes de la composición en detrimento de otras. Así pues, numerosos personajes son muy expresivos y exhiben gestos dramáticos, acordes a la gravedad de la escena. La postura escorzada del caballo revela cierta destreza por parte del pintor, que recuerda a las series de la *Conquista de México* y que suele aparecer en los grabados de Tempesta. El fondo parece más trabajado que de costumbre, pues exhibe muchos tonos de amarillo, algo poco habitual en esta serie.

Algunas tablas muestran una asombrosa economía de elementos compositivos. El caso más destacado es “Jesús andando sobre las aguas” (lám. 75), donde buena parte de la superficie es ocupada por el fondo amarillo, pues el único elemento que acompaña a Jesús y a Pedro -que se encuentran en primer plano- es la barca de los discípulos que aparece al fondo, a la izquierda del espectador. A la derecha se halla un pequeño trozo de tierra firme sobre el que se erige un esbelto tronco. En esta escena tanto el agua como el cielo son amarillos, por lo que las aguas sobre las que camina Pedro parecen tierra firme. Si no fuera porque los discípulos se hallan en la barca y tienden sus redes, el tratamiento de la escena haría difícil su identificación.

Es fácil advertir las similitudes entre esta embarcación y las que aparecen en algunas series de la *Conquista de México*. El parecido es particularmente notable con la tabla que muestra el “Gran desbarate que tuvo el capitán general Cortés dentro del agua después de haber hecho los bergantines, donde lo querían sacrificar. Socórrenlo los soldados, y dos pierden la vida en su defensa –llévanle sesenta soldados para sacrificar a sus ídolos”, de la serie de Buenos Aires (lám. 76), sólo que en el caso que aquí nos ocupa el trabajo es más detallado, pues el mástil está embutido de concha, lo que no ocurre en la serie histórica. Recuérdese que esta última está firmada por Miguel González, lo que permite suponer que esta tabla está ligada a dicho artista.

Todas las figuras están trabajados con cierto esmero y el marco posee la riqueza habitual, de modo que no cabe sino concluir que la extrema sencillez del fondo no se debe a que la obra esté inacabada, sino posiblemente a que el comitente se dio por satisfecho con el habitual brillo, así como con el hecho de que las figuras estuvieran correctamente trabajadas y los marcos poseyeran riqueza ornamental, aunque la composición en sí misma fuera muy sencilla.

En contraste, “La tempestad calmada” (lám. 72) exhibe mayor interés por los detalles, a pesar de que la composición es sencilla. En esta tabla, la transición entre el

forma de las olas con rápidas pinceladas oscuras. Asimismo, pese a que la factura de los rostros no es virtuosa, el artista se interesó en individualizar su representación. Más aún, los mantos de algunos discípulos están pintados de azul y gris y brillan gracias a las transparencias de la capa pictórica sobre el nácar, lo que evita la monotonía de la paleta. Por otra parte, en el “Bautismo de Jesús” (lám. 70) el artista se interesó mucho más en el paisaje representado al fondo que en los personajes. Dicho paisaje se aleja de las soluciones de otras pinturas novohispanas, debido a que no hay una división entre el cielo y las aguas del Jordán, pues ambas comparten un fondo amarillo homogéneo. Se advierten numerosos árboles de troncos muy delgados y retorcidos, con gran cantidad de pequeñas ramas secas. Sólo algunos exhiben un follaje verde, ligeramente sombreado. Por su apariencia, la obra recuerda a las aguadas, a pesar de que sin duda se trata de un óleo, acaso combinado con temple.

Algunas partes de esta tabla producen la sensación de haber quedado inacabadas. Esto se advierte en el ángel que se halla más próximo a Juan pues, mientras la parte superior de su túnica está embutida de concha y pintada, la inferior únicamente muestra los trazos que la delinean, sin vestigios de capa pictórica ni de embutidos de concha. Algo parecido se aprecia en el personaje representado en el extremo izquierdo. Acaso haya habido cierta premura que impidiera terminar la obra, pero tal cosa resultaría muy extraña, pues el resto de las figuras están completamente acabadas, igual que las otras tablas que componen la serie. Esta factura inacabada sin duda llama la atención, pues numerosas tablas de esta serie exhiben mucha atención a los detalles y no hay duda de que se trató de un encargo de alto presupuesto.

Compositivamente esta serie se informa en grabados próximos a Rubens,¹¹⁷² aunque algunos motivos derivan de modelos manieristas.¹¹⁷³ Por ejemplo, el cortinaje que se halla detrás de Jesús en “La última cena” (lám. 77) aparece en infinidad de grabados del siglo XVI, incluyendo una lámina de Maarten de Vos, así como una de Hieronymus Wierix.¹¹⁷⁴ En esta escena, el artista muestra cierta insistencia en detalles anecdóticos, tales como las jarras que aparecen en el piso, así como una lámpara y otros objetos dispuestos sobre la mesa, lo que sugiere que está siguiendo con fidelidad algún modelo.

¹¹⁷² María Concepción García Sáiz, “Vida de Cristo”, *op. cit.*, p. 374.

¹¹⁷³ María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁷⁴ Cfr. Hollstein’s Vol XIV, *Maarten de Vos*, Plates, Part I, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1995, lám. 632. La obra de Wierix se conserva en el de Young Fine Arts Museum de San Francisco y se

Ahora bien, la composición en sí misma guarda cierta relación con la versión de Pieter Coecke de este tema, de 1532 (lám. 78). De cualquier modo, es muy probable que esta serie se haya ajustado puntualmente a algún grabado manierista que aún no se ha identificado. Si bien aquí la factura no es virtuosa, las líneas que forman los pliegues de las ropas producen un efecto muy bien logrado. En este caso difícilmente se podría hablar de gradación tonal, pero sí hay transparencias que producen ricos efectos lumínicos.

Por otro lado, tiene interés comparar la versión de “Las bodas de Caná” de esta serie (lám. 71) y la de Nicolás Correa, que se conserva en la Hispanic Society of America (lám. 143). Compositivamente, ambas son similares, por lo que cabe suponer que se basaron en modelos emparentados. Incluso es posible que los dos artistas hayan empleado el mismo modelo pero, mientras el autor de la tabla correspondiente a la serie se limitó a reproducirlo, Correa empleó numerosos recursos para darle una riqueza muy particular.

En ambos casos, aparecen en primer plano Jesús y María. Ella está de pie, casi al centro de la composición y se dirige a su hijo, que preside la mesa por una de sus cabeceras, mientras que los contrayentes presiden la opuesta. La mesa está dispuesta en diagonal y Jesús se sitúa a la derecha de la composición. Tanto Jesús, como María y los novios son extremadamente parecidas en ambas tablas, de ahí la afirmación de que se informan en un modelo común.

Asimismo, ambas pinturas muestran en primer plano a un par de criados sirviendo el vino directamente sobre el piso y, a un costado, una escena secundaria en la que se advierte el trajín de la cocina. En las dos tablas la mesa está protegida por un cortinaje rojo y próximo al mueble se halla un mostrador. Ahora bien, las soluciones de ambas obras difieren, pues en la del Museo de América tanto los criados que sirven el vino como la escena secundaria se encuentran a la izquierda, mientras que el mostrador se ubica al centro, justo detrás de los contrayentes. Por su parte, la obra de Correa muestra a los criados que sirven el vino sobre el piso a la derecha, mientras que a la izquierda se halla otro par de sirvientes que lo sirve sobre una mesa situada delante del mostrador. La escena de la cocina en este caso se encuentra a la derecha y el cortinaje rojo que cubre la mesa es parte de un rico dosel.

Pese al evidente parecido entre ambas tablas, la de Correa resulta mucho más rica debido al brillo que los fragmentos de concha dan a los marcos de los espejos colgados

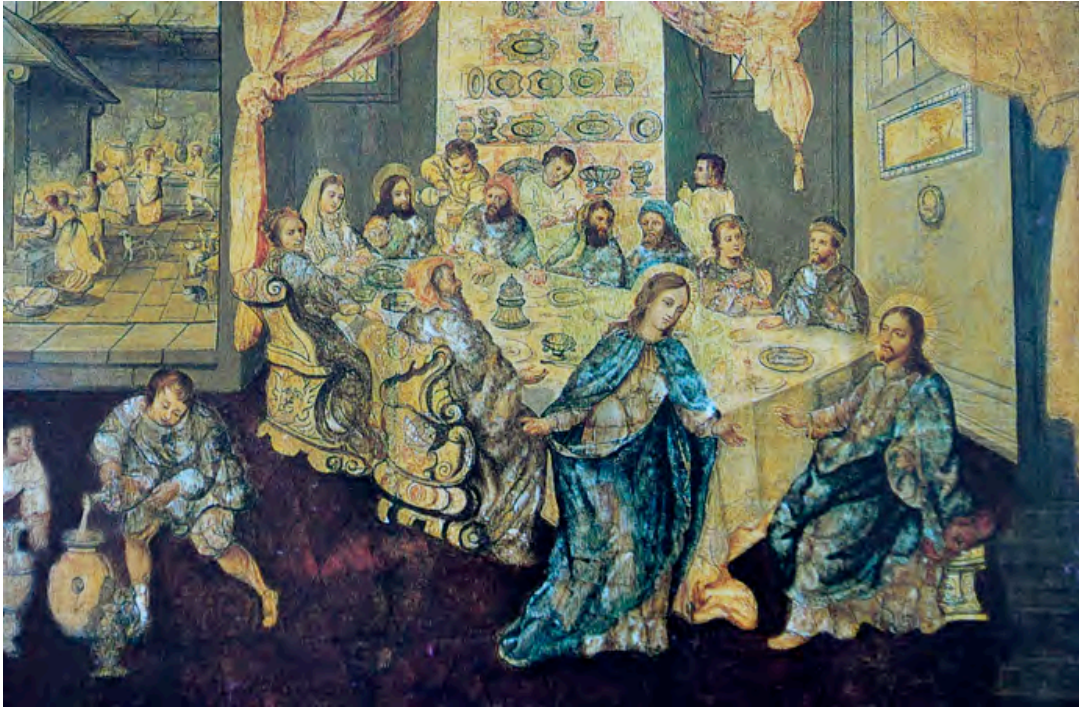


Lámina 71



Lámina



Lámina 73



Lámina



Lámina 75



Lámina



Lámina 77



Lámina



Lámina 79



Lámina



Lámina 81



Lámina 82



Lámina 83



Lámina 84



pues en la obra de Correa predomina el negro que, combinado con vivos tonos de rojo y amarillo, ofrece un bello contraste al brillo del nácar. Por su parte, la tabla del Museo de América reserva el brillo del nácar casi exclusivamente a las vestiduras de los personajes y en la paleta predominan el amarillo y el café rojizo, que sólo se acentúan con el azul de las túnicas de Jesús y María.

La comparación de estas obras permite advertir que, pese a su destreza, los González -indudables autores de esta serie religiosa - no siempre aprovecharon las posibilidades que les ofrecían los recursos lumínicos del nácar para dar mayor lucimiento a las escenas representadas. En realidad, dichos recursos suelen aprovecharse al máximo en las tablas individuales, más que en las series.¹¹⁷⁵ Tomando en cuenta que sin duda esta serie fue un encargo de alto nivel, no cabe sino concluir que la calidad regular de algunas tablas no se debe a la falta de capacidad de los González, sino al presupuesto de la serie, al tiempo del que dispusieron para trabajar o bien a la intervención de otros miembros del taller.

Algo parecido cabe señalar respecto a la tabla “Jesús comiendo con la pecadora arrepentida” (lám. 73). Tanto en la escena principal como en la secundaria se advierte una multitud de personajes y no hay duda de que la composición está informada en algún grabado, pues el pintor se interesó mucho en reproducir los detalles, tales como el mostrador con platos y vajillas, así como los asientos de los personajes, cuyos respaldos exhiben figuras antropomorfas de raigambre manierista. Asimismo, a la derecha hay un cuadro con un paisaje y una escena secundaria con un perro y un gato. Sin embargo, ninguna de esas figuras es muy detallada e incluso parecen inacabadas, pues exhiben gruesas líneas negras y sólo una ligerísima capa pictórica.

La factura resulta poco experta, excepto por los rostros de Jesús, de la pecadora y quizá del hombre sentado junto a ésta. Dichas figuras exhiben una capa pictórica más gruesa y son mucho más detalladas que todas las restantes. Aún así, su calidad está lejos de ser sobresaliente. Por su parte, los otros rostros están hechos con cierto descuido y son poco individualizadas. Más aún, los únicos personajes que poseen vestiduras hechas totalmente de concha son Jesús y la mujer. En ambos casos, los fragmentos son grandes,

¹¹⁷⁵ Al respecto véase, por ejemplo, las anónimas *Virgenes de Guadalupe* que se hallan, respectivamente, en el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) y en el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130), así como el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González

muy regulares y están pintados de azul, con transparencias cuya armonía con el brillo de la concha subyacente constituye el mayor atractivo de la obra.

Ahora bien, lo más interesante de esta obra es el marco, que exhibe seis aves: una en cada esquina y otra en la parte media tanto del lado superior como del inferior. La de arriba tiene un copete que la distingue de las otras; algunas vuelven la cabeza en sentido opuesto al del cuerpo, mientras que otras lo dirigen hacia abajo. Dichas aves son muy detalladas y tienen gruesos trazos horizontales sobre los ojos, lo que los hace muy expresivos, si bien resulta difícil identificar el modelo en el que puedan haberse basado, pues los ojos de las aves que aparecen en otras pinturas novohispanas resultan muy distintos. Esta solución se halla en casi todas las aves de la serie y también se encuentra en algunas aves de las cenefas de las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32), lo que sugiere que ambas series podrían ser del mismo artista.

Entre las tablas de factura más homogénea cabe mencionar “Jesús ante el Sumo Sacerdote” (lám. 81). En el primer plano, dos sacerdotes conversan mientras empiezan a descender por la escalera hacia la izquierda. Como de costumbre, sólo la ropa de Jesús está completamente hecha de fragmentos regulares de concha, aunque todos los personajes exhiben trozos muy numerosos de ese material, que mantiene buena parte de su luminosidad. Jesús viste de azul y los otros personajes de rojo desleído, de azul verdoso, de gris o de café. Aquí todas las partes de la obra parecen hechas por la misma mano –una no muy experta pues, a diferencia de lo que ocurre con algunas tablas antes mencionadas, en este caso ni los rostros ni las figuras están resueltos virtuosamente. La escena secundaria que aparece a la izquierda del espectador no está abocetada, sino tratada de la misma manera que la escena principal.

Por su parte, la “Oración en el huerto” (lám. 79) muestra un uso abundante del azul, no sólo en la túnica de Jesús, sino también en las vestiduras de otros personajes. Los rostros de los protagonistas recuerdan a los que aparecen en el “Prendimiento” (lám. 80), así como en la “Última cena” (lám. 77). El parecido es particularmente notable con el primero, pues en ambos las escenas nocturnas se resuelven superponiendo pinceladas oscuras al fondo amarillo. Este recurso es ajeno a otro tipo de pinturas, pero habitual en las láminas de concha, pues también aparece en la “Petición de posada” de la serie I de la *Vida de la Virgen* (lám. 102). Tanto el paisaje como los numerosos personajes incluidos en la composición son similares en el “Prendimiento” y en esta tabla, de modo que no hay duda de que ambas pinturas fueron hechas por el

mismo miembro del taller, que debe haberse basado en modelos correspondientes a una misma serie.

En la “Oración en el huerto”, la pincelada es suelta y el enfático uso de la línea que se advierte en otras tablas se ha abandonado. Por otro lado, aquí resulta difícil advertir las características del trabajo pictórico original sobre la concha, debido al abundante uso del *rigattino*. Con todo, los fragmentos de nácar que no exhiben dicha intervención sugieren el uso de capas fluidas de transparencias, a diferencia de lo que se advierte en las áreas que prescinden de la concha. Es decir, el autor adaptó dicha técnica a las necesidades de las distintas partes de la obra.

El nutrido grupo de soldados que se encuentra al fondo presenta una solución esquematizada similar a la que se halla en muchas tablas de la *Conquista de México*, si bien en este caso el uso de la línea es más moderado. Por otro lado, en el primer plano se halla un pequeño tronco trunco y en la parte posterior, numerosos árboles retorcidos que recuerdan los de las series históricas, si bien conviene insistir en que estas tablas exhiben mayor soltura.

La autoría de esta serie resulta particularmente difícil de precisar. El exitoso uso del azul sobre los embutidos de concha en las vestiduras de Jesús sugieren que su autor pueda ser Juan González pues, como ya se señaló, al parecer su paleta fue más rica que la de su pariente Miguel. Por otro lado, pese a que no se han localizado los modelos precisos en los que se basaron las composiciones, es muy probable que el artista se haya ajustado con mucha fidelidad a dichos modelos, lo que también resulta más frecuente en las obras de Juan González. Asimismo, las obras de ese artista poseen una calidad más desigual que las de Miguel González. Hasta ahora dichas desigualdades se han advertido en relación con series distintas, por ejemplo la *Defensa de Viena* (láms. 33 y 34) y la *Vida de San Ignacio de Loyola* (láms. 23-25), que se hicieron en fechas muy próximas.

En principio, el hecho de que las series firmadas por Miguel González posean una calidad relativamente homogénea, sugiere que dicho artista difícilmente habría sido el autor de esta serie. Ahora bien, recuérdese que la “Transfiguración” es muy parecida a la versión correspondiente a la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González. Asimismo, téngase en cuenta que los marcos y algunos otros detalles en los que enseguida se abundará, sugieren que su autor es el mismo que hizo la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102), que a la vez podría ser el autor de la *Vida de la Virgen II*

conocido de Miguel Gonzalez. Lo anterior, sumado al hecho de que muchas de las obras más notables son anónimas y de que posiblemente hubo numerosos artistas involucrados en las series de numerosas tablas, hace que de momento sea casi imposible saber a ciencia cierta cuál de los González fue el autor de esta serie. Otra posibilidad a considerar es que ambos artistas se hayan dividido este trabajo, como ocurrió en la serie de la *Conquista de México* de 1698 del Museo de América (láms. 37-51).

La Vida de la Virgen II

Como la serie de la *Vida de Cristo*, la de la *Vida de la Virgen II* (láms. 86, 88, 90, 92, 93 y 95-101) muestra fragmentos grandes y regulares de nácar en el área que corresponde a las vestiduras del personaje principal, así como algunos rostros de buena calidad (láms. 92, 93, 99 y 100) y cierto interés por el paisaje (láms. 88, 92 y 93). Sin embargo, a diferencia de aquella, la que aquí nos ocupa tiende a dejar de lado el acusado uso de la línea, lo que la aproxima a las soluciones de las pinturas que prescindan del nácar. Estas obras exhiben un trabajo especializado y en algunos casos incluso virtuoso, pero distinto al que se advierte en otras pinturas firmadas por los González, así como por Correa y Pino. Con todo, es muy probable que hayan sido de la autoría de alguno de los González, que en este caso revelan, nuevamente, su notable capacidad de introducir variaciones a un trabajo cuya aparente homogeneidad se desdibuja si se tiene en cuenta un buen número de obras.

Estas tablas han sido restauradas, pero no hay duda de que en algunos casos la paleta original fue más amplia que en otras antes comentadas. En particular, destaca el abandono del color amarillo en favor del gris. Muchas de las escenas aquí representadas transcurren en contextos arquitectónicos, lo que también ocurre en otras series. En este caso no hay duda de que el autor, o los autores, aprovecharon el brillo natural del nácar para representar la ornamentación arquitectónica.

En esta serie se emplean modelos distintos para los rostros de María (láms. 92, 93 y 98-101). De las tres series aquí comentadas, ésta es la que destaca por el uso de modelos diferentes para los rostros de los discípulos.¹¹⁷⁶ Asimismo, si bien todas las

¹¹⁷⁶ Como adelante se verá, esto en ocasiones también ocurre en la serie de la *Vida de Cristo*. Al respecto, María Comcerpción García Sáiz ha señalado: “Tal y como sucede en la mayoría de los conjuntos de “enconchados” conocidos hasta ahora, se trata de un trabajo de taller en el que cada cuadro es concebido con total individualidad. Por esta razón los personajes principales de la narración no responden a un modelo único, aunque todas las tablas se nutren de los repertorios iconográficos vinculados con el círculo

tablas exhiben grandes intereses ornamentales, las soluciones varían en cada caso. Respecto a las diferencias estilísticas de estas obras, García Sáiz ha advertido

Aparentemente todas ellas formaban parte de un mismo conjunto, de idénticas medidas y con un empleo de la técnica del “enconchado” similar. Sin embargo, no se trata de un conjunto unitario ya que en él se integran dos versiones del tema conocido como *El sueño de san José*, y son muy numerosas las diferencias que se detectan en la manera de resolver las composiciones [...] [se puede] advertir con claridad el uso de diferentes modelos para la representación de los mismos personajes, y un tratamiento del espacio y de los volúmenes poco uniforme, alternando las figuras esbeltas, de ademanes delicados, con otras de canon más achaparrado, envueltas en ropajes más voluminosos, que contribuyen a acentuar la sensación de pesadez. Todo ello nos habla de un trabajo de taller, en el que intervienen varias manos que actúan con denostada independencia. Probablemente, el propietario original de estas obras –al que tal vez se refieren las iniciales C.O. grabadas a fuego en el reverso de las tablas- las adquirió seleccionando aquellas que fueron más de su agrado entre un conjunto más numerosos en el que se representaban diferentes pasajes de la vida de la Virgen, algunos muy populares y repetidos por la pintura novohispana y otros más apegados a una tradición iconográfica anterior.¹¹⁷⁷

Si bien la cita es larga vale la pena transcribirla, pues entre las series que han llegado a nosotros ésta es la única en la que las diferencias estilísticas son tan significativas. Coincido con García Sáiz en que dichas diferencias derivan, en parte, de la intervención de distintos miembros del taller. Asimismo, la autora acierta en señalar que seguramente esta serie formó parte de un grupo muy numeroso de tablas hechas para el mercado abierto. Cabe añadir que es posible que algunas de las diferencias también se deban al uso de distintas series de grabados. Recuérdese que la vida de la Virgen contó con numerosísimas representaciones y que a menudo los autores de las láminas de concha siguieron fielmente las composiciones de sus modelos.

En la tabla “Abrazo ante la puerta dorada” (lám. 86) ni el rostro de Ana ni el de Joaquín están trabajados con mucho esmero y, en contraste, la obra concedió enorme importancia a la ornamentación, pues el arco de la puerta está decorado con círculos embutidos de concha que tienden a la regularidad, a diferencia de los que se advierten

en las vestiduras de Ana y Joaquín, que no sólo son irregulares, sino que incluso resultan escasos. Cabe añadir que en esa área el trabajo pictórico no es virtuoso, pues las formas de los embutidos de concha se notan mucho bajo la ligera capa pictórica que los cubre. Es decir, el empleo del nácar es más esmerado en el fondo arquitectónico que en las vestiduras de los personajes. Sin embargo, el brillo del material es igualmente notable en ambos. En cualquier caso, lo que más llama la atención de esta obra es el paisaje, cuya representación alcanza un virtuosismo excepcional, que ya se comentó.

Tanto esta serie como la Serie I de la misma colección exhiben versiones muy similares de “La presentación de la virgen al templo” (láms. 88 y 89), así como de “Los desposorios de la Virgen” (láms. 90 y 91). En el primer caso, ambas coinciden en la composición, pues Joaquín y Ana se hallan en primer plano a la derecha y miran a María que sube las escaleras hacia la derecha, dirigiéndose al rabino que extiende las manos hacia ella, anticipando el encuentro. El rostro del rabino es muy similar en ambos casos, no así los de los otros personajes.

Las diferencias resultan particularmente notables en los rostros de Joaquín y Ana y son deliberadas, pues en la Serie II los modelos de dichos rostros son los mismos que en el “Abrazo ante la puerta dorada” (lám. 86). Por otro lado, en “La presentación de la virgen al templo” de la Serie I el rabino está acompañado únicamente de un hombre joven que sostiene una vela en actitud solemne, mientras que en la Serie II se advierte un grupo numeroso de hombres y mujeres, cuyos rostros están individualizados y muestran distintas expresiones.

En ambos casos, el área donde se halla el rabino muestra un cortinaje rojo en el ángulo superior, a la izquierda. La tabla de la Serie I muestra en ese lado una columna toscana, ausente de la otra representación. Tanto las escaleras como el interior de la sinagoga son muy similares en ambos casos, pues el artista únicamente varió ciertos detalles ornamentales. De cualquier modo, el trabajo es más esmerado en la Serie II, que incluye detalles ajenos a la otra serie, tales como la apertura al exterior, a la derecha, que abre paso a un sencillo paisaje en el que se advierte un árbol, cuyo esbelto tronco está trazado con finas líneas oscuras.

La tabla de la Serie II llama la atención por su paleta contrastada, así como por la riqueza del interior arquitectónico. El amarillo se equilibra con otros colores, entre los que destaca el gris. Especialmente llamativa resulta la túnica de la virgen, pintada de un tono brillante de azul que permite advertir la luminosidad del nácar subyacente. Es



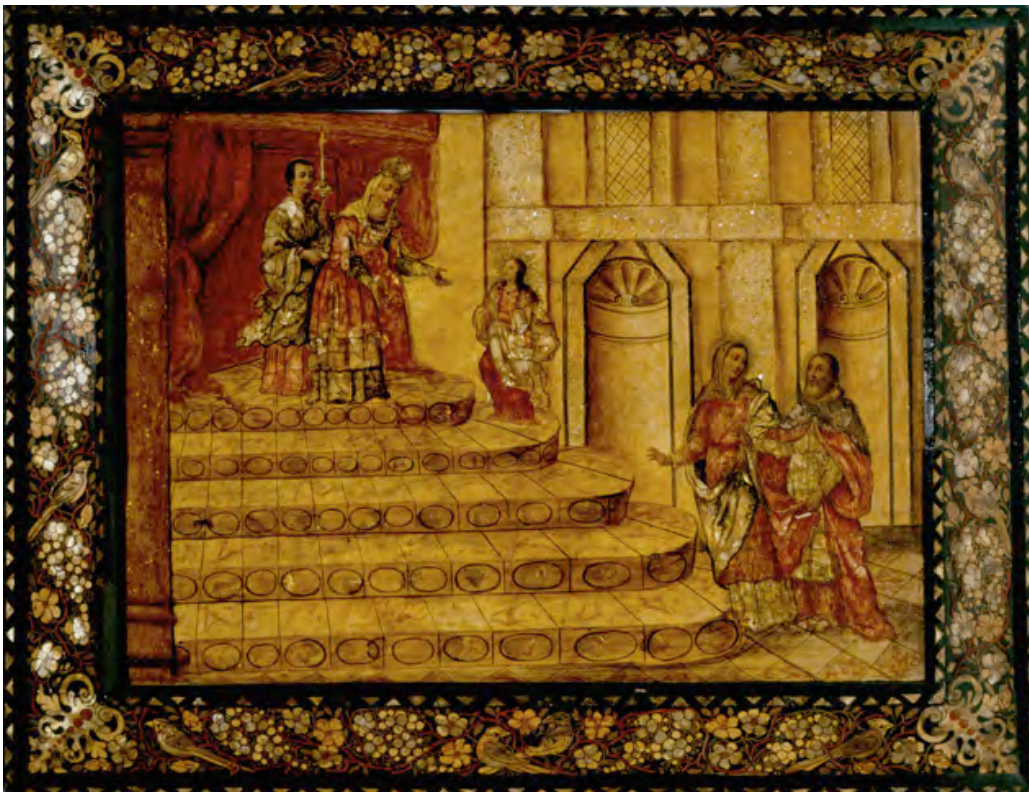
Lámina 86



Lámina



Lámina 88



Lámina

uso del color. Por otro lado, la versión de la Serie I resultaría monótona si no fuera por la riqueza de los marcos, cuyo abigarrado diseño ofrece un rico contraste a la sencillez de la escena representada.

En la tabla de la Serie II hay cierta apertura espacial a la derecha que da paso a una escena secundaria. Se trata de un paisaje de fondo amarillo trabajado con cierto esmero. Aquí se advierten pequeñas plantas, así como piedras abocetadas, igual que algunas ramas muy bien hechas, a pesar de que apenas están trazadas con tinta.

Por otro lado, tanto la figura de María como la de Joaquín muestran un acusado uso del *rigattino*. Al margen de esta intervención, al parecer la capa pictórica original que se usó sobre la concha carece de transparencias. Cabe añadir que los pilares están muy adornados con formas orgánicas, pintadas de gris y con detalles de un tono muy claro de café. A pesar de sus evidentes intereses ornamentales, no hay en ellas ni el menor vestigio de concha. En cambio, el material sí se emplea en los escalones y en el pilar del vano de la entrada, donde se advierten fragmentos grandes pero irregulares.

En la serie II el modelo de María es el mismo en la tabla “Los desposorios de la Virgen” (lám. 90) y en una de las representaciones de “El sueño de José” (lám. 92). Esto se advierte no sólo en los rostros, sino también en las vestiduras e incluso en la ornamentación arquitectónica y en la alfombra que pisan los personajes. Es evidente no sólo que los modelos en los que se basan ambas tablas corresponden a una misma serie, sino también que las dos obras son del mismo autor, pues la factura es muy similar en ambos casos. En contraste, las dos versiones de “El sueño de José” (láms. 92 y 93) muestran diferencias tan grandes, que no hay duda de que son deliberadas. Al respecto, García Sáiz ha advertido:

En las dos interpretaciones con las que contamos el tema es tratado de forma muy diferente, aunque ambas sitúan a José en el exterior, dormitando al pie de un árbol, mientras el ángel se aproxima a él. En una de las tablas el interior de la casa es el escenario del momento en el que José, arrodillado ante su esposa, solicita su perdón; al fondo una estancia dedicada al taller de carpintero completa el conjunto. El modelo del rostro femenino utilizado en esta ocasión es uno de los más bellos reproducidos en los “enconchados”; realizado sobre un fragmento de nácar, al contrario que en el resto de los personajes, permite ver una técnica muy depurada. En la otra representación del tema, su responsable ha preferido mantener la misma secuencia temporal en toda la escena; por ello María aparece sola, arrodillada ante

con los lirios y un gato; tras ella un lujoso lecho con dosel permite identificar el espacio que está concebido por medio de una arquitectura muy recargada.¹¹⁷⁸

Las diferencias señaladas por García Sáiz no sólo revelan que estas tablas se basaron en modelos ajenos entre sí, sino que posiblemente fueron obra de distintos miembros del taller. En ambos casos es evidente que el autor estaba familiarizado con este tipo de pinturas, pues las transparencias de la capa pictórica permiten advertir el brillo de la concha. Asimismo, en las dos tablas predomina el uso del amarillo y se advierte interés por la ornamentación arquitectónica, lo mismo que por el paisaje, pero tanto el uso de la línea como los detalles a los que el artista pone más atención muestran variaciones importantes en cada caso.

En la versión en la que el sueño de José se representa a la derecha (lám. 92), los troncos de los árboles son muy esbeltos y se logran con finos trazos negros, mientras que el follaje, verde tostado, apenas está sugerido con toques de pincel. En contraste, la tabla que muestra dicha escena a la izquierda (lám. 93) alterna un modelo de árbol habitual en otras series ligadas a los González, de tronco grueso y seco con algunos embutidos de nácar, con otro de trazos finos parecido al de la tabla anterior, pero con el tronco pintado de café, no de negro.

Por otro lado, tanto esta versión de “Los desposorios de la Virgen” (lám. 90) como la de la Serie I (lám. 91) sitúan la escena en un interior arquitectónico de filiación manierista y muy ornamentado. Al centro se halla el rabino, que aparentemente se basa en el mismo modelo en ambas tablas, a diferencia de José y María, cuyos rostros son mucho más detallados en la Serie II. Los personajes están de pie sobre una alfombra de características similares, si bien es un poco más rica en la Serie II.

Otra diferencia importante entre las dos obras es que, mientras en la Serie II María y José están acompañados de un grupo numeroso de mujeres y hombres, en la Serie I la comitiva consiste únicamente en dos hombres y dos mujeres. Asimismo, los rostros están más individualizados en la Serie II, pues cada personaje exhibe características distintas, mientras que en la I, los rostros de José y de sus dos acompañantes son muy parecidos entre sí.



Lámina 90



Lámina

En ambos casos, los detalles de la arquitectura varían, lo mismo que la paleta, que es un poco más contrastada en la Serie II. De cualquier modo, la composición es tan similar, que no hay duda de que las dos tablas se basaron en el mismo grabado, al que el artista únicamente introdujo ciertas variaciones. Asimismo, se advierte que si bien ambas obras son notables, la versión de la Serie II muestra un trabajo más virtuoso que la de la Serie I.

En la tabla que posiblemente represente el “Empadronamiento” (lám. 101) la escena transcurre bajo un dosel rojo en un interior arquitectónico de filiación manierista. Aquí el gusto por la ornamentación no es tan marcado como en otras tablas de la serie, pero sin duda hay más riqueza cromática. Más aún, el tratamiento de la escena principal es muy próximo al de las pinturas que prescindan de la concha, en parte debido a que el protagonismo del amarillo queda completamente de lado. Esta obra contrasta con las conocidas series de la *Conquista de México* debido a su paleta más amplia, así como al empleo más virtuoso de la concha y al uso de la línea, que en este caso no es enfático.

Tanto las vestiduras de María como las de José están compuestas de grandes trozos regulares de concha y el trabajo pictórico que los cubre es virtuoso, pues aumenta el efecto de luminosidad. María viste un manto de un tono profundo de azul con tintes verdes. La concha no brilla mucho debido al tono oscuro de la pintura, pero aún así, el material orgánico otorga a la obra un bello matiz lumínico ajeno a otras pinturas. Más aún, esta obra también muestra ricos efectos de luz en el dorado que forma los brocados de las telas.

Sin duda el trabajo de la concha es muy hábil, pues el material tiene diferentes tamaños y se usa de maneras distintas. Por ejemplo, los plintos de las columnas exhiben fragmentos redondos muy regulares de este material, mientras que el zócalo y el entablamento tienen trozos pequeños y relativamente regulares. En cambio, los pilares que se hallan a ambos lados de la escena poseen fragmentos de concha de gran tamaño y bordes irregulares.

El esmero con el que se hizo esta obra también se advierte en el hecho de que, pese a que ni el empadronador, ni el rey, ni el personaje que se halla junto a este último poseen fragmentos de concha perfectamente regulares, sí muestran cierta tendencia a dicha regularidad, además de que son más bien grandes, algo que rara vez se halla en otras láminas de concha. Cabe añadir que el trabajo pictórico exhibe un notable esmero no sólo en las áreas embutidas de concha, sino en general en los personajes principales.

La obra asimismo destaca por las líneas negras que definen los pliegues de las ropas, así como los contornos.

Por otro lado, tanto el rostro de María como el del personaje que está empadronando son muy esmerados. Si bien el de José no es tan logrado, se advierte que el artista también prestó atención a su factura. Por su parte, ni el rostro del ni los de los otros personajes recibieron la misma prioridad que los primeros tres. El parecido entre esta tabla y la “Presentación de la Virgen al templo” (lám. 88) es muy estrecho, pues los rostros de algunos personajes emplean el mismo modelo en ambas. Tal es el caso del rabino, así como de los personajes de la comitiva; en particular, las mujeres que se hallan a la izquierda, así como uno de los personajes masculinos de la derecha. Esto sugiere no sólo que ambas tablas pertenecen a la misma serie y son obra del mismo artista, sino que se basaron en la misma serie de grabados.

Las partes más logradas de la tabla “Aparición de Jesús resucitado ante María” (lám. 95) son los rostros, a los que sin duda el artista prestó mucha atención. Asimismo, los fragmentos de concha son grandes y muy regulares en las vestiduras de ambos personajes. También se advierte la coexistencia de distintas soluciones pictóricas: la línea predomina sólo en las vestiduras, pues sobre la concha hay transparencias bien logradas, que demuestran que el autor estaba familiarizado con este tipo de obras.

El protagonismo del paisaje es evidente, pues a la derecha hay un vano que muestra árboles de troncos muy rectos y delgados, con un poco de follaje verde tostado. Se advierten, apenas abocetados, los torreones de un castillo, cuya capa pictórica es deliberadamente delgada. Por otro lado, el diseño ajedrezado del piso es poco logrado, pues la perspectiva es fallida, sobre todo a la izquierda. Sin embargo, la parte menos lograda de la obra es la cama, que posee dosel y se halla a la izquierda. Dicha figura está pintada con un pigmento rojo sumamente diluido, que produce un contraste desagradable con los brillantes colores de las vestiduras de María. Quizá el tono extremadamente pálido se eligió para no restar protagonismo al brillo del nácar, pero es posible que haya sido aplicado por alguien inexperto, pues el efecto es torpe.

La tabla “Pentecostés” (lám. 96) sobresale por el diestro uso del nácar, así como por las transparencias de la capa pictórica que lo cubre, que aumentan la luminosidad de dicho material. No hay duda de que la composición se ajusta a algún modelo manierista, pues es simétrica y transcurre en un interior de arquitectura clasicista. Lo primero que llama la atención es la Virgen, que actúa como eje de simetría y exhibe fragmentos



Lámina 92



Lámina 93





Lámina 95



Lámina

y se advierte que la pintura se aplicó con suma destreza, pues María sostiene entre las manos un libro que, pese a los embutidos de nácar, no posee un efecto luminoso, como sí lo tienen las vestiduras pintadas sobre los fragmentos adyacentes. Es decir, el artista adaptó la técnica para producir distintos efectos.

Los rostros, por su parte, no son tan logrados como en otras tablas, pero aún así es evidente que el autor se esforzó por individualizarlos. El fondo arquitectónico muestra ciertos problemas de perspectiva, pero también mucho interés por la ornamentación. En este caso, las columnas dispuestas a ambos lados de la composición son tritóstilas y la parte superior del fuste muestran un diseño fitomorfo que sugiere formas salomónicas. Ahí el uso de embutidos de concha contribuye a la luminosidad de la obra, si bien la falta de capa pictórica hace que el efecto no sea tan bello como en las vestiduras de los personajes.

Conviene recordar que esta tabla muestra cierto parecido con una representación del mismo tema incluida en la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (lám. 16). El parecido es parcial, pues la mayoría de los personajes son distintos en ambas obras y asimismo varían numerosos detalles del fondo, lo que permite suponer que dichas variaciones son deliberadas y obedecen a la voluntad de no repetir las obras. En cualquier caso, en mi opinión las similitudes entre ambas tablas sugieren que Miguel González se involucró al menos en parte en esta serie.

Por su parte, la tabla “Dormición de la Virgen” (lám. 97) muestra uno de los escasos ejemplos en los que el rostro está pintado sobre la concha, pero esto apenas se puede advertir, en parte por la extrema palidez del rostro y en parte porque el artista deliberadamente ocultó el brillo del material. Recuérdese que el otro ejemplo conocido se halla en esta misma serie, en una de las tablas que muestra el “Sueño y arrepentimiento de José” (lám. 93). En ambos casos, el virtuosismo técnico es evidente. En la tabla que aquí nos ocupa, el único motivo en el que se oculta el brillo de la concha es el rostro de María, lo que permite afirmar que el efecto fue deliberado.

Por su parte, el modelo de Magdalena es muy distinto al de la “Asunción” (lám. 99), pues en esta tabla su cabellera es más larga y oscura. El rostro no se distingue con claridad, pues Magdalena aparece de perfil y con la cabeza baja, pero no hay duda de que el artista se basó en un modelo distinto al de la tabla anterior.

Como de costumbre, la Virgen es el único personaje cuyas ropas están completamente hechas de fragmentos de concha de absoluta regularidad. La jerarquía de

usa dicho color. Su túnica es de un tono encendido de rojo, pero si se observa de cerca se advierte que no es tan logrado como el verde, pues se ve algo empastado. Aún así, de lejos ambos colores contribuyen a centrar la atención en el personaje principal. Por otro lado, en este caso los rostros son menos logrados que en la “Asunción”, carecen de contornos pronunciados y exhiben una pincelada rápida.

En los ángeles que se hallan en la parte superior, la capa pictórica es tan ligera que las figuras casi parecen abocetadas, lo que produce un contraste muy notable respecto a los otros personajes, que debió haber sido deliberado. La perspectiva es fallida, como se advierte en la parte baja del vano que se halla a la derecha. Así pues, nuevamente se advierte enorme interés y esmero por ciertos detalles compositivos y una factura apresurada en otros. Dado que hay cierta tendencia a prestar atención a ciertos elementos y soslayar otros, es posible suponer que la capa pictórica que cubría el nácar estuvo a cargo del maestro o del artista que encabezó el taller, sobre todo en el caso de los personajes principales. También los rostros de dichos personajes parecen haber sido a menudo obra de un artista experimentado, no así los elementos secundarios. Esto contrasta con obras como el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27), cuyo dibujo es virtuoso y su factura esmerada tanto en las figuras principales como en las secundarias.

Por otro lado, el rostro de María resulta muy llamativo en la tabla “Traslado del cuerpo de la Virgen” (lám. 98), pues se trata de una joven rubia de pelo largo y mejillas sonrosadas, de rostro similar al de la “Coronación de la Virgen” (lám. 100), pero más delicado que aquel. Acaso este rostro sea el segundo más logrado de la serie, después del que aparece en el “Sueño y arrepentimiento de José” (lám. 93).

El estado de conservación de esta tabla es bueno y no se advierte el uso de *rigattino*. La paleta es similar a la de la “Coronación de la Virgen” (lám. 100), pero aquí el amarillo del fondo es muy pálido y se restringe el uso del rosado. Debido al color extremadamente pálido de este fondo, cabe preguntarse si se debe al empleo de una base de preparación blanca, a la que acaso se le haya superpuesto un barniz ligeramente coloreado. Por otro lado, la túnica de María no exhibe brocateado, pero sí un empleo matizado del color y la concha contribuye al efecto de brillo. Es decir, esa parte de la composición exhibe cierto esmero.

El autor se interesó en el paisaje, pues se advierte un promontorio rocoso, así como unos árboles retorcidos, cuyo follaje verde oscuro, alternado con otro verde



Lámina 97



Lámina



Lámina 99



Lámina 100



las series de la *Conquista de México*- y tienen pequeños embutidos de concha que aumentan su belleza, pese a la falta de capa pictórica. También en el fondo, a la derecha, se advierte una ciudad trazada con grandes líneas oscuras. Se advierten numerosos torreones y cúpulas, de solución deliberadamente sencilla e incluso en algunos casos, abocetada. Algunas construcciones tienen embutidos fragmentos de concha pero la solución es pobre, al punto de que el uso del material no produce el atractivo efecto lumínico que se advierte en el resto de la composición.

En este caso Magdalena es una joven rubia, de pelo largo y rizado, como la propia María. El protagonismo de Magdalena no sólo se advierte en el esmero del rostro, sino también en el trabajo pictórico sobre la concha, que en esta figura es tan cuidadoso como en la Virgen. En contraste, todas las figuras restantes muestran grandes áreas desprovistas de concha en las que el trabajo pictórico no es muy cuidadoso, pues si bien hay gruesas líneas negras que definen los pliegues de las ropas, la capa pictórica es extremadamente ligera.

Asimismo, los rostros son expresivos y de regular factura, aunque algunos parecen especialmente descuidados. De todos modos, en términos generales resultan más logrados que los de las series de la *Conquista de México*. Los ángeles niños muestran una pincelada muy suelta y parecen deliberadamente abocetados, a diferencia de las otras figuras.

Tal como se ha señalado en relación con otras tablas de esta serie, en la “Coronación de la Virgen” (lám. 100) el único personaje cuyas vestiduras están completamente hechas de concha, cortada en fragmentos regulares, es María. Es interesante advertir que ni siquiera los fragmentos embutidos en las vestiduras de Jesús poseen dicha regularidad. Ahora bien, casi todos los fragmentos de dicho material son bastante grandes.

La virgen es rubia y parecida a la de la “Dormición de la Virgen” (lám. 97) de esta misma serie, aunque el pelo tiene una apariencia distinta. Los otros rostros poseen ciertos detalles que los individualizan, pero su factura no es muy esmerada. El trabajo pictórico sobre las áreas donde hay concha resulta mucho menos acucioso aquí que en “El empadronamiento” (lám. 101), pero más virtuoso que en la “Presentación de la Virgen al templo” (lám. 88) pues, si bien las transparencias no son muy fluidas, el artista logró preservar el brillo de la concha subyacente.

La paleta no es muy contrastada, pero aún así llama la atención, pues María viste

rojo, así como de verde con cierto reflejo dorado y de anaranjado. Desde luego, el color del manto atrae la atención hacia María. El fondo, por su parte, es amarillo, pero se combina con tonalidades rosadas, lo que no es muy frecuente y sugiere cierta voluntad de experimentar con una solución un poco distinta a las habituales.

En la “Coronación de la Virgen” (lám. 100) aparecen numerosos personajes, de los que María, Jesús y Dios Padre son los más esmerados, junto con el rey y el personaje que encabeza el grupo que se halla a la izquierda, en la parte inferior. El contraste entre estos rostros y los de los personajes restantes es muy significativo, pues revela que el artista prestó poca atención a estos últimos. Cabe mencionar, en particular, los de los dos ángeles, así como los de los angelitos del rompimiento de gloria y los de los tres personajes que se hallan a los pies de María. El contraste permite suponer que dichos rostros corrieron a cargo de artistas distintos.

La atención se centra inmediatamente en María debido al verde brillante de su túnica, ajeno a las otras figuras que, sin embargo, también llaman la atención gracias a las transparencias de la capa pictórica que cubre los embutidos de concha. Con todo, quizá en este caso el uso de dicha capa no fue tan virtuoso como en otras tablas, pues se advierte el uso abundante del *rigattino*.

En síntesis, si bien es muy probable que las tablas de esta serie estuvieran destinadas a venderse de manera individual, el uso de distintos modelos de rostros también podría obedecer a que los artistas se hayan ceñido a estampas vinculadas a series ajenas entre sí. Esta posibilidad resulta especialmente sugerente si se tiene en cuenta que algunas tablas no exhiben grandes diferencias de calidad en los rostros, sino el uso de distintos modelos, incluyendo los que corresponden a la propia María. Por otro lado, en los casos en los que sí se advierten diferencias importantes de calidad, es posible que se deban a la intervención de distintos miembros del taller.¹¹⁷⁹

La autoría de esta serie resulta difícil de determinar, pues algunas de sus características la alejan del trabajo más conocido tanto de Miguel como de Juan González. El uso de una paleta relativamente contrastada, así como el interés por la representación de la naturaleza la acercan al *Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27) de Juan González. Ahora bien, el esmero en la representación de los rostros resulta más habitual en las obras de Miguel González, lo mismo que la tendencia a no ajustarse plenamente a los modelos, sino introducir ciertas variaciones. Esto tiene



Lámina 102



Lámina

especial validez respecto a la tabla “Pentecostés”, cuyo parecido con la representación incluida en las *Alegorías del Credo* de dicho artista ya se señaló.

Conviene recordar que los máximos ejemplos de virtuosismo tanto en el trabajo pictórico como en el uso del nácar corresponden a obras anónimas. Esta serie es la única que incluye rostros pintados sobre la concha y el resultado es tan bueno como ajeno a cualquier obra firmada. Quizá pueda considerarse la posibilidad de que, tal como ocurrió en la llamada serie I de la *Conquista de México* del Museo de América (láms. 37-51), en este caso el trabajo se haya dividido entre Miguel y Juan González. Ahora bien, acaso sea más probable que toda la serie se haya hecho en el taller de uno solo de estos pintores, sin que hasta el momento haya suficientes elementos para determinar de quién se trata, aunque el trabajo parece más próximo a las obras firmadas por Miguel González. En cualquier caso, esta serie hace gala de un trabajo especialmente virtuoso en cuanto al uso de la concha y a la vez exhibe más interés –y virtuosismo– en la representación de los rostros que muchas pinturas de este tipo.

La Vida de la Virgen I

Ya se mencionó que si bien la denominada serie I de la *Vida de la Virgen* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) del Museo de América se ha venido considerando de seis tablas, María Concepción García Sáiz ha advertido que en realidad fue parte de un lote de al menos once que originalmente pertenecieron a Felipe V y que en el siglo XIX se depositaron en el Museo de la Trinidad, donde se reagruparon las obras reunidas por la desamortización. De ahí, las tablas pasaron sucesivamente al Museo del Prado, al Museo Arqueológico Nacional y al Museo de América, donde actualmente se ubican.¹¹⁸⁰ Aún queda por identificar la colección eclesiástica a la que estas tablas pasaron procedentes de la colección real, así como la fecha en la que esto ocurrió.

Es probable que la serie se haya hecho *ex profeso* para enviarse a Felipe V. Antes he sugerido la posibilidad de que el comitente haya sido el virrey José de Sarmiento y Valladares. Ahora bien, en caso de que la serie haya sido encargada por otro personaje, su realización podría ser posterior a 1707, pues fue entonces cuando la victoria de Aragón permitió a Felipe V consolidar su poder político en España. En tal caso, lo más

¹¹⁸⁰ Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz la noticia de que estas tablas pertenecen a la serie registrada en los inventarios de Felipe V. Cabe mencionar que en su libro de 1980, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 87, la investigadora advirtió que dicha serie venía del Museo de la Trinidad, de donde había pasado al Museo del Prado y posteriormente al Museo Arqueológico Nacional, antes de su traslado al Museo de América. Asimismo, agradezco a la autora haberme informado sobre la reciente identificación

probable es que la serie sea de Miguel González, pues al parecer Juan González murió en 1703. De ser correcta esta hipótesis, el parecido que existe entre esta serie y la denominada serie II del mismo tema permitiría suponer que ambas se hicieron en el taller de Miguel González.

Como ya se mencionó, cabe la posibilidad de que alguna de las cinco tablas faltantes haya exhibido la firma de su autor. El inventario de los bienes de Felipe V omite la autoría de las obras, pero esto no necesariamente significa que no hayan estado firmadas. Recuérdese que dos de las 24 tablas de la serie de la *Conquista de México* enviada a Carlos II estaban firmadas –una por Miguel González y otra por Juan González. A pesar de esto, ni el inventario de los bienes del último de los Habsburgo ni el de Isabel de Farnesio se refiere a los autores.¹¹⁸¹

De momento no hay manera de probar ninguna de estas hipótesis. Sin embargo, en los pocos casos en los que poseemos información sobre la historia de las obras, es importante usarla para nutrir las atribuciones, que de otro modo tendrían que basarse exclusivamente en el análisis estilístico. El empleo del mayor número posible de fuentes de información puede contribuir a hacer atribuciones mejor fundadas, pese a lo incierto que el tema resulta en relación con estas pinturas.

A diferencia de lo que ocurre en las dos series antes comentadas, la que aquí nos ocupa posee unidad estilística, pues todas las obras exhiben una factura similar y un mismo modelo de María. Es evidente que las tablas se basaron en una serie única, cuya identificación está pendiente. El uso de un solo modelo podría obedecer a que la serie no se hizo para el mercado abierto, sino que fue un encargo, acaso destinado al rey. Así pues, es posible que esta serie se haya hecho antes que la de la *Vida de la Virgen II*, cuyo uso de distintos modelos podría deberse a la voluntad de no copiar a esta serie, aunque haya incorporado algunas de sus características.

En el caso que aquí nos ocupa, los rostros son de calidad regular y los marcos, hechos con notable esmero, dan a la serie buena parte de su riqueza. De cualquier modo, las mejores tablas de la otra serie de la *Vida de la Virgen* superan la factura de éstas. Asimismo, conviene recordar que esta serie destaca por el brillo del material orgánico, así como por los marcos, cuya riqueza aquí resulta especialmente interesante debido a que las pinturas son hasta cierto punto sencillas. Recuérdese que el inventario de los bienes de Felipe V reza: “515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara

¹¹⁸¹ Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 11, así como Teresa Lavalle

de ancho *con marcos de perlas embutidos en nacar* y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”¹¹⁸² La mención es rica en información, pues se refiere tanto al precio, como a las medidas, al tema y al origen de las obras. Ahora bien, presta especial atención a los marcos. Es decir, la descripción sugiere que el tasador los consideró la parte más rica de las obras.

Las series que compositivamente se ajustan a sus modelos y que reservan buena parte de su originalidad a los marcos son muy numerosas. Los ejemplos incluyen, además de esta serie, las *Batallas de Alejandro Farnesio* (láms. 29, 31 y 32), las *Alegorías del Credo* (lám. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18) y la *Vida de Cristo* (láms. 67-85), por citar algunos ejemplos destacados. Sin embargo, en el caso de la *Vida de la Virgen I*, el contraste entre el sencillo trabajo de las escenas y el esmero puesto en los marcos resulta especialmente acusado.

El predominio del amarillo es mucho más evidente en esta serie que en las dos antes comentadas, pues aquí sólo el rojo y el verde ofrecen contraste a dicho color. En estas tablas el rojo tiene un tono muy desleído, casi rosado. No hay duda de que las composiciones se basaron en la simplificación de modelos manieristas, algunos de los cuales son comunes a los de la otra serie de la *Vida de la Virgen*. Ahora bien, más allá de eso, estas tablas parecen tener un sustrato común a las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), pues en ambas las representaciones arquitectónicas resultan muy sencillas. En la serie que nos ocupa dichas representaciones poseen una bella luminosidad gracias al uso del polvo de concha, que no se cubrió con pintura. Esta solución es poco frecuente, pero se emplea también en una *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) que aquí se atribuye a Miguel González, así como en las *Bodas de Caná* (lám. 143) de Nicolás Correa.

En las entrecalles destaca un diseño de sarmientos, hecho con una pasta roja que posee un relieve inusual en este tipo de marcos. Estas partes de las obras asimismo llaman la atención por sus muchos modelos de aves, cuyas actitudes variadas demuestran que cada marco se concibió de modo individual. Hay mucha atención al detalle, pues la parte central de las flores está hecha de concha y pintada de dorado para sugerir los pistilos. A veces esa zona está ligeramente pintada de negro o de rojo desleído, para dar forma a los bordes de los pétalos. Es evidente que la serie se hizo

para contemplarse a corta distancia, pues de otra manera resulta difícil advertir la minuciosidad y belleza de los marcos, cuyas molduras de diseños dentados en algunos casos tienen embutidos de concha y en otros están pintados de dorado.¹¹⁸³ Si las tablas carecieran de dichos marcos perderían buena parte de su riqueza, por lo que no sorprende que el tasador de Felipe V se haya referido a los marcos antes que al tema representado.

En el marco de la tabla “Presentación de la Virgen al templo” (lám. 89) las aves están pintadas de negro y dorado, a veces con trazas de rojo y son muy detalladas. Sus ojos son grandes y completamente distintos a los de la serie de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85). En este caso están en reposo y vuelven la cabeza en sentido opuesto al cuerpo, salvo pocas excepciones. El diseño es abigarrado, pero no tanto como el de los marcos de la *Vida de Cristo*. Los racimos de uvas se hicieron con evidente esmero y al notable brillo de la concha se une el del dorado. Tanto las frutas como las ramas aparecen en distintos tamaños. Hay un modelo único de flores que recuerda el de las cenefas de la *Defensa de Viena* de Juan González (láms. 33 y 34).

Por otro lado, tanto en la tabla 1, “Abrazo ante la puerta dorada” (lám. 87), como en la 5, “Petición de posada” (lám. 102) se advierten en primer plano dos troncos truncos, que recuerdan los de las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66), así como los de la *Vida de Cristo* (láms. 67-85). Más aún, los marcos de puertas y ventanas, así como los remates apuntados y las murallas de dicha tabla se parecen a los de las tres series de 24 tablas de la *Conquista de México* (láms. 37-51). Esta tabla exhibe fragmentos pequeñísimos de concha que iluminan la composición con su bello efecto jaspeado, en la parte superior a la izquierda. Asimismo, a la izquierda se advierten los habituales troncos truncos, retorcidos, sin hojas. La obra tiene muchos embutidos de concha pero son muy pequeños, a diferencia de lo que se advierte en las dos series antes descritas y no casan a la perfección entre sí.

En la tabla “Presentación de la Virgen al templo” (lám. 89) el predominio del amarillo es especialmente marcado, pues uno de los pocos colores que le ofrece contraste es el rojo desleído, que se emplea sólo en algunos detalles. Es posible que se haya usado el mismo pigmento que en el marco, pero el color es mucho más intenso en este último. Tanto la túnica de José como el manto de María muestran un poco de verde limón, pero de cualquier modo la obra es muy amarilla y la escena no muestra intereses

¹¹⁸³ Los siguientes comentarios se basan en mi tesis de maestría, *Los marcos “enconchados”...*, *op. cit.*,

ornamentales. Los rostros no tienen una factura esmerada. Los más logrados son el de Joaquín, así como el del rabino. En cambio, los de María y su madre son regulares, mientras que el del asistente del rabino es muy poco realista. Por lo demás, recuérdese que esta tabla ofrece una versión simplificada de la representación del mismo tema correspondiente a la serie antes comentada.

Dado que la tabla “Desposorios de la virgen” (lám. 91) ya se comentó, al respecto sólo cabe añadir que el contraste cromático es ahí un poco más pronunciado que en la mayoría de las tablas de la serie, pues tanto María como José y algunos de sus acompañantes visten mantos y túnicas rojas y verdes, cuyas transparencias permiten advertir el brillo de la concha subyacente. Por otro lado, el rostro más trabajado es el del rabino, cuya factura resulta incluso más esmerada que la del rostro de la virgen. Además de las figuras, el otro elemento que llama la atención es el rico marco, pues si bien el fondo arquitectónico muestra cierta ornamentación, su monocromía le resta interés.

Por su parte, la tabla “Sueño y arrepentimiento de José” (lám. 94) muestra, al igual que las dos versiones de la serie antes comentada, una escena principal y otra secundaria. Ahora bien, compositivamente esta representación es ajena a ambas. En este caso, la escena principal –el arrepentimiento– se encuentra a la izquierda, en un interior doméstico donde se hallan tres habitaciones sucesivas comunicadas por dos vanos. Tanto las puertas como las ventanas tienen diseños de rombos y círculos pequeños, cuya ornamentación recuerda a la serie de la *Vida de la Virgen II* (láms. 86, 88, 90, 92 y 93).

A la derecha hay apertura a un paisaje apenas abocetado y al fondo se advierte una ciudad muy similar a la de la tabla anterior, pero más pequeña y con muchos fragmentos de concha. Las notas de contraste cromático (rojo desleído y verde) se hallan en la ropa de María y José, al igual que los embutidos de concha, que conservan su brillo en algunos lugares, sobre todo en el manto de la Virgen. El material también se embute en las flores del mantel del primer plano, a la izquierda y en las herramientas que aparecen en segundo plano, en el mismo lado. El hecho de que la composición sea muy sencilla y a la vez preste mucha atención a los detalles sugiere el apego al modelo empleado.

En la tabla “Petición de posada” (lám. 102) los rostros de María y José están trabajados con cierto esmero, pero no tanto como en la otra serie del mismo tema; más aún, en este caso los rostros de los posaderos son francamente descuidados. Por otro lado, la escena muestra acusados intereses ornamentales, pues el marco de la puerta

parecidos a los que aparecen en las molduras del marco, que a la vez exhiben cierto parecido con los de la serie de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14 y 16-18) de Miguel González.

También vale la pena mencionar el paisaje. En el último plano a la izquierda se advierten unas montañas abocetadas, así como árboles que en algunos casos tienen follaje y en otros no. Asimismo, hay una ciudad amurallada, con torres apuntadas, cuya sencillez recuerda a otras tablas de la misma serie, así como a una anónima *Entrada de Jesús en Jerusalén* subastada hace algunos años (lám. 103). Si bien el paisaje ocupa más de un tercio de la composición, el artista no muestra un trabajo tan esmerado como en el “Bautismo de Jesús” (lám. 70) de la serie de la *Vida de Cristo*.

En este caso, para hacer la escena nocturna el artista empleó el mismo recurso que en la tabla “Prendimiento” (lám. 80) de la serie de la *Vida de Cristo*. Es decir, usó rápidas y grandes pinceladas con pigmento oscuro para cubrir el fondo amarillo, produciendo un efecto ajeno al de las pinturas que prescindieron de la concha. Esta característica, junto con las otras que ya se han comentado, permite suponer que ambas series se hicieron en el mismo taller.

La autoría de esta serie resulta difícil de precisar. Sin embargo, el uso del color aproxima estas tablas a las obras conocidas de Miguel González. Asimismo, la solución de los marcos recuerda los de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14 y 16-18) de ese artista, si bien el mayor parecido se halla en las molduras, pues en las entrecalles se usaron figuras distintas. Asimismo, ambas series coinciden en el uso del nácar –tanto en el tamaño de los fragmentos, como en la manera de disponerlos y en el trabajo pictórico que los cubre.

Los trabajos especializados anónimos

Esta parte del capítulo se ocupa únicamente de las obras individuales anónimas de factura virtuosa que no representan a la Virgen de Guadalupe. Las representaciones guadalupanas anónimas técnicamente virtuosas son tan numerosas, que se estudian de manera conjunta en otra parte de este mismo capítulo. Por otro lado, ya se han comentado tanto las series firmadas como las anónimas, por lo que el estudio de estas últimas se deja de lado aquí.

Entre las obras individuales que se conservan, se cuentan algunas hechas con gran esmero e incluso con cierto virtuosismo, cuyas características no sólo las alejan de



Lámina 104



Lámina

todo el trabajo conocido de los González, sino también de Nicolás Correa, así como de Agustín del Pino. Si bien tanto los González como Correa exhiben cierta voluntad de variar las soluciones de sus obras, tiene interés recordar que este fenómeno pictórico rebasó el trabajo de esos artistas. Las obras cuya factura sugiere una autoría distinta a la de los artistas conocidos se analizarán por separado más adelante, pues el objetivo de esta parte del estudio es estudiar las obras anónimas cuya factura sugiere la autoría de los pintores conocidos.

Entre las obras anónimas notables, merecen especial mención una *Inmaculada Concepción* (lám. 104) y un *San José con el niño* (lám. 105) del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.¹¹⁸⁴ Ya se ha mencionado que ambas fueron parte de un encargo conjunto y exhiben un notable virtuosismo en el trabajo del nácar, así como en la capa pictórica que lo cubre y en el rico marco de concha. Aquí conviene hacer referencia al trabajo pictórico de las zonas que prescinden de la concha, que también es esmerado. Tanto el rostro de María como el de José son correctos y lo mismo cabe decir del Niño, que José lleva en brazos. Las dos obras exhiben una factura cuidadosa que presta gran atención a los detalles, lo que invita a verlas cuidadosamente y a corta distancia.

La *Inmaculada Concepción* se representa en un paisaje de horizonte muy bajo que contiene los nombres marianos: la Torre de David, el jardín cerrado, el pozo de sabiduría, la fuente de agua viva, la rosa mística, la palmera y unas sencillas flores blancas que parecen aludir a las azucenas. A la izquierda del espectador se representan la estrella del mar, la escalera de Jacob y la puerta del cielo, mientras que a la derecha se advierte el espejo sin mancha y otros motivos de difícil identificación.

Por su parte, el *San José con el niño* muestra el mismo gusto por el detalle, al que cabe añadir un notable interés por el paisaje. Al respecto, Nuria Salazar ha advertido

Este tratamiento más íntimo y natural se combina con el paisaje del primer plano, donde las piedras y rocas son animadas con plantas que les dan vida y color, mientras que en las ramas del árbol verde y fresco se posa un pájaro con la cabeza levantada en actitud de cantar. Es notable el linaje chinesco del primer plano del paisaje y del crecimiento tortuoso del árbol. El fondo, sin embargo, repite un tipo tradicional del paisaje-escenario, a manera de un telón teatral, donde una ciudad

¹¹⁸⁴ Estas obras se dieron a conocer en Nuria Salazar, “Inmaculada” y “San José con el Niño”, en *México en el mundo...*, op. cit., pp. 148-149. El marco de la “Inmaculada Concepción” se comenta en Sonia Irene

ideal de fallida perspectiva sólo sirve de referencia bíblica; aunque también refuerza el peso compositivo donde todo parece acumularse ordenadamente.¹¹⁸⁵

La representación de paisajes como el arriba descrito es común a numerosas obras, incluyendo las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66). Sin embargo, la solución en este caso es deliberadamente distinta, pues la paleta es un poco más contrastada y, si bien el uso de la línea es enfático, los trazos son dorados, no negros. Cabe añadir que tanto las hojas del árbol como el ave que reposa en sus ramas son mucho más detallados que los que aparecen en las series mencionadas, lo que invita a una contemplación íntima, acaso en un oratorio doméstico. Al respecto, Salazar ha advertido: “una de las manos del Niño tiene actitud de bendecir, mientras que con la otra se aferra al borde de la túnica de su padre, en un gesto tan infantil como familiar [...] que permiten interpretar esta retórica visual como un mensaje íntimo y devocional que humaniza la inmóvil figura del santo.”¹¹⁸⁶ Desde luego, la excepcional riqueza lumínica de esta pintura contribuye significativamente a la retórica visual del mensaje devocional. Es decir, la luminosidad del nácar posiblemente reforzó el simbolismo de la imagen religiosa.

Es posible que el autor de estas tablas sea Miguel González. Al respecto, conviene advertir que este autor firmó una *Virgen de Guadalupe* recientemente adquirida por el LACMA (láms. 140 y 141) que se comentará enseguida, cuyo rico marco muestra muchos de los símbolos que rodean a la *Inmaculada Concepción*, cuya solución es muy similar a la de estos. Asimismo, una *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) anónima que aquí se atribuye a dicho artista exhibe motivos muy similares en el marco.¹¹⁸⁷ Si se tiene en cuenta que las láminas de concha a menudo introducen variaciones en las distintas versiones de un tema, el parecido entre estas tres obras resulta significativo, en relación con su autoría.

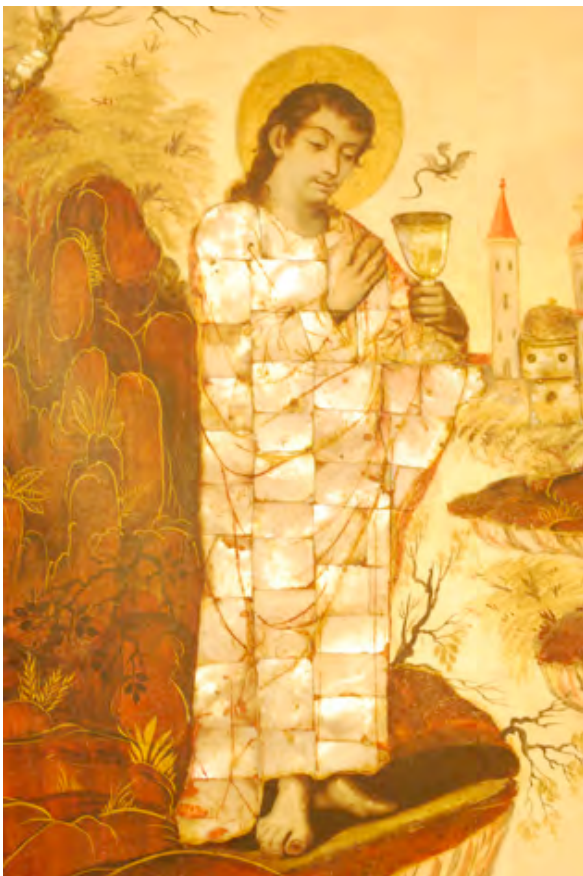
Si bien tanto la *Inmaculada Concepción* como el *San José con el niño* muestran importantes logros ornamentales, quizá lo más destacado de ambos sea el virtuoso trabajo del nácar, así como la capa pictórica que lo cubre. La única obra firmada por Miguel González que exhibe fragmentos regulares de dicho material es la *Virgen de Guadalupe* de 1697 que se conserva en el Museo de América (lám. 133). Sin embargo,

¹¹⁸⁵ Nuria Salazar, “San José con el Niño”, en *México en el mundo...*, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁸⁶ *Ibidem.*



Lámina 106



el efecto es mucho más luminoso en esta obra, lo que sugiere que el virtuosismo del artista se desarrolló con el tiempo y que los casos en los que no se ocupó personalmente de todo el trabajo fueron numerosos o bien, que su virtuosismo se reservó a las obras de presupuesto más alto, o a aquellas en las que contó con suficiente tiempo para cuidar todos los detalles.

Las obras de las Descalzas Reales guardan cierto parecido con un *Santiago Peregrino* (lám. 106), así como con un *San Juan Bautista* (lám. 107) anónimos que pertenecen al Museo Soumaya de la ciudad de México, cuyo formato y solución idénticos permiten afirmar que se trata de un trabajo realizado de manera conjunta. En ambos casos, los personajes aparecen de cuerpo entero en primer plano y ocupan buena parte de la composición, mientras que al fondo se advierte una ciudad. Los rostros son esmerados y los fragmentos de concha están embutidos a manera de mosaico, pues corresponden fielmente a las formas de las vestiduras.

El parecido entre estas obras y las dos arriba descritas se halla principalmente en el trabajo del nácar, pues los fragmentos tienen formas regulares que casan a la perfección entre sí y conservan su brillo bajo la capa pictórica. El parecido entre estas obras y las del monasterio madrileño también se advierte en la factura de los rostros y del paisaje. Ambos resultan extremadamente similares a los del *San José con el niño*. El parecido es especialmente notable entre dicha obra y el *Santiago peregrino*, pues ambas muestran en el primer plano, a la derecha del espectador, un árbol en cuyas ramas se posan sendas aves. Asimismo, las dos composiciones muestran al fondo, a la derecha del espectador, un paisaje urbano, separado del promontorio rocoso en el que se ubica el personaje mediante un lago.

También en la tabla que representa a *San Juan Bautista* se distingue una ciudad al fondo, sólo que en este caso se halla a la derecha del espectador. Asimismo, a la izquierda de Juan se advierte un promontorio rocoso en cuya parte más alta aparece un árbol completamente seco. Si bien tanto los árboles, como las aves y las representaciones de ciudades al fondo son frecuentes en este tipo de obras, en este caso la solución resulta especialmente cercana a la de las obras del monasterio madrileño, debido al interés por los detalles, así como al uso de trazos dorados.

Por otro lado, las obras del Museo Soumaya poseen modernos marcos negros, así que es imposible saber si originalmente tuvieron marcos de concha y si fueron tan ricos como los del Monasterio de las Descalzas Reales. Pese al extremo parecido entre las

del monasterio madrileño exhiben mayor atención a los detalles y un trabajo más virtuoso que las dos que aquí se comentan, lo que permite suponer que estas últimas se hicieron tomando como modelo a aquellas. En cualquier caso, su factura es más meticulosa que la de la mayoría de las obras que se conservan, lo que unido a su parecido con las tablas del monasterio madrileño permite atribuir las a Miguel González.

Quizá uno de los mejores ejemplos de que los trabajos especializados a menudo prestaron más atención al brillo de la concha y a la belleza del marco que a los rostros se halle en un anónimo *San Isidro y el milagro de la Fuente* (lám. 108) del Museo de América. La obra posee un rico marco polilobulado poblado por flores y hojas pintadas y embutidas de concha de diseño elaborado.¹¹⁸⁸ En esta escena Isidro aparece a la derecha del espectador y llama la atención por el brillo de su rica túnica, pese a que la capa pictórica es café. Ambas características indican la factura de un artista muy familiarizado con las láminas de concha.

En contraste, el artista muestra poco interés en el trabajo de los rostros, así como en la paleta. La capa pictórica es muy delgada y es muy probable que esta característica sea original, pues la obra está bien conservada.¹¹⁸⁹ La jerarquía del personaje principal está sugerida mediante el trabajo pictórico sobre el nácar, pues Isidro es la única figura así trabajada. El efecto sobre la concha es muy cuidadoso y controlado. El inusual y exitoso empleo del café sobre la concha revela un trabajo tan cuidadoso como virtuoso. Cabe añadir que el nácar está embutido en grandes fragmentos irregulares y debido a la ligereza de la capa de pintura, las vestiduras de Isidro permiten advertir con nitidez la forma de dichos embutidos, así como los espacios que existen entre unos y otros.

Sobre los fragmentos de concha embutidos en las vestiduras de Juan de Vargas -cuyas tierras labraba Isidro- apenas se advierten gruesas líneas negras para sugerir los pliegues de las ropas. La figura está cubierta con una capa de barniz, pero no hay vestigios de capa pictórica, lo que produce un efecto poco verosímil, ajeno al rico efectismo de la otra figura. Si bien en los extremos de las vestiduras se ve un poco de pigmento rojo, no hay indicios de que dicho color se haya empleado para todas las

¹¹⁸⁸ Este marco se comenta en María Eugenia Rodríguez, "San Isidro y el milagro de la fuente", en *México en el mundo... op. cit.*, p. 151, así como en Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Marcos "enconchados"...*, *op. cit.*, pp. 190-191, así como en "Los marcos "enconchados"...", *op. cit.*, pp. 516-518.

¹¹⁸⁹ La restauradora Dolores Medina me informó que la obra no había sido demasiado intervenida cuando



vestiduras de dicha figura. Por otro lado, tanto el cuello como las mangas de la camisa de Vargas muestran un brocado dorado trabajado con destreza, por lo que el contraste con el resto de la figura es notable.

En esta obra, también hay fragmentos de concha en el tronco que se halla en el primer plano, así como en los ángeles de la escena secundaria, en las casas pintadas al fondo e incluso en el cielo, donde se advierten cuatro trozos pequeños de este material que se dejaron sin pintar. En estos casos, la concha posee poco brillo y no aporta nada a la obra, lo que sugiere que el artista aprovechó el material sobrante de otros elementos compositivos.

Por otro lado, si bien los rostros no están trabajados con tanto esmero como las capas de pintura sobre la concha, no son descuidados. El que exhibe un trabajo más meticuloso es el de Isidro. Asimismo, el fondo ofrece al artista una buena oportunidad de desplegar su interés por el paisaje. Ahí los pigmentos están muy diluidos y la capa pictórica es tan ligera, que es posible que se trate de un barniz coloreado. Las figuras aquí representadas son casas y montañas. Al fondo, en la línea del horizonte, se advierten unos troncos delgadísimos, secos y retorcidos, que recuerdan a las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66). Cabe añadir que los bueyes que aparecen en la escena secundaria muestran una factura esmerada; destacan los finos trazos con los que fueron dibujados, así como la ligera capa pictórica que los cubre, que prescinde de la concha. Dicha escena muestra a los ángeles labrando en lugar de Isidro pues, según las narraciones de su vida, el santo a menudo interrumpía su trabajo para orar y recibía la ayuda de los ángeles, que lo reemplazaban en su labor.

En cuanto al marco, posee molduras biseladas y pintadas que forman un sencillo diseño dentado, que en el lado superior está enriquecido con embutidos de concha de forma triangular. El hecho de que esta moldura posea dichos embutidos sugiere que el artista originalmente contempló la idea de dar esta solución a las otras, pero acaso el material se haya agotado, o bien, el artista haya debido entregar la obra con premura. Otra posibilidad es que finalmente se haya desestimado la importancia de esa parte de la obra, cuya rica entrecalle resulta, por mucho, la parte más atractiva del marco.

A diferencia de muchos marcos aquí estudiados, el diseño de este no es abigarrado, sino que presenta una cantidad muy mesurada de figuras, lo que permite distinguirlas con nitidez. Destacan las hojas, que parecen de helecho y están hechas con mucho esmero. Recuérdese que entre los marcos originales que se conservan, los únicos

que presentan un modelo similar de hojas son los de la serie anónima de seis tablas del Museo de América de la *Conquista de México* (láms. 61-65).

Este marco posee un modelo único de flores, trabajadas con gran esmero e interés por el detalle, al punto que junto con la capa pictórica que cubre la concha, es donde se advierte un trabajo más cuidadoso. Para formarlas, el artista aprovechó el color natural de la tabla, que contrasta con el negro del fondo. Sus formas están definidas con finos trazos dorados y en todos los casos, el botón central está embutido con un fragmento de concha relativamente grande, de bordes irregulares. Dichos fragmentos están pintados de dorado y de rojo, así como de un poco de negro –color que, junto al dorado, se usó para definir la forma de cada pétalo.

Llama la atención que los botones centrales sean rojos, pues ese color apenas aparece en la escena principal, salvo por los ya mencionados mínimos vestigios de las vestiduras de Isidro. Cabe añadir que los pétalos son polilobulados, lo que sugiere cierta tendencia a la verosimilitud, poco frecuente en la representación de estos motivos. Tanto los acentos rojos como la forma polilobulada de los bordes de los pétalos mantienen la atención del espectador. Es decir, esta pintura dio enorme importancia al marco.

No hay duda de que el autor de la obra es alguno de los González. Sin embargo, no resulta fácil determinar de quién de ellos se trata. Ambos usaron a menudo paletas restringidas, como la que se advierte aquí, aunque al parecer fue Miguel quien las empleó más a menudo. Más aún, el trabajo pictórico permite advertir el brillo de la concha, como se advierte en las mejores obras de ese artista. Asimismo, las flores del marco son muy ricas, pero no poseen detalles que las identifiquen con especies reales, lo que también se advierte en algunos marcos de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14 y 16-18) del mismo artista y no siempre ocurre en las obras de Juan González, como se advierte en el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27). Si bien es más probable que el autor de esta obra sea Miguel González, de momento no hay suficientes evidencias para atribuir la obra sin género de dudas ni a ese artista ni a Juan González.

Una obra que sobresale por su belleza es una anónima *Alegoría de la Encarnación*, de la Hermandad y Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (láms. 109 y 112). Se ha señalado que la composición de esta obra se relaciona con un



Lámina 109



Lámina 110



Lámina 111



Lámina 112

grabado de Goltzius de hacia 1580 (lám. 110).¹¹⁹⁰ Cabe añadir que la obra de Goltzius guarda parecido con una de Cornelis Cort, de 1571 (según un fresco de Federico Zuccaro de la desaparecida iglesia de Santa Maria Annunziata) (lám. 111). Rafael Ramos Sosa ha descrito así la escena:

Se trata de una exposición sobre la promesa del envío del Mesías, su cumplimiento y la genealogía de Cristo; subrayando la armonía entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En la escena central de la Anunciación confluyen la composición, organizada por una arquitectura de fuerte perspectiva cónica, y la atención de todos los espectadores que contemplan el misterio. Arriba aparece un rompimiento de gloria con Dios Padre y el Espíritu Santo con coros angélicos. El plano de tierra evoca la nave de un templo columnado donde asisten doce personajes al acontecimiento que señala la plenitud de los tiempos. Estos representan a cuatro reyes con sus coronas: David (arpa), Salomón y otros dos; patriarcas y profetas: posiblemente Moisés, Abraham, Isaías, Jeremías y Zacarías o Ageo (con turbantes); y tres apóstoles: tal vez Mateo, Marcos y Juan (sin tocado en la cabeza) que son los que recogen más directamente las profecías de Zacarías. A la alegría del hecho le acompañan los ángeles músicos, también en las tribunas con órganos, y al fondo la amplitud del paisaje con tintes naturalistas.¹¹⁹¹

Ramos Sosa ha acertado en señalar que la obra de Goltzius muestra los símbolos marianos apretadamente dispuestos en el jardín,¹¹⁹² cosa que también ocurre en la de Cort.¹¹⁹³ Dichas figuras están ausentes de la escena novohispana, que en cambio incluye veinte nombres de María en los medallones del marco. Los símbolos marianos ahí incluidos son los más conocidos y destacan los nombres extraídos del *Cantar de los Cantares*. La ornamentación de dicho marco posee una evidente significación simbólica que retroalimenta el tema representado. Esto es digno de reflexión, pues permite suponer que también las figuras que forman el repertorio habitual pueden poseer cierto simbolismo.

El parecido es un poco más estrecho con la obra de Cort, pues ambas poseen un formato apaisado y muestran a David tocando el arpa inmediatamente a la izquierda de

¹¹⁹⁰ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones...", *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁹¹ Rafael Ramos Sosa, "Alegoría de la Encarnación", en *Signos de Evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla, 1999, p. 214. Agradezco al Dr. Ramos Sosa el gentil envío de este texto.

¹¹⁹² *Ibidem*, p. 216.

María. Asimismo, en las dos obras la madre de Jesús aparece de frente al arcángel Gabriel. Más aún, si bien el rompimiento de gloria es mucho más elaborado en la obra de Cort que en la de González, ambas muestran ángeles músicos. Por otro lado, el grabado de Cort tiene forma de arco de medio punto, lo que no ocurre en la obra novohispana.

En la obra de Goltzius el formato es vertical y María aparece volviéndose hacia el ángel, formando una serpentinata. En este caso, los gestos de los profetas del Antiguo Testamento son muy detallados y distintos a los de la pintura novohispana. En esta obra el rompimiento de gloria no incluye ángeles músicos y la figura de Dios Padre es reducida respecto a la obra de Cort. Acaso el modelo preciso en el que se basó la obra sea posterior tanto al modelo de Goltzius como al de Cort y muy parecido a la obra novohispana. Con todo, no hay duda de que el artista introdujo variaciones respecto a su modelo, lo que ocurre a menudo en las obras de Miguel González.

La obra novohispana se exhibe a gran altura y no me fue posible examinarla de cerca, por lo que no pude apreciar a detalle el trabajo de embutido de nácar. Aún así, se advierte que los fragmentos de dicho material son irregulares y en las vestiduras de los personajes hay pequeñas áreas que se dejaron sin embutir. La técnica pictórica es virtuosa, pues el material mantiene su luminosidad, algo a lo que contribuye la suavidad de los colores. Sin duda resulta un acierto el uso de pequeñísimos trozos de concha en los fustes de las columnas, pues su brillo otorga una belleza especial a la composición. Recuérdese que esta manera de usar la concha también se halla en la tabla “Presentación de la Virgen al templo” (lám. 89), de la serie I de la *Vida de la Virgen* del Museo de América. Ahora bien, el efecto es más logrado en el caso que aquí nos ocupa.

En esta obra la relación entre el marco y la escena representada es tan estrecha y el esmero puesto en el trabajo del marco es tan notable, que tiene interés dedicarle unas líneas. La identificación de los motivos es muy sencilla en algunos casos, mientras que en otros resulta compleja. Esto se advierte, en particular, en los motivos arquitectónicos, pues se representan en gran número y carecen de inscripciones que los identifiquen. También aparecen algunas figuras cuya falta de detalles 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.¹¹⁹⁴ 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”.¹¹⁹⁵ Al lado, aparece un sol que también posee rasgos faciales y se refiere a la virgen “brillante como el sol”.¹¹⁹⁶ Las siguientes figuras son unos lirios.¹¹⁹⁷ El próximo motivo es una escalera, que representa el papel de María como escalera al cielo.¹¹⁹⁸ De sencilla identificación son, también, algunos motivos del lado inferior. En el medallón de la izquierda más próximo al motivo que decora la parte central, se representa la fuente,¹¹⁹⁹ seguida del pozo de aguas vivas.¹²⁰⁰ A continuación se presenta la Ciudad de Dios.¹²⁰¹ El siguiente motivo es una nave, que se refiere a María como nave de la vida.¹²⁰²

Los largueros poseen numerosos motivos arquitectónicos de difícil identificación, debido al parecido que las figuras muestran entre sí. Ahora bien, dichos largueros también muestran otros símbolos fáciles de identificar. El izquierdo representa, en la parte superior, el espejo sin mancha, que simboliza a la Concepción.¹²⁰³ Debajo, se advierte una figura vertical, cuyas formas sugieren a una flor blanca. Enseguida se exhibe una construcción, que acaso represente el Templo del Espíritu Santo.¹²⁰⁴ 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 advierte la palma.¹²⁰⁵ El siguiente motivo es la Puerta del Cielo.¹²⁰⁶ La próxima figura representa la Torre de David.¹²⁰⁷ En el lado inferior, a la izquierda, se advierte una construcción amurallada, que posiblemente represente el huerto cerrado.¹²⁰⁸ A la izquierda de dicho motivo

¹¹⁹⁴ 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.

¹¹⁹⁵ *Cantar de los Cantares* VI, 9.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁹⁷ *Ibidem* II, 2.

¹¹⁹⁸ *Génesis* XXVIII, 12.

¹¹⁹⁹ *Cantar de los Cantares* IV, 15.

¹²⁰⁰ *Ibidem* IV, 15.

¹²⁰¹ Salmo LXXXVI, 3.

¹²⁰² 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.

¹²⁰³ *Sabiduría* VII, 26.

¹²⁰⁴ *I Corintios* VI, 19.

¹²⁰⁵ *Eclesiastés* XXIV, 18.

¹²⁰⁶ *Génesis* XXVIII, 17.

¹²⁰⁷ *Cantar de los Cantares* IV, 4.

aparecen unas figuras blancas, de identificación muy problemática, pues carecen de detalles.¹²⁰⁹

En este caso es posible afirmar que el autor es Miguel González. Al respecto, conviene advertir que la obra opta por una paleta poco contrastada que, sin embargo, realza la luminosidad natural del nácar. Asimismo, el artista introdujo ciertas variaciones a la composición que le sirvió de modelo y las flores que pueblan el marco son esquematizadas y carecen de referencias a especies reales. Todas estas características son más habituales en el trabajo de Miguel González que en el de su pariente Juan.

Ahora bien, la razón que permite atribuir la obra sin género de dudas a Miguel González es el extremo parecido entre su marco y el de una *Virgen de Guadalupe* recientemente adquirida por el LACMA firmada por dicho artista (láms. 140 y 141), que enseguida se comentará. El parecido es extremo únicamente en esa parte de la obra, pues al parecer la representación guadalupana no es tan virtuosa como la pintura que aquí se ha comentado. Debido a que los marcos de estas obras exhiben un constante interés por introducir variaciones, cabe suponer que el bello (y significativo, en términos simbólicos) diseño de estos marcos resultó uno de los más exitosos en las representaciones marianas de Miguel González. Así pues, no hay que descartar la posibilidad de que más adelante salgan a la luz obras con marcos parecidos.

Por otro lado, tiene interés mencionar dos tablas que forman parte de una serie de la *Vida de la Virgen*, de las que hasta ahora sólo se conocen un “Sueño de San José” (lám. 113) y una “Petición de posada” (lám. 114). La primera es extremadamente parecida a una de las versiones de la *Vida de la Virgen II* del Museo de América (lám. 92), mientras que la segunda es muy similar a la representación que la *Vida de la Virgen I* dedica a dicho tema (lám. 102). El parecido es tan extremo que no hay duda de que ambas obras se informaron en los mismos modelos usados por el autor de las series mencionadas. Desde luego, cabe la posibilidad de que se trate del mismo artista, aunque para determinarlo es preciso estudiar las obras de manera directa, cosa que no me ha sido posible hacer en esta investigación.

Con todo, se advierte que ambas tablas fueron hechas por un especialista y poseen unidad estilística, incluyendo sus ricos marcos pintados y embutidos de concha. Las dos pinturas exhiben un notable interés por el paisaje, en el que destaca un árbol de

¹²⁰⁹ Los comentarios anteriores vienen de mi tesis de maestría *Los marcos “enconchados” ...*, op. cit., pp.



Lámina 113



Lámina

características muy similares. Tanto el tronco como el follaje poseen un tratamiento realista y sus vivos colores recuerdan a otras pinturas de la época, alejándose del tratamiento habitual en las láminas de concha. Asimismo, ambas tablas muestran al fondo una ciudad formada por casas sencillas, de techos rojos.

Pese al enorme parecido entre las dos tablas, al parecer la paleta posee notables diferencias, pues mientras el “Sueño de San José” tiene un colorido restringido, con un claro predominio del amarillo al que sólo se agregan toques de verde y rojo, la “Petición de posada” exhibe una paleta mucho más amplia. Al respecto, destacan las vestiduras de los personajes: tanto María como la posadera llevan mantos de un tono vivo de azul que sin embargo permite advertir la luminosidad del nácar subyacente. Por su parte, José y el posadero visten mantos rojos, de un tono un tanto opaco, muy frecuente en este tipo de obras.

Debido a que no me ha sido posible examinar estas obras en persona, no podría asegurar que el trabajo pictórico que cubre la concha es original. En todas las series conocidas, las distintas tablas tienden a poseer una paleta muy similar, por lo que este caso resulta desconcertante. Recuérdese que por su fragilidad, todas las obras conservadas han sido intervenidas en numerosas ocasiones. Así pues, conviene considerar la posibilidad de que la amplia paleta de la “Petición de posada” haya sido producto de una restauración. Téngase en cuenta que dicha paleta contrasta con la del marco, algo ajeno a todas las obras conocidas. Otra posibilidad es que las diferencias cromáticas entre ambas pinturas se deban a que hayan sido hechas por distintos miembros del taller, pero esto se antoja poco probable.

Por otro lado, el parecido entre estas tablas y las dos series de la *Vida de la Virgen* ya mencionadas permite suponer que, pese al evidente afán de individualización de muchas de las obras conservadas, los González hicieron para el mercado abierto numerosas series de los temas más populares de la época, de características muy similares entre sí. Es decir, las variaciones que se advierten entre las distintas representaciones de la *Conquista de México* (láms. 37-66) y de la *Virgen de Guadalupe* (láms. 128-130, 133, 140 y 141) ligadas a su autoría podrían deberse a que se trata de encargos cuyas particularidades fueron explícitamente solicitadas por los clientes.

Análisis estilístico. Distintas versiones del mismo tema

Aquí se tomarán en cuenta tanto obras firmadas como anónimas. Una de las razones para hacer este análisis es que la comparación de distintas representaciones demuestra que a menudo los artistas variaron sus fuentes, así como las soluciones del trabajo pictórico, los embutidos de concha y la ornamentación. Es decir, la comparación de distintas representaciones del mismo tema permite advertir la diversificación del trabajo, tema que resulta de gran interés para esta investigación.

Las primeras obras a analizar aquí son cuatro versiones de la *Adoración de los pastores*, la primera de las cuales ya se comentó, está firmada por Juan González en 1662 y se halla en Smithsonian American Art Museum de Washington D.C. (lám. 20). Si bien no he localizado el grabado preciso en el que se basó la obra, no hay duda de que sigue muy de cerca algún modelo. El artista no logró aprovechar del todo la luminosidad natural del nácar, por lo que cabe afirmar que se trata de la menos lograda de las obras firmadas por ese artista.

En contraste, la versión de la serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo* del Museo de América de Madrid (lám. 67), sin ser virtuosa, muestra un uso mucho más diestro del nácar, así como de la capa pictórica que lo cubre. Por su parte, una versión anónima perteneciente a una colección particular exhibe un trabajo cuidadoso basado en un modelo distinto al de las otras dos versiones (lám. 115). También la composición de la obra perteneciente a la serie se basa en una fuente distinta a la de la pintura de 1662.

En la obra correspondiente a la serie, tanto las vestiduras de José como las de María están formadas por fragmentos regulares de concha cuyos bordes coinciden a la perfección entre sí. En ambos casos, el material mantiene su luminosidad bajo la capa pictórica, aunque su uso resulta especialmente destacado en la figura de María, pues tanto su túnica blanca como su manto azul poseen un brillo particular. Los fragmentos de concha no se restringen a las vestiduras de los personajes, sino que también comprenden ciertos detalles arquitectónicos. Por ejemplo, las dovelas del arco a medio construir que aparece a la derecha del espectador, así como el friso de la parte superior del pesebre, e incluso el ángulo de la construcción que se advierte a la derecha de la escena principal. Al igual que en la obra de 1662, aquí se advierte en primer plano una sencilla canasta desprovista de concha, cuya sombra se proyecta sobre el humilde piso de tierra. La inclusión de estos detalles sugiere que la obra se ajustó fielmente a la composición que le sirvió de modelo.



Lámina 115



Lámina

El artista apenas se interesó en la corrección de la perspectiva, a pesar de haber puesto un notable empeño tanto en el uso de la concha como en la capa pictórica que la cubre. Asimismo, ciertas figuras aparecen casi abocetadas, en contraste con el rico trabajo de otras partes de la obra. Esto se advierte, en particular, en las figuras representadas al fondo, a ambos lados de la escena principal. A la izquierda aparece una escena secundaria, que muestra el momento en que el ángel indica a los tres pastores que se dirijan a Belén para adorar a Jesús, mientras que a la derecha se advierte una sencilla construcción con una cúpula. En ambos casos, el efecto es muy distinto al de la escena principal, pues no sólo se omite el uso del nácar, sino que la capa pictórica es extremadamente ligera y hay pocos detalles, lo que demuestra que el artista se interesó mucho más en la representación de la escena principal.

Llama la atención la figura que aparece en el extremo izquierdo de la escena principal. Se trata de un misterioso personaje arrodillado que, junto a los tres pastores, adora al niño Jesús. Sin embargo, a diferencia de dichos pastores, este personaje no posee embutidos de concha. Más aún, lejos de prestar atención a Jesús, sonrío y mira hacia el frente, casi dirigiéndose al espectador. Su rostro exhibe ciertos detalles que lo individualizan, lo que sugiere que se basó en una persona real y mueve a preguntar si podría tratarse del retrato de un donante.

No hay noticias de que otras láminas de concha hayan incluido representaciones de donantes. Ahora bien, numerosas pinturas de la época incluyen retratos de donantes. Esta tabla abre la serie y es la única que muestra a un personaje con estas características. En cualquier caso, esta obra muestra mayor virtuosismo y soltura que la de 1662. Si bien ambas exhiben un notable apego a su modelo, no hay duda de que la que aquí nos ocupa posee mayor familiarización con el uso de la concha, así como de la técnica pictórica sobre dicho material.

Por su parte, las dos versiones conservadas en colecciones particulares mexicanas (láms. 115 y 116) exhiben al centro de la composición a María y a José, que en el primer caso se inclinan respectivamente a izquierda y derecha para adorar al niño. Están acompañados, además de los tres pastores, de otro personaje masculino, así como de una joven que aparece a la derecha, llevándose un cántaro a la cabeza.¹²¹⁰ Como en los casos anteriores, el fondo es una simplificación de formas de la arquitectura manierista y en primer plano se advierte una canasta, mientras que a la derecha un burro eleva la

¹²¹⁰ Mis comentarios sobre esta obra se basan en el análisis de la reproducción publicada en *La concha*

cabeza, olfateando el contenido del cántaro de la joven. La minuciosa representación de estas figuras permite suponer que el autor se ajustó a la composición de la obra que le sirvió de modelo.

No hay duda de que dicho modelo fue próximo a los que se usaron en los dos casos anteriores, pero la disposición de las figuras muestra significativas variaciones. El trabajo es esmerado y no hay que descartar que la obra se haya hecho en un taller dedicado de manera exclusiva a este tipo de pinturas. El fondo es amarillo, pero las figuras muestran una paleta rica, pues María viste una túnica roja con tintes anaranjados y un manto verde, mientras que José viste de azul y los otros personajes de rojo o bien, mantienen el color natural del nácar. Si bien los fragmentos de concha no son completamente regulares ni conforman la totalidad de las vestiduras, la ejecución pictórica posee cierta calidad, pues en todos los casos, el material brilla bajo la capa pictórica. El uso de la línea es acusado, como es frecuente en este tipo de pinturas.

Quizá lo más llamativo de esta obra sea el peculiar uso que se dio a unos pequeñísimos fragmentos de concha distribuidos en el fondo de toda la escena, que al parecer, no poseen el menor rastro de pintura, lo que permite suponer que nunca lo tuvieron. Estos embutidos no hacen referencia a ningún elemento real, lo que sugiere que su presencia en esta obra se debe únicamente al interés por iluminar la escena. La solución no es tan atractiva como la de las *Bodas de Caná* de Nicolás Correa (lám. 143) ni la de la *Alegoría de la Encarnación* (lám. 109), pero resulta de interés, pues demuestra que el autor intentó aprovechar las cualidades lumínicas del material orgánico.

En términos compositivos, la cuarta versión del tema (lám. 116) es parecida a la anterior, pero incluye más detalles, tales como un cordero en el primer plano junto a la canasta de fruta y un árbol trabajado con cierto esmero en el extremo derecho. Más aún, esta representación es la única, junto con la de Juan González de 1662 (lám. 20) que incluye como escena secundaria a la izquierda el anuncio del ángel a los pastores. El artista se ajustó con bastante fidelidad a algún grabado similar a los que usó el autor de la obra antes comentada. El dibujo es muy cuidadoso y en la escena secundaria, el tratamiento del paisaje recuerda al “Abrazo en la puerta dorada” (lám. 86) de la *Vida de la Virgen II*. Más aún, el modelo de María recuerda al que aparece en la “Adoración de los Magos” de la serie de la *Vida de Cristo* (lám. 68). Todas estas características

permiten suponer la autoría de algunos de los González, aunque para tener más certeza al respecto es preciso acceder de manera directa a la obra.¹²¹¹

Por otro lado, de la *Adoración de los Reyes* se conocen dos representaciones, una de Juan González que se conserva en el Museo Soumaya de la Ciudad de México (lám. 117) y otra de la serie de la *Vida de Cristo* del Museo de América (lám. 68). Ambas exhiben numerosas diferencias entre sí, pero también algunas similitudes. Entre estas últimas, la más destacada es el detalle que muestra a Melchor, adelantándose a adorar y ofrecer oro al Niño que está en brazos de la Virgen, mientras que José, en un segundo plano, observa de cerca la escena. Dicho detalle es muy similar en ambas composiciones, lo que sugiere que se basaron en el mismo modelo. Esto también abre la posibilidad de que el taller de Juan González haya sido responsable de la serie anónima.

Ahora bien, conviene recordar que dicha escena fue muy popular en la pintura novohispana y tuvo infinidad de variantes, basadas en numerosas fuentes gráficas tanto manieristas como barrocas. El fragmento mencionado aparece en un grabado de Hendrick Goltzius de 1593-1594 (lám. 118), así como en uno de Jerome Wierix según Pieter van der Borch, de 1583 (lám. 119) pero también en numerosas pinturas novohispanas del siglo XVII. Por ejemplo, una de Baltasar de Echave Rioja de 1659, que se ubica en el Davenport Museum of Art en Iowa y una atribuida a Cristóbal de Villalpando que se conserva en el templo de San Martín de Tours de Huaquechula.¹²¹²

No me ha sido posible localizar la fuente directa de ninguna de estas láminas de concha, pero por sus características es evidente que ambas siguen muy de cerca al mismo modelo. Las dos composiciones son en realidad muy similares y el artista parece haber variado únicamente ciertos detalles para evitar que fueran idénticas. Por ejemplo, la obra del Museo Soumaya exhibe en primer plano un poco de vegetación, así como un pequeño tronco retorcido y el fragmento de un fuste, que contrasta con el humilde suelo de tierra completamente neutro de la serie. Ambas tablas muestran un parecido extremo en la escena secundaria que aparece a la derecha del espectador, en la que se advierten numerosísimas figuras que conforman la comitiva de los magos, que incluye camellos.

Respecto a la obra del Museo Soumaya, es importante advertir que si bien la cédula de exhibición señala que es de Juan González, la firma no aparece a la vista del público. Su técnica ha sido objeto de un reciente análisis, que ha revelado el virtuosismo

¹²¹¹ Sólo conozco esta obra por la reproducción en blanco y negro publicada por Marta Dujovne, por lo que aquí omito cualquier comentario acerca de la paleta. Cfr. Marta Dujovne, *Las pinturas...*, op. cit., p. 73.

de su ejecución y, en particular, la riqueza de la paleta, que hoy resulta difícil de notar a simple vista.¹²¹³ La obra exhibe en el primer plano a la izquierda del espectador una figura masculina que contempla la escena. Dicho personaje viste un atuendo militar y recuerda a las figuras representadas en las series de la *Conquista de México* (láms. 37-66). Teniendo en cuenta que al menos una de esas series se relaciona con Juan González, la inclusión de dicha figura no resulta sorprendente.

Tiene interés considerar la posibilidad de que se trate de un personaje de la *Conquista de México*, acaso Hernán Cortés. Desde luego, si ese fuera el caso, su presencia en esta obra resultaría muy llamativa. Jaime Cuadriello ha sugerido que una tabla anónima que muestra el *Encuentro entre Cortés y Moctezuma* podría tener una lectura cristiana, pues el beso que Cortés da a Moctezuma recuerda aquel con el que Judas traicionó a Jesús.¹²¹⁴ En este caso, quizá cabría explorar la posibilidad inversa. Es decir, que la figura de Cortés sugiriera una lectura política para un tema evidentemente religioso. Téngase en cuenta que los intelectuales criollos de fines del siglo XVII que plantearon la conquista de México y la fundación de la Nueva España desde una perspectiva reivindicadora, en ocasiones se refirieron al hallazgo del Nuevo Mundo como un fenómeno providencial, pues la solución a la crisis del cristianismo se hallaría en la joven América. Así pues, no sería del todo extraño que, a petición de algún comitente, González hubiera puesto a Cortés como testigo del nacimiento de Jesús; es decir, del advenimiento del cristianismo.

En cualquier caso, no hay duda de que esta obra se plantea retos ajenos a la tabla perteneciente a la serie, pues exhibe mayor luminosidad, así como un uso más esmerado del nácar, que se embute en fragmentos grandes (aprox. 4 cms) y regulares en las vestiduras de la virgen, pintadas de azul.¹²¹⁵ Acaso el parecido entre ambas obras sugiera que Juan González es el autor de la tabla correspondiente a la serie de la *Vida de Cristo*. A la vez, conviene tener en cuenta la posibilidad de que la obra del Museo Soumaya haya sido parte de una serie de la que acaso más adelante aparezcan otras tablas.

Ahora bien, respecto a la posibilidad de que Juan González haya sido el autor de la serie de la *Vida de Cristo*, conviene recordar que otros elementos aproximan dicha serie al trabajo de Miguel González. No hay que descartar que haya sido hecha en coautoría por los dos artistas. Otra posibilidad es que ambos hayan empleado las

¹²¹³ Adelina Illán y Rafael Romero, “La técnica...”, *op. cit.*, pp. 35-39.

¹²¹⁴ Jaime Cuadriello, “El origen del reino...”, *op. cit.*, p. 79.

¹²¹⁵ Recuérdese que en su estudio técnico, Romero e Illán informan que dicho color también se empleó en



Lámina 117



Lámina 118



Lámina 119

mismas estampas. En ese caso, el uso de esquemas compositivos similares no necesariamente sería prueba de que las dos obras se hicieron en el mismo taller.

Por otro lado, la “Asunción” cuenta con numerosísimas representaciones, tanto en la pintura europea como en la novohispana, incluyendo las láminas de concha. Aquí se comentarán las versiones correspondientes a las series I y II de la *Vida de la Virgen* del Museo de América (lám. 99), así como la anónima que se conserva en el Museo Franz Mayer (lám. 120) y la que pertenece a la colección Daniel Liebsohn, asimismo anónima (lám. 122).

Ninguna de estas versiones muestra una cercanía particular con las otras, aunque es evidente que algunas se informaron en modelos próximos entre sí. La falta de parecido entre las distintas tablas es especialmente significativa en el caso de las que corresponden a las series, debido a las similitudes que existen entre otras tablas de dichas series. En este caso, tanto las actitudes como los rostros de los personajes son contrastantes, lo que permite advertir la muchas veces comentada voluntad de concebir cada serie de manera individual. Por otro lado, la obra del Museo Franz Mayer exhibe una factura menos cuidadosa, que sugiere que su autor no fue muy experimentado.

Ahora bien, compositivamente las tres versiones son muy parecidas y sólo varían algunos detalles: los gestos y la disposición de ciertos personajes, la factura de los rostros, etc.¹²¹⁶ La obra de la serie II emplea para el rostro de María un modelo distinto a los otros de la misma serie. Acaso esto se deba a que fue obra de otro miembro del taller. Sin embargo, si se comparan las doce tablas de esta serie con las de la Serie I de la *Conquista de México*, de Miguel y Juan González, se advierte en esta última cierta intención de unidad estilística, ajena a la serie que aquí nos ocupa. Es decir, en este caso la solución distinta a otras tablas de la misma serie puede derivar de la voluntad de introducir variaciones debido a que se esperaba vender las tablas por separado,¹²¹⁷ acaso a precios un poco distintos.

En esta obra, el rostro de María no es muy bello, mientras que los de los discípulos poseen expresiones dramáticas y carecen de contornos nítidos, pues están trabajados con una pincelada suelta, que los acerca a otras pinturas de la época. El rostro de María Magdalena está trabajado con menos cuidado que el de muchos apóstoles. El contraste con los rostros de otros personajes de la misma tabla permite suponer que la

¹²¹⁶ *Ibidem.*

falta de belleza se debe al presupuesto o a la necesidad de trabajar con cierta premura y delegar algunos rostros a los oficiales del taller.

Se advierte un uso enfático de la línea en los pliegues de la ropa, pese a lo cual la solución no se aleja mucho de la de las pinturas que prescinden de la concha. Los rostros de los angelitos son de mediana calidad y los dos del extremo superior son mucho menos esmerados que todos los demás –incluso, el de la derecha parece haber quedado abocetado. Como es habitual, el único personaje cuyas vestiduras están completamente embutidas de concha es María. También es el único que incluye fragmentos regulares de dicho material, un poco más grandes que los que aparecen en las ropas de los otros personajes.

La obra muestra ciertos contrastes difíciles de entender. Por ejemplo, algunos rostros parecen inconclusos y, a la vez, se advierte un gran esmero en la factura del incensario que lleva el ángel de la parte superior izquierda. Esto sugiere un gran interés por la ornamentación y dibujo dentro de la escena, a costa de una representación minuciosa de todos los personajes, a pesar de la indudable capacidad del artista.

Por otra parte, en la versión correspondiente a la *Vida de la Virgen I* ningún rostro exhibe una factura virtuosa, pero sí homogénea, pues en todos los casos hay un evidente interés por individualizarlos. Asimismo, dicha tabla es una de las más luminosas de la serie, lo que en parte se debe al cuidadoso trabajo pictórico sobre los embutidos de nácar. En este caso, tanto el verde como el rojo de las vestiduras exhiben un tono brillante, cuya armonía con la luminosidad del material orgánico subyacente demuestra que el autor estaba familiarizado con este tipo de pinturas.

La obra anónima que se conserva en el Museo Franz Mayer (lám. 120) es la menos lograda de las tres. Compositivamente, se ciñe a un grabado de Theodore Galle a partir de una obra de Rubens de 1614 (lám. 121).¹²¹⁸ La capa pictórica es extremadamente ligera, especialmente en el área que cubre los embutidos de concha, de modo que sus formas se pueden apreciar con toda nitidez a simple vista. Sin embargo, el material apenas brilla, lo que sugiere que no fue de tanta calidad como las que se usaron en las tablas arriba comentadas. Aquí los embutidos de concha son irregulares, de tamaños distintos y se advierten grandes espacios entre unos y otros. Además poseen

¹²¹⁸ Recientemente, Clara Bargellini se ha referido a una obra de Isidoro Francisco de Moncada de 1768 que se conserva en la Iglesia de San Francisco de Asís de Ayaviri, Perú, que asimismo se informa en dicho modelo. Cfr. Clara Bargellini, “Difusión de modelos...”, *op. cit.* Véase la reproducción de la obra



Lámina 120

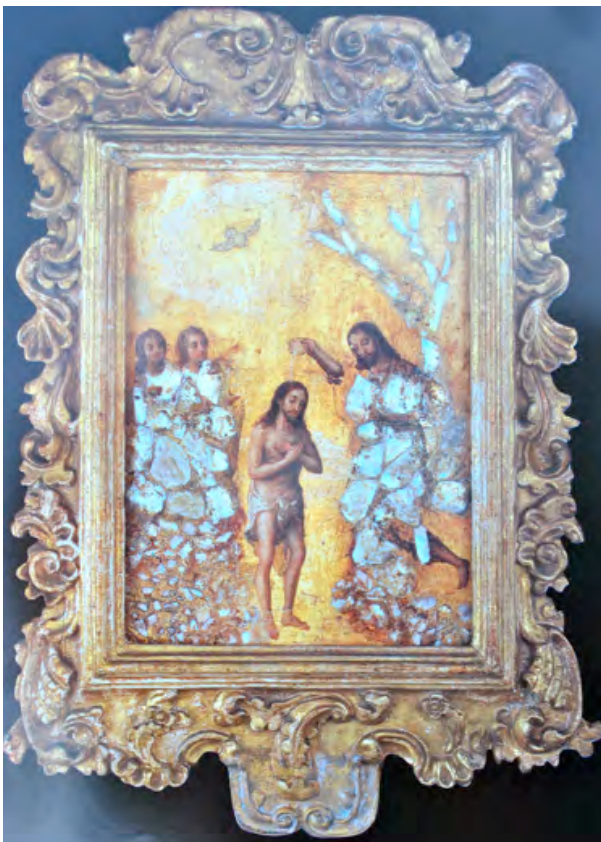


Lámina 121





Lámina 123



Lámina

cierto relieve, lo que permite suponer que el artista tenía poca experiencia con este tipo de obras.

La factura en general deja que desear, pues el trabajo pictórico en las áreas que no están embutidas de concha tampoco es virtuoso. Esto es especialmente notable en los rostros, pues si bien están individualizados y la capa pictórica es ahí más gruesa que en las áreas embutidas de concha, las soluciones son torpes. Más aún, el rostro de la Virgen es menos logrado que el de muchos apóstoles. Es decir, el autor de esta tabla sin duda fue distinto a los que hicieron los ejemplares anteriores y, más aún, su factura permite afirmar que no se trata de ninguno de los artistas cuyos nombres han llegado a nosotros.

Por su parte, la tabla anónima de la colección Liebsohn se informa en un modelo ajeno a las obras anteriores, pues en este caso el sepulcro de María se halla a la derecha y los detalles de los rostros son muy distintos a los de las versiones antes comentadas. No hay duda de que esta tabla formó parte de una serie, pues la misma colección conserva una *Dormición de la Virgen* (lám. 123) de formato idéntico y marco muy similar. Ambas emplean los mismos modelos de rostros y no hay que descartar que más adelante aparezcan otras pinturas correspondientes a esta misma serie, cuyas dos únicas tablas conocidas exhiben bastante unidad estilística.

Es muy probable que su autor sea un artista desconocido, pues si bien se ajustan a las convenciones de este tipo de obras respecto a la paleta, al uso enfático de la línea y a las zonas donde se embuten los trozos de concha, la factura sugiere la autoría de un artista poco experto. En las zonas que prescindan de concha, como los rostros, las soluciones dejan mucho que desear. Ahora bien, la concha mantiene su brillo bajo la ligera capa pictórica que la cubre y armoniza con el marco que aunque no poseen la delicadeza ni el esmero que exhiben los mejores ejemplares, se articula armoniosamente con las escenas representadas y contribuye a mantener la atención del espectador.

También conviene tener en cuenta dos versiones del “Bautismo de Jesús”, de las cuales la primera pertenece a la serie anónima de la *Vida de Cristo* (lám. 70), mientras que la otra al parecer es individual y se conserva en la Hispanic Society of America (lám. 124). La obra correspondiente a la serie ya se ha comentado, por lo que aquí sólo me interesa advertir el notable parecido que existe en ambas tablas entre la figura de Jesús y en menor medida, del bautista. Conviene advertir que el formato de ambas pinturas es distinto, pues mientras la primera es apaisada, la de la Hispanic Society of America es vertical. Asimismo, esta última tiene una composición más sencilla.

En el caso de Jesús, tanto el estudio anatómico como el rostro son extremadamente parecidos en las dos tablas. Por su parte, el rostro de Juan también es parecido en ambas obras y es muy probable que el resto de la figura también haya recibido un tratamiento similar, a pesar de que en la segunda tabla toda la capa pictórica que cubría el nácar se ha desprendido, dejando a la vista las formas y tamaños irregulares de los fragmentos, que conservan su luminosidad. Pese al deterioro, la observación directa de la obra permite apreciar la calidad del trabajo original, pues tanto en la figura del bautista como en la de Jesús, en las partes en las que la capa pictórica se mantiene íntegra se aprecia un trabajo muy esmerado, que acusa la factura de un pintor experimentado.

A la izquierda del espectador se advierten dos personajes, uno de los cuales recuerda a un ángel que en la tabla de la serie de la *Vida de Cristo* atestigua el bautismo, si bien ahí aparece a la derecha del espectador. La tabla en cuestión incluye diversos árboles, mientras que la de la Hispanic Society únicamente muestra uno, detrás del bautista. Se advierten los numerosos fragmentos de concha de formas regulares que se emplearon para dar forma a dicho árbol, pero debido a la pérdida total de la capa pictórica, es imposible saber si el tratamiento original fue parecido al de la otra pintura, aunque la gran calidad del trabajo pictórico que se conserva sugiere que sí.

Una diferencia fundamental entre las dos tablas es el marco. El de la tabla que pertenece a la serie muestra un rico trabajo de pintura y embutidos de nácar, ya comentado, mientras que el otro es dorado y posee un diseño basado en rocallas, que permite afirmar que es del siglo XVIII, aunque se desconoce si se trata del marco original. En cualquier caso, es muy probable que esta obra originalmente haya sido tan rica como la primera. Más aún, el parecido que exhibe la figura de Jesús en ambas representaciones permite considerar la posibilidad de que esta pintura se haya hecho en el taller de alguno de los González, a quienes aquí se ha atribuido la serie de la *Vida de Cristo*.

El biombo

En la historiografía de las láminas de concha ha habido una larga discusión sobre su relación con los biombos, a pesar de que el único original pintado y embutido de ese material que se conserva se dio a conocer en 1965.¹²¹⁹ Se trata de una obra anónima de

doce hojas que exhibe en un haz la *Batalla de Viena* (lám. 125) y en el otro, una escena de *Montería* (lám. 126). Este último muestra el escudo de armas de José de Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y virrey de la Nueva España de 1696 a 1701.¹²²⁰ El mueble se halla dividido, pues una mitad se conserva en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, mientras que la otra pertenece a la colección Rivero Lake.

Recuérdese que la tendencia a considerar que estas pinturas se relacionan con los biombos data de 1952, cuando Manuel Toussaint se refirió a dichos muebles en su artículo sobre las láminas de concha. El autor incluyó un listado de 20 menciones documentales a biombos, señalando que se relacionaban con las pinturas embutidas de concha, pero no explicó dicha relación.¹²²¹ Si bien el supuesto vínculo entre ambas producciones aún sigue sin explicarse, algunos autores mantienen la idea de su existencia.¹²²²

Toussaint no conoció ningún biombo pintado y embutido de concha y tampoco registró ninguna mención documental a una obra de ese tipo,¹²²³ por lo que llama la atención que supusiera que ambos tipos de obras estaban relacionados. Ahora bien, el autor señaló que las láminas de concha se vinculaban con el arte asiático,¹²²⁴ lo que sugiere que se refirió de manera conjunta a las láminas de concha y a los biombos debido a que ambos tienen cierto vínculo con el arte asiático, aunque la relación se planteó en términos distintos en cada caso. El análisis de este tema es fundamental, pues ha dado lugar a un largo malentendido en relación con estas obras.

Las láminas de concha resultan, hasta cierto punto, de una relación con las lacas japonesas *namban*.¹²²⁵ Hasta donde se sabe, dichas lacas no incluyeron biombos. Ahora bien, desde fines del siglo XVII en Europa circularon numerosos biombos de laca negra que en ocasiones se incrustaron de concha. Dichas obras reciben el nombre de Coromandel, por el puerto indio desde el que se embarcaban a Europa. Estos biombos fueron parte de una amplia producción de lacas, entre las que se incluyen numerosos tipos de objetos.¹²²⁶ Dado que los biombos se cuentan entre las obras más codiciadas de

¹²²⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹²²¹ Véase Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 10.

¹²²² Al respecto véase, por ejemplo, *Los enconchados...*, *op. cit.*, p. 14, así como Virginia Armella de Aspe, “La influencia...”, *op. cit.*, pp. 70-72, Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario...*, *op. cit.*, pp. 247-249 y *El arte namban...*, *op. cit.*

¹²²³ Manuel Toussaint, “La pintura...”, *op. cit.*, p. 13.

¹²²⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹²²⁵ Sonia Irene Ocaña Ruiz, “Marcos “enconchados...”, *op. cit.*, “Mother-of-Pearl...”, *op. cit.*, y “Los marcos “enconchados”...”, *op. cit.*

¹²²⁶ Cabe añadir que, una vez en Europa, estas obras en ocasiones se desmontaron y se usaron para

dicha producción, cabe suponer que también circularon en la Nueva España. Sin embargo, las fechas de su circulación permite descartar que hayan servido de modelo a la producción novohispana que, como ya se señaló, empezó a mediados del siglo XVII.

Casi todas las láminas de concha que se conocen son exentas. Es decir, los artistas sólo incursionaron en los biombos a petición expresa de ciertos clientes, al igual que ocurrió con las pinturas que prescindieron de dicho material. No hay duda de que este biombo no es el único que existió,¹²²⁷ pero es casi seguro que la producción no fue muy abundante. Se conoce una mención documental a un biombo que posiblemente represente el mismo tema que la obra que aquí nos ocupa: “104. Ytem un biobo rodaestrado, de doce tablas de a vara, de la *Batalla de Viena*, vale ciento cincuenta pesos.”¹²²⁸ Es decir, el biombo de Sarmiento y Valladares debió haber sido producto de un encargo igual a los que dieron lugar a los numerosos ejemplares sin embutidos de concha que se conservan.

Es probable que la reiterada opinión de que existen numerosos biombos pintados y embutidos de concha obedezca a la intención de demostrar que los autores de las obras fueron de origen asiático y que, por esa razón, dichas obras son muy parecidas a otros objetos de ese origen. Ahora bien, basta comparar el biombo novohispano con los de Coromandel para advertir que hay enormes diferencias entre ambas producciones. A la vez, la comparación entre aquel y las pinturas embutidas de concha demuestra que son extremadamente parecidos entre sí.

Por otro lado, debido a que no me ha sido posible examinar esta obra de manera directa, mis comentarios sobre el tema representado, así como sus soluciones, se basan en los de otros autores. Conviene recordar que la serie de la *Defensa de Viena* de Juan González que se conserva en una colección particular de las Islas Canarias (láms. 33 y 34) representa el segundo sitio de Viena, de 1529. Por su parte, la batalla de Viena representada en el biombo tuvo lugar en 1683, cuando el rey de Polonia, Jan Sobieski, derrotó en esa ciudad al Gran Visir Kara Mustafá. Al respecto, Bonet informó que la obra

la corte parisina de Luis XIV, pronto se difundió a buena parte de Europa. Respecto al caso español véase, por ejemplo, María Soledad García Fernández, “Les panneaux...”, *op. cit.*

¹²²⁷ Recuérdese que el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, de 1745, menciona dos biombos de charol y nácar con pintura fina heredados de su tía Mariana de Neoburgo. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo...”, *op. cit.*, p. 212.

¹²²⁸ AGNM, *Civil*, Vol. 157, Exp. 1, f. 27. Bienes de Cristóbal de Medina, viudo de Margarita de Xerez.



Lámina 125



Lámina

en su recorrido principal representa una batalla contra el Turco sobre el Danubio, dada por el duque de Baviera, ayudado por los polacos, en socorro a una ciudad sitiada, probablemente Viena. Los turcos y los tártaros son derrotados por los cristianos que al salir por las puertas de la ciudad asaltan los puentes bajo el nutrido fuego de la artillería, ante los refuerzos y los galeones del duque de Baviera, al que vemos a la derecha del biombo, en primer término, rodeado de su estado mayor. A la izquierda, caído de su caballo, en medio del desconcierto de la derrota aparece el Gran Visir, lo que hace pensar en Solimán el Magnífico como en Solimán III, aunque las armaduras de los cristianos nos inclinan más por el siglo XVI.¹²²⁹

La identificación puntual de los personajes, así como de la época en la que se libró la batalla representada se halla en el texto de Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, de 1970. Según dichas autoras:

Vemos al fondo del biombo la ciudad de Viena amurallada y fortificada con sus baluartes, las casas, la catedral de San Esteban, los puentes que cruzan el Danubio, defensores y atacantes, camellos, al Gran Vizir [*sic*] con su turbante. Al elector Duque de Baviera se le da una preeminencia que debería habersele dado a Juan Sobieski. A la derecha ondean estandartes entre los cuales vemos uno con el águila bicéfala austriaca.¹²³⁰

Castelló y Martínez del Río añaden que en la obra “Se puede ver a Juan Sobieski, su libertador, y al Elector Duque de Baviera. En una hoja el Gran Vizir [*sic*] Kara Mustaphá sale huyendo con los turcos a su mando. Al fondo la ciudad de Viena amurallada, puentes sobre el Danubio, naves, castillos. Escenas de batalla, estandartes y banderas con el águila bicéfala austriaca.”¹²³¹ Es interesante advertir que los hechos aquí representados habían ocurrido menos de 20 años antes y carecen de relación con la historia novohispana. Esto sugiere que fue el propio Sarmiento y Valladares quien solicitó el tema y acaso haya dado al artista el modelo.

La representación de este tema tiene connotaciones cristianas, pues el éxito de la batalla fue posible gracias a que, previo llamado del Papa Inocencio XI, todas las naciones de Europa (excepto Francia), unieron fuerzas para combatir a Kara Mustafá. El

¹²²⁹ Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo...”, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹²³⁰ Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 49.

tema no es particularmente próximo a los intereses peninsulares, pues España sólo hizo una aportación económica. Así pues, aunque se trata de un tema histórico, su representación más bien se fundamenta en intereses cristianos.

Este biombo no posee cartelas que identifiquen los temas representados, a diferencia de otros muebles de este tipo que también representan temas históricos. La inclusión de dichas cartelas es asimismo habitual en la mayoría de las series de láminas de concha dedicadas a estos temas. A menudo vienen de los propios modelos empleados,¹²³² por lo que cabe suponer que la obra en la que se basó esta composición no las incluyó. Sin embargo, se incluyen pequeñas leyendas que identifican a los personajes y que probablemente el artista haya tomado de su modelo.

Antes he señalado el parecido entre un personaje representado en el haz de la *Batalla de Viena* y otro que aparece en la tabla nueve de la serie de la *Conquista de México* de Miguel y Juan González (lám. 39).¹²³³ Dicha tabla exhibe la firma de Miguel González. Recuérdese que a Sarmiento y Valladares perteneció otra serie de 24 tablas de la *Conquista de México* firmada por ese artista (láms. 42, 57 y 59), lo que permite suponer que el autor de este biombo es Miguel González. Ahora bien, al respecto no es posible hacer afirmaciones pues estilísticamente esta obra muestra diferencias respecto a otras obras de ese artista. Por ejemplo, la paleta es un poco más contrastada que en la mayoría de sus trabajos, pues tanto el rojo como el verde se usan en mayor proporción que en otras pinturas suyas.

La cenefa que bordea el biombo en ambos haces se informa en modelos flamencos, pues se advierten nítidamente tulipanes, ajenos a todas las pinturas firmadas por este artista. Conviene señalar que cuando Bonet dio a conocer este biombo, advirtió que su cenefa tenía relación con los modelos flamencos.¹²³⁴ Por su parte, la escena de montería parece basada en un modelo francés del siglo XVII.¹²³⁵ Así pues, esta obra posee características que la alejan de la producción conocida y que acaso se deban a una petición expresa de Sarmiento y Valladares. Cabe advertir que la obra en nada se aproxima a modelos asiáticos de ningún tipo, excepto por el mero uso del soporte, habitual en la pintura novohispana durante los siglos XVII y XVIII.

¹²³² Al respecto, téngase en cuenta la serie de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, basada en grabados que incluyen dichas cartelas (láms. 29, 31 y 32).

¹²³³ Sonia I. Ocaña Ruiz, "Mother-of-Pearl...", *op. cit.*, p. 143.

¹²³⁴ Antonio Bonet, "Un biombo...", *op. cit.*, p. 36.

¹²³⁵ *Ibidem*, pp. 34-35. Véase también Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, p.

Las Vírgenes de Guadalupe

Esta investigación registra veintitrés representaciones guadalupanas conservadas en distintas colecciones tanto públicas como privadas.¹²³⁶ En este capítulo me concentraré en las doce que me fue posible estudiar de manera directa, si bien también me detendré en otras cuyas características las hacen de especial interés para esta investigación.¹²³⁷ De las obras aquí registradas, dos están firmadas por Miguel González (láms. 133, 140 y 141), otra por Agustín del Pino (lám. 136), una más por el misterioso Rodulpho (lám. 132) y las restantes son anónimas (láms. 127-131, 134, 135 y 137-139).

La muchas veces comentada paleta restringida con predominio del amarillo halla una de sus manifestaciones más notables en las representaciones guadalupanas, pues buen número de ellas exhiben dicho color incluso en el manto de la virgen. Esto las aleja, desde luego, de la iconografía guadalupana tradicional. Al respecto, destaca la obra anónima que se conserva en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México (lám. 137), así como la de Agustín del Pino, de la misma colección (lám. 136); la de Rudolpho, que pertenece al Museo Casa Natal de Jovellanos, de Gijón (lám. 132) y una obra anónima del Museo de América que incluye una vista del santuario de la Virgen (lám. 131).

Todas las representaciones exhiben notables diferencias en cuanto al tamaño, trabajo pictórico, interés por la ornamentación y paleta, así como uso de la concha. Las diferencias de calidad son tan grandes, que difícilmente cabría hablar de características comunes a todas las obras. Ahora bien, por el esmero con el que están hechas varias de estas pinturas, no hay duda de que están ligadas a los González, quienes aquí hacen gala de su notable capacidad de ofrecer distintas soluciones a temas que sin duda representaron con mucha frecuencia.

Ahora bien, dos de estas representaciones exhiben soluciones y formatos casi idénticos, lo que permite afirmar que fueron parte de un encargo conjunto. Una se conserva en el convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana (lám. 127) y la otra permanece en la iglesia de San José, en Tlaxcala (lám. 128). El esmero que muestran permite afirmar que se hicieron en un taller especializado y que su presupuesto fue alto.

¹²³⁶ Véase Apéndice documental.

¹²³⁷ Cabe advertir que también comentaré una obra recientemente adquirida por el LAMCA, cuya página *web* ofrece numerosas imágenes de buena calidad y que es de especial interés aquí tanto por su autoría, como por su rico marco, muy parecido al de una *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) anónima

Es de lamentar que apenas exista información sobre estas obras. La noticia más temprana sobre la que se conserva en la parroquia de San José de Tlaxcala data de 1952, cuando Manuel Toussaint informó de su presencia en dicho recinto.¹²³⁸ En el caso de la obra de Castellón de la Plana, se sabe que ha permanecido en el convento de monjas capuchinas durante décadas, pero no existe ninguna información respecto al lugar donde se hallaba en siglos anteriores.¹²³⁹

Ambas obras son espectaculares, de grandes dimensiones y el trabajo es muy esmerado - su calidad rebasa, por mucho, la de la mayoría de las pinturas firmadas. Lo primero que llama la atención es la excepcional luminosidad de las ropas de la Virgen. En estos casos, no hay duda de que existe una relación entre la luz y la belleza, pues se trata de obras muy bellas. Resulta muy difícil no asociar dicha luminosidad a la Luz Divina. En la obra de Castellón, el marco es el segundo punto de interés, pues asimismo es muy rico y su belleza se combina con la de la superficie pictórica para dar lugar a una representación especialmente lograda de la Virgen de Guadalupe.

En el área correspondiente a Guadalupe, el nácar está dispuesto a modo de mosaico, con teselas rectangulares y muy regulares; miden aprox. 2 x 4, 3 x 4 y 2 x 3 cm y las formas de cada fragmento coinciden a la perfección con los adyacentes. En ambas pinturas dichas teselas conforman la totalidad de la túnica, así como del manto de la Virgen. Por sí mismo, esto es indicio de especialización. Ahora bien, el virtuosismo del trabajo también se advierte en la experta técnica pictórica, que superpone numerosas capas fluidas de transparencias que permiten advertir el brillo subyacente.

En la obra de Tlaxcala, el manto de Guadalupe exhibe el tono turquesa habitual en las representaciones de la patrona de México. No existe información sobre la historia de la obra, que ha permanecido en el recinto donde actualmente se encuentra al menos desde 1950.¹²⁴⁰ Su estado de conservación es excelente, pero se ignora qué intervenciones pueda haber sufrido. Así pues, hasta que no se haga un estudio técnico, no se sabrá con certeza si el color que en la actualidad exhibe dicho manto es original. Sin embargo, el hecho de que la obra no sea muy conocida y que haya permanecido en

¹²³⁸ Manuel Toussaint, "Las pinturas...", *op. cit.*, p.15.

¹²³⁹ Esta información me fue proporcionada por las madres de dicho convento, a quienes agradezco que me permitieran ver y fotografiar la obra. Cabe advertir que el convento fue fundado en 1693, pero se ignora si la obra ha permanecido en el mismo desde su llegada a España.

¹²⁴⁰ Manuel Toussaint menciona que la obra se hallaba en dicho recinto en su artículo de 1952, "Las



Lámina 127



Lámina

una parroquia sugiere que probablemente lo es. De ser así, el dato sería de gran interés, debido a que son numerosas las obras técnicamente virtuosas que evitan el uso de dicho color, seguramente debido a la dificultad de mantener el brillo del nácar una vez pintado.

Por otro lado, el nácar también está embutido en los cuatro medallones aparicionistas y en la guirnalda que rodea a Guadalupe. Sin embargo, las teselas regulares del material se reservan exclusivamente a la túnica y al manto de la Virgen. Es decir, el trabajo de la concha es más esmerado en la imagen principal. Cabe añadir que en ambas tablas el rostro de Guadalupe es muy correcto. Incluso, cabría considerarlos entre los mejores que se conservan de este tipo de pinturas y no se diferencian de los que aparecen en las pinturas que prescindan de la concha. Más aún, en las dos obras el trabajo pictórico es esmerado en todas las zonas que no tienen concha. Asimismo, si bien en los cuatro medallones aparicionistas el trabajo pictórico no es tan virtuoso como en el personaje principal, sí resulta cuidadoso y exhibe cierto gusto por el detalle. Esto también se advierte en las teselas regulares de concha ahí incluidas.

Como ya se señaló, la diferencia más notable entre ambas obras es que, mientras la de Castellón de la Plana posee un rico marco original trabajado con la misma técnica y esmero que la escena, la de Tlaxcala exhibe un marco moderno. Ahora bien, es posible que esta obra originalmente haya tenido un marco similar al de la pintura de Castellón. Las dos tablas son tan parecidas, que no hay duda de que fueron un encargo conjunto, acaso de algún inmigrante que quisiera hacer el mismo regalo a alguna parroquia de su lugar de origen y a otra de su lugar de residencia.

Este marco tiene algunos faltantes de concha, pero en general está muy bien conservado.¹²⁴¹ Ni la pintura ni el marco exhiben soluciones que sugieran cercanía con el arte asiático, excepto por las mariposas. La riqueza de esta parte de la obra es realmente asombrosa y constituye uno de los mayores ejemplos de la relación entre belleza, luminosidad, ornamentación y acaso simbolismo.

Tanto el trabajo sobre la concha como el marco son claves para determinar la posible autoría de esta obra, así como de la de Tlaxcala. Como ya se señaló, la calidad de estos ejemplares sugiere que se hicieron en el taller de alguno de los González – Miguel, Juan o incluso Tomás. En mi opinión, es probable que se trate de alguno de los

¹²⁴¹ Cabe recordar que la obra fue restaurada antes de su exhibición en la exposición “Los Siglos de Oro en los virreinos de América”, que tuvo lugar en 1999. Cfr. Dolores Medina y Margarita Bassy, “Pintura

dos primeros. La razón para descartar a Tomás González como autor de estas obras es que tanto el uso de teselas de concha regulares como el exitoso empleo del color azul sobre la capa pictórica requieren un notable dominio de la técnica, que difícilmente podría asociarse a las primeras etapas de la producción.

Más aún, el tratamiento naturalista de la ornamentación y el parecido entre algunos motivos del marco y los que pueblan el del *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* (lám. 27) de Juan González, sugiere que ese artista es el autor de las obras. Esta idea es reforzada por la riqueza de la paleta. En ocasiones las obras de Juan González de paleta amplia no exhiben un brillo notable, por lo que en caso de ser suyas, estas obras serían una excepción, derivada de un trabajo especialmente esmerado. Por otro lado, ninguna de las obras firmadas por Miguel González exhibe un trabajo así, de modo que también si fueran suyas habría que considerarlas excepcionales.

En cualquier caso, ambas pinturas revelan que su autor fue capaz de realizar trabajos de asombrosa luminosidad, que requerían un uso experto de las transparencias. El hecho de que sólo lo haya hecho de modo excepcional permite suponer que dicho trabajo requirió un esfuerzo muy superior al de la mayoría de las obras, lo que a la vez dio lugar a precios mucho más altos, por lo que sólo algunos comitentes habrían estado dispuestos a pagarlos.

La siguiente obra a tener en cuenta en esta revisión es una *Virgen de Guadalupe* anónima que se conserva en el Museo de América (lám. 129). Esta pintura se hallaba junto con once tablas de una serie de la *Vida de la Virgen* entre los bienes de Felipe V,¹²⁴² cuyo inventario de 1747 reza: “515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”¹²⁴³

La mención aclara que las tablas de la vida de la virgen tenían marcos de concha, pero no si la Virgen de Guadalupe también. La obra llegó al Museo de América con un marco trabajado con otra técnica y destaca por su gran tamaño, así como por el brillo de la concha, más notable que en la mayoría de los ejemplares. Al parecer, el trabajo pictórico sobre la concha es el original, pues no se advierten indicios de *rigattino*.

¹²⁴² Agradezco a la Mtra. Concepción García Sáiz haberme informado que lass obras mencionadas en el inventario real son las que ahora se conservan en el Museo de América.



Lámina 129



El rostro de la virgen está bien logrado. En este caso, el manto de Guadalupe apenas está pintado, excepto por las líneas oscuras que sugieren los pliegues de las ropas. La falta de interés por plasmar el color correspondiente a dicho manto es muy significativa, pues la obra presta gran atención a muchos detalles. Por ejemplo, el brocado de la túnica está trabajado con esmero. En la parte inferior de la obra se advierte un paisaje con edificios y numerosos personajes que muestran un uso enfático de la línea. Este pequeño paisaje exhibe cierto parecido con el que aparece en la *Virgen de Guadalupe y la vista de su santuario* anónima, de la misma colección (lám. 131), aunque por lo demás, ambas obras no muestran ningún parecido. En el caso que nos ocupa, la perspectiva es fallida.

La obra exhibe una rica guirnalda que alude al milagro de las rosas cuyo protagonismo es evidente, pues casi resulta tan grande como la propia Guadalupe. Las rosas parecen silvestres y están hechas en su mayor parte con un gran fragmento de concha. El uso de la línea se dejó de lado, pues alrededor de los trozos de nácar, se aplicó con pincelada rápida pigmento rojo, que contrasta con el centro nacarado, cuyas tonalidades incluyen el amarillo, el anaranjado y el rosado. Por su parte, las hojas prescindieron de la concha, están pintadas de verde y poseen bordes dentados. Con todo, su realismo no es exacerbado, pues omiten las nervaduras.

Se advierte que, lejos de recurrir a fórmulas anteriores, la ornamentación de esta obra experimenta con soluciones distintas, que contribuyen a la riqueza que caracteriza a los ejemplares más destacados. En síntesis, esta obra destaca por el brillo de la concha, exitosamente unido al dorado, por su decoración y por el trabajo pictórico tanto en las áreas donde hay concha como en aquellas que lo omiten. Esto sugiere la factura de alguien familiarizado con este tipo de obras, pero es difícil determinar de quién se trata. El hecho de que se haya conservado junto a la serie de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102) permite suponer que fueron obra del mismo artista. Dado que es muy posible que se trate de alguno de los González, esta pintura demuestra hasta qué punto estos misteriosos pintores lograron variar sus soluciones pictóricas, lo que explica, en parte, su éxito.

Por otro lado, la *Virgen de Guadalupe* cuenta con una representación sobresaliente en el Museo Catedralicio y Diocesano de León (lám. 130). Ya se señaló que cerca de la mitad de la composición exhibe un fondo negro cubierto por numerosísimas flores, hojas y aves doradas y embutidas de concha, mientras que el

resto de la superficie es ocupado por Guadalupe, así como por los cuatro medallones aparicionistas, dispuestos en las esquinas de la tabla polilobulada.

En este caso me concentraré en la representación guadalupana. El rostro de Guadalupe sorprende, pues no es tan esmerado como las otras partes de la obra. Lo mismo se advierte en los medallones aparicionistas. En una obra de presupuesto alto, tanto el comitente como el artista estuvieron en condiciones de pedir a otro pintor que hiciera el rostro de Guadalupe, así como los de los personajes representados en los medallones. El hecho de que esto no ocurriera permite afirmar que el gusto por esta pintura se fundamentó en su riqueza ornamental, así como en su brillo, lo que refuerza la posibilidad de que se haya concedido un valor simbólico a ambos.

Cabe añadir que al parecer el manto de Guadalupe no se pintó de azul, pues los embutidos que forman sus vestiduras exhiben el color natural del nácar, sin que haya indicios de trabajo pictórico. Desde luego, para confirmar esta apreciación es necesario hacer un análisis técnico pues, como se ha visto, en las zonas embutidas de concha la capa pictórica tiende a desprenderse. Sin embargo, ese no parece haber sido el caso en esta obra, pues no conserva ningún vestigio de pintura en dicha área. Más aún, los fragmentos de concha de las vestiduras de la virgen exhiben gruesos trazos negros que silueteen los bordes, así como los pliegues de la túnica y del manto. Estos trazos poseen tal nitidez que difícilmente cabría suponer la pérdida de los otros pigmentos de la capa pictórica.

Por su parte, el trabajo de la concha exhibe cierto esmero. Esto se nota, en particular, en la túnica, pues los fragmentos del material son ahí relativamente grandes (miden unos 3 o 3.5 cm) y muy regulares. La falta de capa pictórica permite advertir que los embutidos de nácar poseen formas geométricas y que los bordes de cada fragmento corresponden con los adyacentes. En contraste, los fragmentos embutidos en el resto de la superficie pictórica son irregulares. Llama la atención que, pese a que los intereses ornamentales de esta obra están fuera de cualquier discusión, la enorme área a la que corresponde el repertorio ornamental posee embutidos pequeños e irregulares de concha, cosa que rara vez ocurre en los trabajos más esmerados. Más aún, recuérdese que la pintura no tiene una calidad sobresaliente ni en los rostros ni en las áreas que omiten la concha.

Es posible que el autor de esta obra sea Miguel González. Como he señalado antes, entre las obras firmadas por dicho artista, incluso las más destacadas tienden a

alcanza importantes logros ornamentales, como se advierte en los marcos de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 9-11, 13, 14 y 16-18). En cualquier caso, se trata de una de las obras más logradas que se conservan y su solución demuestra que la belleza de las láminas de concha se concibió en términos muy particulares, más allá del mero uso del nácar.

También merece mención una *Virgen de Guadalupe* anónima del Museo de América (lám. 131) que llegó a dicha colección sin marco, por lo que se ignora si esa parte de la obra estuvo pintada y embutida de concha. Lo primero que llama la atención es que el manto de Guadalupe es azul, color que asimismo se advierte en el fondo -algo inusual en este tipo de obras- sobre el que se recorta una guirnalda. La paleta hace pensar que el autor pudo haber sido un artista más familiarizado con las pinturas que prescindieron de los embutidos de concha. A esta idea contribuye el uso de la línea, que no es muy enfático.

Cabe añadir que los fragmentos de concha son cuadrados, muy regulares y están embutidos en toda el área de la túnica, así como del manto de la Virgen. Ahora bien, pese a su abundante empleo, el brillo del material resulta difícil de advertir, pues la capa pictórica que lo cubre es más bien gruesa y está aplicada sin veladuras. Por su parte, el rostro de la virgen, sin ser sobresaliente, posee una buena factura. En contraste, las manos son demasiado pequeñas.

Se advierte la importancia de la ornamentación, pues hay dorado en abundancia, tanto en las estrellas del manto de Guadalupe como en los brocados de la túnica y las hojas de la guirnalda. El énfasis ornamental sugiere que el artista conocía las particularidades asociadas a estas obras. Asimismo, el uso del dorado en la guirnalda permite suponer que la obra originalmente tuvo un marco incrustado de concha y pintado de dicho color. Es decir, es posible que también en este caso haya habido un diálogo entre el marco y la escena representada.

La pintura muestra en la parte inferior el santuario dedicado a Guadalupe, así como algunos personajes. Todas las figuras están trazadas con gruesas líneas negras y algunas están pintadas de rojo, lo que atrae la atención hacia esa parte de la obra. Al fondo se advierten unos árboles -al parecer, se trata de pinos. Si bien la factura no es virtuosa, el interés por el paisaje vincula a esta pintura con muchas de las antes comentadas, como el *Santiago peregrino* del Museo Soumaya (lám. 106), así como algunas de las tablas de la *Vida de la Virgen I* del Museo de América (láms. 87, 94 y

102) y un *San José con el niño* de la misma colección, que se comentará más adelante (lám. 158).

El tratamiento de la Virgen muestra cierto parecido con una *Virgen de Guadalupe* de Miguel González de 1697, conservada en el Museo de América (lám. 133), que se comentará más adelante. Pese al parecido, es posible que el autor de esta obra haya sido distinto a los conocidos, pues si bien su factura demuestra que estaba al tanto de las particularidades asociadas a estas pinturas, su técnica no es virtuosa. Acaso se trate de un artista no muy renombrado que haya incursionado alternativamente tanto en las pinturas que emplearon la concha como en las que prescindieron de este material, aunque sobre este tema sólo se puede especular.

También merece atención una *Virgen de Guadalupe* que pertenece al Museo Casa natal de Jovellanos, en Gijón (lám. 132). La obra incluye los medallones aparicionistas y está firmada por cierto Rodulpho, de quien no existe ninguna información ni se conocen más obras. En general, el estado de conservación de esta tabla es muy bueno, excepto por los tablones del marco, algunas de cuyas uniones están carcomidas. El alabeo es muy moderado y no hay faltantes de concha, lo que resulta sorprendente y sugiere el trabajo de alguien familiarizado con este tipo de obras.

En la paleta predomina el amarillo, pero en este caso se trata de un tono muy suave, distinto al de otras pinturas. Como es habitual, la capa pictórica es muy ligera. En el área de las vestiduras de la Virgen, los fragmentos de concha regulares se alternan con los irregulares. En ambos casos, el tamaño es de alrededor de tres centímetros en la parte más ancha. Aunque el uso de la concha es abundante, los fragmentos no casan a la perfección entre sí, pues se advierten espacios entre las uniones.

Al igual que ocurre en muchas de las guadalupanas antes mencionadas, en este caso el manto está pintado de amarillo, no de azul. Cabe añadir que el trabajo pictórico sobre la concha no es muy fino, pues no se advierte el uso de transparencias. Aún así, dicho trabajo está adaptado al empleo de la concha, pues el material mantiene cierto brillo bajo la capa de pintura. Sin embargo, el dorado no se combina con el brillo natural del nácar para aumentar la luminosidad de la obra.

Por otro lado, en la túnica de la Virgen se advierten veladuras de rojo. Asimismo, el uso del dorado es correcto tanto en el borde del manto como en las estrellas de la túnica de Guadalupe. A diferencia de lo que suele ocurrir en las obras de los González, en esta no se advierte un uso tan enfático de la línea. El rostro de Guadalupe es de buena



Lámina 131



Lámina

de los medallones aparicionistas, donde el rostro de la Virgen exhibe cierto descuido, a diferencia del de Juan Diego y el del obispo Zumárraga, que muestran una factura un poco más cuidadosa. Cabe añadir que en los medallones el cielo es azul, lo que acerca esta obra a las pinturas que prescindían de la concha. Salvo en los medallones, el uso del azul es muy restringido.

Recuérdese que también hay cierto contraste cromático en el marco. En síntesis, Rodulpho parece familiarizado con este tipo de trabajo, lo que permite suponer que algunas de las obras anónimas que se conservan podrían ser de su autoría. Desde luego, es de lamentar que sólo se conozca una pintura firmada por él, pues esto hace difícil identificar con precisión las características de su producción.

Por otro lado, la *Virgen de Guadalupe con el árbol de Jesé* del Museo de América de Miguel González (lám. 133) es la obra más temprana de su autoría que se conoce (1697). Esta pintura posee fragmentos regulares de concha que conforman la totalidad de las vestiduras de Guadalupe, cuyo manto está pintado del intenso tono de azul que corresponde a su iconografía. Tanto la paleta relativamente contrastada como el uso abundante de fragmentos de concha regulares se hallan ausentes de otros trabajos de Miguel González, como las series de la *Conquista de México* (láms. 37-56) y la de las *Alegorías del Credo* (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18).

Resultan llamativas la relativa falta del brillo del nácar bajo la capa pictórica, así como la ornamentación, que en este caso es rica pero no se halla en el marco, sino en el área que rodea a la mandorla de la Virgen. Ahí se recortan, sobre el fondo dorado, las ramas que unen los seis medallones que muestran en la parte inferior a San Juan Bautista y San Juan Evangelista, en la parte media a San Francisco de Asís y San Buenaventura, San Joaquín y en la parte superior a San Joaquín y Santa Ana.¹²⁴⁴ Cada uno de los medallones está circundado por numerosos fragmentos de concha que simulan pétalos de flores. Esta parte de la obra posee cierto relieve, algo inusual en otras pinturas firmadas por González, pero presente en los marcos de la serie de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102), así como en las obras de Agustín del Pino (láms. 136 y 146).

Por su parte, el rostro de la virgen es correcto, pero no virtuoso. Esta obra resulta interesante porque incluye, excepcionalmente, dos láminas de cobre que hacen las veces

¹²⁴⁴ Los personajes fueron identificados en María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial...*, op. cit.,

de medallones de los antepasados de Jesús.¹²⁴⁵ También algunas láminas de pluma del siglo XVI incluyen insertos de placas de cobre, práctica de la que no hay noticias en otro tipo de pinturas. En síntesis, esta obra revela aspectos poco conocidos del trabajo de Miguel González, como el uso de fragmentos regulares de concha. Es decir, no fue por falta de capacidad que el artista empleó fragmentos irregulares de dicho material en obras posteriores sino, posiblemente, por el presupuesto de dichas obras. Por otro lado, es posible que el trabajo de este artista haya experimentado cierta evolución en la técnica pictórica sobre los fragmentos de concha, pues en la mayoría de sus obras posteriores la luminosidad de dicho material es mucho más notable que en esta pintura.

Por otro lado, una *Virgen de Guadalupe* anónima del Museo de América (lám. 134) llama la atención por su trabajo más esmerado en el marco que en la superficie pictórica. La obra es muy pequeña –mide 28 x 19.5 cm con todo y marco- y el marco resulta de gran tamaño en relación con la pintura, algo poco frecuente en este tipo de trabajos. Si bien este ejemplar no posee una calidad notable, el cuidado puesto en el marco contrasta con el descuido que se advierte en la representación de Guadalupe. En la superficie pictórica, la paleta es muy restringida, el rostro de Guadalupe es poco logrado y las flores dispuestas en los ángulos son esquematizadas. Dichas flores recuerdan las que aparecen en el marco de un *Ángel* anónimo que se conserva en una colección particular canaria (lám. 135), cuya factura es más esmerada que la de la obra que aquí nos ocupa.

Debido a que ni la técnica pictórica ni el uso del nácar son virtuosos, es probable que esta guadalupana se haya hecho en algún taller poco reconocido, que quizá haya incursionado indistintamente en estas pinturas y en las que prescinden de las incrustaciones de concha. Con todo, este ejemplo no sólo demuestra la importancia de los marcos en este tipo de pinturas, sino que también nutre la idea de que se trabajaron en los mismos talleres donde se pintaron las escenas –incluso en los casos en los que los autores no son los González.

Por su parte, la *Virgen de Guadalupe* de Agustín del Pino (lám. 136) destaca por su paleta restringida, al punto de que el manto deja completamente de lado el azul. Los fragmentos de nácar son irregulares y miden unos 3 cms de diámetro. Si bien sus bordes no coinciden a la perfección entre sí, hay una evidente tendencia a formar la totalidad de las vestiduras de la virgen con ellos.

¹²⁴⁵ Agradezco todos sus comentarios sobre este tema a Dolores Medina, Teresa Gómez Espinosa y



Lámina 133





Lámina 135



También notable es la *Virgen de Guadalupe* anónima de la misma colección (lám. 137). Si bien se ha señalado en numerosas ocasiones que la paleta de estas pinturas tiende a ser restringida, este ejemplar es uno de los más llamativos al respecto, pues pese a ser casi monocromático exhibe un trabajo pictórico muy esmerado tanto en las áreas embutidas de concha como en las que no lo están. Asimismo, el nácar está embutido en trozos grandes que exhiben una evidente tendencia a la regularidad. Más aún, toda el área de las vestiduras de la Virgen está embutida de dicho material y pintada con veladuras de color que aumentan el efecto de brillo. Cabe añadir que el rostro de Guadalupe es delicado y, dado que en este caso el fondo es completamente neutro y la única figura ajena a la Virgen es el angelito que le sirve de peana, toda la atención se centra en el meticuloso trabajo de Guadalupe.

Por otro lado, el marco no está trabajado con tanto esmero, pero destaca por su solución inusual, pues está pintado de rojo y presenta pequeños fragmentos de nácar que carecen de capa pictórica y forman racimos de uvas, así como aves y flores.¹²⁴⁶ Este marco no sólo deja de lado la línea, sino que utiliza el nácar de manera muy particular, 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 las formas de las aves, que se realizan con la unión de varios trozos de concha. Las formas son tan imprecisas, que la identificación de las figuras sería difícil sin el conocimiento previo del repertorio habitual en este tipo de obras.

Acaso el color rojo se haya utilizado en este marco 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,¹²⁴⁷ cuyo marco rojo posee aplicaciones doradas que evocan los modelos mencionados.¹²⁴⁸ Esta solución es frecuente en los biombos, pero también se halla en otros objetos, incluyendo escritorios y roperos.¹²⁴⁹

Más aún, tanto las cenefas de la *Conquista de México* firmada por Miguel González (láms. 52-56 y 76) como las de la serie del mismo tema que perteneció a los condes de Moctezuma (láms. 42, 57 y 59), tienen la parte superior parcialmente pintada

¹²⁴⁶ Los siguientes comentarios se basan en *Ibidem*, pp. 203-204.

¹²⁴⁷ *Ibidem*.

¹²⁴⁸ María Pía Timón, *El marco...*, *op. cit.*, p. 271.

¹²⁴⁹ Cfr. Gustavo Curiel, "Escritorio", en *Revelaciones...*, *op. cit.*, p. 496, así como Teresa Calero

de rojo. Es decir, la lámina de concha 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. Dado que tanto los biombos, como los escritorios y el ropero mencionados unen dicho color a un repertorio informado en modelos chinos, es posible que esa haya sido la intención también en esta obra.

Asimismo merece mención una *Virgen de Guadalupe* que perteneció a la colección Rivero Lake y posteriormente fue subastada en Sotheby's, en Nueva York (lám. 138). Sólo conozco esta obra por reproducción, pero su trabajo es tan notable, que vale la pena comentarlo. La tabla es de pequeñas dimensiones y fue restaurada en años recientes,¹²⁵⁰ pero no hay duda del virtuosismo del trabajo original. Tanto la túnica como 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, que otorga a la pintura una especial luminosidad.¹²⁵¹ En la túnica, las capas de pintura aplicadas sobre el nácar muestran la delicadeza de la técnica, pues se forman brocateados que se combinan con el nácar para iluminar la obra.

De especial interés resulta una *Virgen de Guadalupe* anónima que se conserva en Palma de Mallorca (lám. 139). En el capítulo anterior se señaló que los embutidos de concha que originalmente se hallaban en las vestiduras de la virgen se removieron y reemplazaron por fragmentos de tabla cuyas formas parecen haber seguido las de los embutidos originales. Aquí me interesa hacer referencia a las encarnaciones, así como a la mandorla de la virgen y al marco, pues se trata de las únicas partes de la obra que conservan el trabajo original. En los tres casos, dicho trabajo es esmerado y sugiere la autoría de alguien muy familiarizado con este tipo de pinturas. La mandorla posee numerosas flores que se articulan con la ornamentación del marco.

Dada la pérdida de la mayor parte de los embutidos de concha, no es posible abundar respecto a esta obra, pero no hay duda de que se hizo con sumo esmero. Esto se advierte en el rostro de la virgen, cuya cuidadosa factura contrasta con el rostro del angelito que le sirve de peana, que no está hecho con tanto cuidado. Si bien no es posible saber la calidad del trabajo pictórico original sobre los embutidos de concha del manto de Guadalupe, tanto los de la guirnalda como los del marco conservan su brillo,

¹²⁵⁰ Rodrigo Rivero Lake, *La visión...*, op. cit., p. 172.



Lámina 137





Lámina 139



lo que permite suponer que originalmente ocurrió lo mismo con el trabajo aplicado a dicho manto.

En este caso resulta demasiado aventurado hacer atribuciones, dada la intervención a la que se sometió la obra. De cualquier modo, tiene interés advertir que algunas figuras del marco recuerdan las que aparecen en el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 27). Tal es el caso de las hojas de parra, así como de las uvas de distintos tamaños que conforman los numerosos racimos que pueblan dicho marco. Asimismo, aquí se advierte cierto interés por diversificar la solución de las aves, lo que ocurre en la obra mencionada, pero también en la serie de las *Alegorías del Credo* de Miguel González (láms. 4, 6, 7, 9-11, 13, 14 y 16-18).

Por otro lado, conviene comentar la *Virgen de Guadalupe* de Miguel González recientemente adquirida por el LACMA (láms. 140 y 141). Se trata de la segunda versión firmada que se conoce de este artista y sus diferencias respecto a la de 1697 son evidentes. Iona Katzew ha advertido que en la parte baja de la composición se halla el águila devorando a la serpiente que simboliza a Tenochtitlan, lo que a la vez sugiere los intereses criollos del comitente.¹²⁵²

Aquí los bordes de los fragmentos de concha no casan a la perfección entre sí, pero exhiben un trabajo esmerado, pues poseen cierta regularidad, un tamaño relativamente grande y una clara tendencia a formar la totalidad de las vestiduras de la Virgen. Al parecer, la capa pictórica que los cubre es extremadamente ligera y el manto de la virgen no muestra vestigios de pigmento azul. Si bien las vestiduras muestran cierta luminosidad, no es tan destacada como la que se halla en los bordes de los medallones aparicionistas, así como en el marco.

Conviene añadir que, al parecer, esta *Virgen de Guadalupe* se parece a la anónima que pertenece al Museo Franz Mayer, que ya se comentó (lám. 137). El parecido se halla en el rostro, así como en los embutidos de concha y el trabajo pictórico de las vestiduras y del angelito que sostiene a Guadalupe. Sin embargo, el uso de la técnica pictórica es más virtuoso en la obra anónima. A la vez, tanto la composición como el marco son más ricos en la tabla firmada, por lo que la solución del conjunto no muestra mayor parecido. De cualquier modo, una inspección directa de la obra del LACMA ayudaría a confirmar las aparentes similitudes, que podrían ser clave para determinar la autoría de la obra del Museo Franz Mayer.

¹²⁵² Iona Katzew, "The Virgin of Guadalupe", <http://collectionsonline.lacma.org/>, consultado el 29 de

En la obra que nos ocupa, el trabajo de embutido en los medallones es novedoso, pues están pintados de un tono muy claro de amarillo sobre el que se advierten pequeños fragmentos regulares de concha que se dejaron sin pintar, produciendo un notable contraste con el color del fondo. Tanto los rostros de los angelitos tenantes como los de los personajes que aparecen en dichos medallones son correctos, pero no exhiben una factura virtuosa, lo que demuestra que el artista no les prestó mucha atención y que pudo haberlos delegado en otros miembros del taller.

Quizá la parte más esmerada de la obra sea el marco, que muestra dieciséis guirnaldas conteniendo los nombres de María, alternadas con flores de pétalos multicolores y soluciones esquematizadas. Tanto las esquinas del lado inferior como del superior, exhiben aves que recuerdan las de las series de la Conquista de México. El parecido entre este marco y el de la *Alegoría de la Encarnación* (láms. 109 y 112) que aquí se ha atribuido a Miguel González es extremo, pues ambos muestran en el lado superior a la derecha el sol y en el inferior el pozo y la fuente, así como el espejo en el larguero izquierdo.

Con todo, se advierte la voluntad de variar las soluciones, pues mientras el marco de la *Virgen de Guadalupe* muestra la escalera, la palmera y un motivo arquitectónico que parece aludir a la torre de David en el larguero izquierdo, el de la *Alegoría de la Encarnación* los muestra en el derecho y, en el caso de la escalera, en el lado superior. Asimismo, el sol es muy distinto en ambas obras. De cualquier modo, es evidente que en los dos casos el contenido del marco retroalimenta el la pintura. Es decir, la iconografía de esas partes de la obra podría tener un valor simbólico también en otros casos.

Otras autorías

Nicolás Correa

Las obras de Nicolás Correa son interesantes por varias razones. Es poco lo que se sabe de este artista, quien trabajó en la década en la que Juan y Miguel González firmaron sus trabajos más conocidos y seguía activo en 1704, aunque su última pintura embutida de concha firmada data de 1694.¹²⁵³ De las seis pinturas de su autoría que se conocen, tres son láminas de concha: un *Camino del Calvario* que está en paradero desconocido y

¹²⁵³ Correa figura en el “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión”. Cfr. Paula Mues, *La libertad del pincel...*, op. cit., p. 395. La *Boda de Caná* es de 1693, mientras que la

del que sólo se sabe que se ofreció en venta al Museo de América en 1948,¹²⁵⁴ una representación de los *Cinco Señores* que pertenece a una colección particular (lám. 142) y unas *Bodas de Caná* (lám. 143), de la Hispanic Society de Nueva York. Aquí me referiré a las últimas dos, sobre todo a las *Bodas de Caná*.

Ambas obras muestran un uso virtuoso de la concha. Esto, aunado a la existencia de una tercera obra permite afirmar que, además de los González, el sobrino del prestigioso Juan Correa incursionó con éxito en este tipo de pinturas hacia 1690. Es decir, las obras mejor logradas no corresponden exclusivamente a esa familia. Pero el caso de Correa aún ofrece un interés adicional, pues no hay duda de que tuvo una producción paralela de pinturas que prescindieron del nácar.

Desde luego sería de enorme interés comparar la técnica de Correa y la de los González. Si bien no hay duda de que hubo relación entre los González y otros pintores, ignoramos si la cercanía se produjo, en particular, con los Correa. De cualquier modo, para esta investigación resulta del mayor interés que Nicolás Correa no sólo haya firmado bellas láminas de concha en 1693 y 1694, sino que dichas obras muestren características distintas a las de los González. Es decir, cuando la producción alcanzó su apogeo, las características de las obras ya estaban diversificadas y algunos artistas ajenos al ámbito familiar de los González habían alcanzado el virtuosismo.

Así pues, los interesados en este tipo de pinturas tenían distintas opciones y el hecho de que a menudo los encargos más ambiciosos se hicieran a los González demuestra que se les consideró los mejores, no los únicos artistas capaces de hacer estas obras. Por otro lado, la mera existencia de obras virtuosas de otros artistas revela que el gusto por dichas pinturas se hallaba afianzado y que existía un mercado importante para esta producción.

Por otro lado, las *Bodas de Caná* (lám. 143) y la *Sagrada Familia* (o *Los cinco señores*) (lám. 142) muestran notables diferencias entre sí, que revelan que Nicolás Correa fue un pintor versátil. Como ya se advirtió, la primera obra se aleja de las soluciones de los González, debido al inusual y muy logrado fondo negro, que hace destacar el brillo de los pequeños e irregulares fragmentos de concha que simulan un piso marmoleado. Esta manera de usar el nácar es ajena a las obras firmadas por los

¹²⁵⁴ Al respecto véase Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 70, así como María Concepción García Sáiz, "Vida de Cristo", *op. cit.*, p. 374. La obra nunca se ha reproducido, por lo que no es posible

González, lo que permite suponer que esta manera de usar el nácar fue una aportación de Correa.

En dicha pintura el tratamiento de las figuras es similar al de los González, pues no sólo predomina el uso del amarillo, sino que también se emplean fragmentos irregulares de concha que no casan a la perfección entre sí. Con todo, la obra destaca por su excepcional luminosidad, derivada del empeño de Correa por explorar caminos propios y aprovechar los recursos lumínicos del nácar. La diferencia más significativa entre esta versión y la de la serie de la *Vida de Cristo* se halla en el fondo negro, así como en el embutido de pequeñísimos fragmentos de nácar sin pintar que contrastan e iluminan dicho fondo. El uso de estos recursos produce un efecto que no sólo demuestra la destreza de Correa, sino también que se planteó el trabajo en términos de luminosidad.

Por su parte, *Los cinco señores* destaca por su gran tamaño y exhibe aún más puntos de contacto con el trabajo de los González, pues aquí el fondo es amarillo. La composición se basa en una estampa tardomanierista, pues la escena transcurre en un fondo arquitectónico clasicista. También en este caso Correa recurrió a los embutidos de concha para iluminar el fondo, si bien aquí los dispuso en el fuste de las columnas. Al parecer, los fragmentos del material orgánico son en esta obra de mayor tamaño que en la anterior. Correa exhibe un notable interés por mantener el brillo de la concha bajo la capa pictórica, que incluye el uso de detalles dorados que aumentan la luminosidad de dicho material.

La obra destaca por su rico marco, que emplea la concha de una manera distinta a todos los ejemplares conservados. Ignoro si esta parte de la obra es original y si se hizo en el taller de Correa. En cualquier caso, vale la pena mencionarla, pues aumenta el efecto de luminosidad de la escena. Las molduras del marco poseen un diseño de pequeños fragmentos rectangulares del material orgánico, cuya marcada geometría contrasta con la irregularidad de los embutidos de la escena. Asimismo, la entrecalle exhibe numerosísimos y diminutos fragmentos de concha que recuerdan los que Correa incrustó en el piso, así como en los marcos de los espejos de las *Bodas de Caná*.

Esto permite suponer que el marco sí se hizo en el taller del artista. Recuérdese que las láminas de concha no fueron las únicas obras novohispanas con marcos embutidos de dicho material. Sin embargo, en este caso su uso es muy particular y se articula con el trabajo de embutido de la escena, por lo que cabe suponer que formó



Lámina 142



Lámina



Lámina 144



Lámina

láminas de concha incluyó el despliegue de recursos asociados a ese tipo de pinturas, lo que demuestra que no sólo los González los emplearon exitosamente.

Por otro lado, no conozco reproducciones del *Jesús camino del Calvario*, por lo que no me es posible compararlo con las otras dos tablas arriba comentadas. De cualquier modo, el tema sugiere la posibilidad de que haya sido, junto con la *Boda de Caná*, parte de una serie. Téngase en cuenta que García Sáiz se ha referido a la serie de la *Vida de Cristo* del Museo de América (láms. 67-85) con estos términos:

Las escenas del segundo plano se resuelven por medio de composiciones abocetadas que en algunos casos alcanzan una gran calidad, como puede apreciarse en la cocina que se abre al fondo de la estancia donde se celebran las bodas de Caná. Nicolás Correa firmó una versión de *El camino del Calvario* –hoy en paradero desconocido– que presentaba importantes puntos de contacto con las tablas de esta serie en el tratamiento dado a los personajes.¹²⁵⁵

La referencia a la relación con dicha serie es interesante pues, como ya se señaló, la *Boda de Caná* de Correa exhibe cierto parecido con la del Museo de América. El parecido con las tablas de la serie del Museo de América es especialmente notable si se tiene en cuenta que el contraste entre estas obras y aquellas de Correa que prescindían del nácar es notable. El artista firmó en 1691 una *Santa Rosa de Lima* que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Arte de México (lám. 144), así como un *Santo Domingo* que pertenece al Museo de Arte de Querétaro y una *Multiplicación de los panes y los peces*, de 1696, que se conserva en el Museo de América de Madrid (lám. 145).¹²⁵⁶

Dichas obras revelan a Correa como un artista de mérito y de estilo cercano al de su famoso tío. La paleta es más amplia en estas obras que en las láminas de concha y Correa muestra en ellas mayor esmero en el trabajo de los rostros. Por otro lado, si bien por sí misma la falta de brillo del nácar produce en estas obras un efecto muy distinto al de las pinturas antes comentadas, el artista también parece adaptar la técnica pictórica para producir soluciones un poco distintas en ambos tipos de pinturas.

Llama la atención que entre las pinturas embutidas de concha firmadas por este artista la más tardía sea de 1694, pues el “Donativo del gremio de pintores a las Guerras

¹²⁵⁵ María Concepción García Sáiz, “Vida de Cristo”, en *Los Siglos de Oro... op. cit.*, p. 374.

¹²⁵⁶ Conviene añadir que su padre, José Correa, también fue pintor, aunque es muy poco lo que se sabe de

de Sucesión” de 1704 demuestra que seguía activo cuando Miguel y Juan González firmaron sus obras más conocidas.¹²⁵⁷ Dicho documento no alude a sus obras embutidas de concha, como sí hace al mencionar a Miguel González.¹²⁵⁸ Es decir, en caso de que Correa haya seguido haciendo láminas de concha, sin duda no se trató de su única actividad y quizá tampoco fue la principal, pese al indiscutible mérito de sus obras. De cualquier modo, más adelante podrían encontrarse otras pinturas embutidas de concha de este artista. Asimismo, es posible que en el futuro se le atribuyan algunas obras anónimas, pues incluso si su incursión en estas pinturas fue pasajera, no hay duda de que realizó más ejemplares.

Agustín del Pino

Para esta revisión también resultan de especial interés las obras de Agustín del Pino. Apenas existe información sobre este artista, de quien sólo se conocen tres pinturas, todas embutidas de concha que muestran cierto virtuosismo, aunque no tan pronunciado como el de las pinturas de Nicolás Correa. Como ya se señaló, Pino es autor de una *Virgen de Guadalupe* (lám. 136), cuyas características coinciden hasta cierto punto con las obras de los González, a pesar de que al parecer la actividad de Pino data de hacia 1720. Dado que su producción es posterior a la de Miguel y Juan González, así como a la de Nicolás Correa, en cierto modo el trabajo de Pino muestra cómo evolucionaron estas pinturas, una vez que cesó la actividad de aquellos artistas.

Dado que la *Virgen de Guadalupe* ya se ha comentado, aquí sólo me interesa señalar que exhibe veladuras sobre el nácar, aunque sus transparencias no son tan notables. Por su parte, tanto el *San Ignacio de Loyola* de la colección Mayer (lám. 146) como el *San Francisco Xavier* del Museo de América (lám. 147) revelan a Pino como un buen pintor, sobre todo en las áreas que prescindían de la concha. Recuérdese que de estas obras, la única que está firmada es el *San Ignacio de Loyola*, pero no hay duda de que ambas son de Pino, pues sus dimensiones y formato, así como su tratamiento idéntico de los dos personajes más importantes de la Compañía de Jesús permiten afirmar que fueron parte de un encargo común. Así pues, aquí se comentarán de manera conjunta y se añadirán algunos comentarios puntuales sobre cada una.

En ambos casos la composición es sencilla y se centra en los fundadores de la orden jesuita, que se retratan de medio cuerpo, elevando la vista hacia el cielo, sin más

¹²⁵⁷ Cfr. Paula Mues, *La libertad...*, op. cit., p. 395.



Lámina 146



Lámina

detalles que el libro y la vara que sostienen en las manos. Tanto los rostros como las manos son de buena factura –incluso, mejor que muchos de los que aparecen en las obras de los González. El rostro del *San Francisco Xavier* es especialmente notable, pues Pino empleó la sombra con virtuosismo para darle profundidad a los ojos, cuyas pupilas exhiben un brillo intenso.

Asimismo, el artista acertó en el uso del claroscuro para modelar el rostro, algo infrecuente en las láminas de concha, que sugiere que para hacer esta obra Pino no se basó en el trabajo de otros artistas, sino que desplegó recursos propios. El rostro de *San Ignacio de Loyola* también está trabajado con esmero, pero sus ojos no muestran un trabajado tanta meticuloso y la expresividad de la mirada se halla en este caso contenida. En ambas pinturas, las manos son delicadas, pero un poco menos logradas que los rostros.

Los fragmentos de concha son bastante grandes e irregulares. Buena parte de la capa pictórica que originalmente cubría los embutidos del *San Francisco Xavier* se ha perdido y se advierte el uso abundante de *rigattino*, así como el reemplazo de las conchas originales por un material sintético, lo que hace difícil apreciar las características del trabajo original. Ahora bien, cabe recordar que la *Virgen de Guadalupe* de Pino muestra una capa pictórica trabajada por veladuras sobre los fragmentos de concha. Debido a que dicha capa no es tan rica en transparencias, el brillo del nácar subyacente aparece un tanto mitigado (lám. 136).

Por su parte, el *San Ignacio de Loyola* está pintado de distintos tonos de dorado sobre las áreas embutidas de nácar. La técnica pictórica en dichas áreas es virtuosa, pues logra un efecto muy luminoso. Tanto en el Ignacio de Loyola como en el Francisco Xavier, los bordes del cuello de la casulla poseen un bello brillo dorado, hecho con finos toques de pincel que hacen cierto alarde de maestría y que ofrecen un atractivo juego lumínico al nácar.

Ya se señaló que la *Virgen de Guadalupe* de Pino posee un pequeño marco biselado muy parecido a otros que se unen a este tipo de pinturas. Por su parte, los retratos de los santos jesuitas no tienen marcos exentos, sino cenefas relievadas, pobladas por flores y motivos fitomorfos, cuyo fondo presenta el color natural de la tabla.¹²⁵⁹ Estos últimos muestran un relieve rojo muy parecido al de los sarmientos de los marcos de la *Vida de la Virgen I* (láms. 87, 89, 91, 94 y 102). Los bordes

ornamentales prescinden del nácar y el uso de la técnica pictórica es muy limitado, pero ambos tienen grandes flores amarillas.

El diálogo entre los retratos y las cenefas que los enmarcan se advierte en el hecho de que también el ramo de lirios del Santo, así como su casulla dorada, poseen un poco de relieve, probablemente hecho con una pasta de yeso y cola. En síntesis, el uso conjunto de relieve, embutidos de concha y dorado da lugar a una rica ornamentación sin que por eso se soslaye el esmero en el trabajo de los rostros. Las obras de Pino avanzan en una dirección propia, lo que sugiere cierta familiarización tanto con las pinturas que prescinden del nácar como con las que sí lo emplean. Así pues, es posible que haya incursionado en ambas, aunque de momento sólo se conocen sus láminas de concha.

Pedro López Calderón

De este artista por el momento sólo se conoce una obra. Se trata de un *Nacimiento de la Virgen* de 1723 (lám. 148), que se conserva en una colección particular y que no conozco en persona. Sin embargo, el hecho de que esté firmada por un artista de quien se tiene poca información resulta de gran interés para esta investigación, motivo por el cual se comentará de manera particular. Sobre esta obra, García Sáiz y Serrera han advertido que

muestra a su autor como un pintor muy apegado a la tradición del siglo anterior, al que gusta recrearse en los aspectos anecdóticos de la escena, como el angelillo que prepara la cuna para la recién nacida o la mujer que atiende la ropa, realizando una composición mucho más equilibrada que las de algunos de sus compañeros. El nombre de Pedro López Calderón como autor de “enconchados” es sin duda una importante novedad, ya que nada sabíamos hasta ahora de su dedicación a esta modalidad pictórica. En realidad es muy poco lo que se conoce de su vida ya que su biografía se reduce a una escasa actividad como pintor y evaluador durante esta década [1720].¹²⁶⁰

Como ya se señaló, entre los autores de láminas de concha que se conocen, López Calderón es el que muestra un trabajo menos virtuoso. Probablemente este artista haya hecho tanto pinturas embutidas de concha como otras que prescindieron de dicho

¹²⁶⁰ María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo...”, *op. cit.*, pp. 66-



Lámina 148



Lámina

material pues, si bien logra mantener la luminosidad de la concha en numerosos detalles, tales como la túnica de santa Ana, así como en la cuna que aparece en primer plano a la izquierda del espectador y en las vestiduras de la criada que entra en la habitación, exhibe una paleta amplia y soluciones que sugieren mayor familiaridad con las pinturas que prescindieron del nácar que con las láminas de concha. Téngase en cuenta que según José Bernardo Couto, en un claustro alto del convento de San Fernando se hallaba, junto a la puerta de entrada de la sala de recibir, una obra firmada por Pedro López Calderón en 1728, a la que consideró de mediano mérito.¹²⁶¹

En síntesis, la importancia de la obra de López Calderón se halla en su luminosidad, así como en el hecho de que este artista es, junto con Nicolás Correa, uno de los dos que sin duda incursionaron tanto en las pinturas embutidas de concha como en aquellas que prescindieron de dicho material. Ahora bien, López Calderón pertenece a una generación posterior a Correa y, a juzgar por su *Nacimiento de la Virgen*, su trabajo no es tan virtuoso como el de aquel. Así pues, el hecho de que haya firmado al menos una lámina de concha permite suponer que algunas de las numerosas menciones documentales a láminas de concha de precios bajos del primer tercio del siglo XVIII podrían referirse a obras suyas y otros artistas desconocidos de su generación que ocasionalmente hayan incursionado en esta producción.

Es decir, este *Nacimiento de la Virgen* confirma que el gusto por este tipo de pinturas continuó una vez que la actividad de los González había concluido. Asimismo, esta pintura sugiere que las láminas de concha del siglo XVIII mantuvieron características similares a las del siglo anterior. Cabe añadir que también la obra más tardía que se conoce, una *Virgen de Guadalupe* hecha a devoción de Manuel Pérez de la Paz y Moctezuma y su mujer Bárbara López de Huetor, de 1734, muestra características similares a las de las pinturas más tempranas.¹²⁶² Es decir, si estas obras tuvieron una fase experimental, dicha fase había concluido para fines del siglo XVII y en adelante los artistas que incursionaron en la producción reprodujeron muchas características de los trabajos anteriores.

¹²⁶¹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 2006 [1ª edición, 1889], p. 73. Téngase en cuenta que de Pedro López Calderón se conservan algunas pinturas de hacia 1750, como un retrato del arzobispo Manuel Rubio y Salinas, de 1754. Es posible que se trate del mismo artista aquí mencionado, pero no conozco la firma de la obra de 1754, así que de momento no se pueden hacer afirmaciones al respecto. Véase una imagen de la obra en <http://www.artnet.com/>.

¹²⁶² La obra pertenece a una colección particular argentina y se reproduce en Marta Dujovne, *Las*

La dispersión de la producción. Obras de otros artistas

Ya se ha señalado que cerca de la mitad de las obras que se conocen son anónimas, lo que incluye a la mayoría de las que no forman parte de series. Si bien muchas deben ser de los González, en la producción anónima se advierte una notable diversificación de facturas, que permite afirmar que entre sus autores se cuentan numerosos artistas desconocidos. De ahí la importancia de estudiarlas de manera conjunta en este apartado. Aquí se comentarán obras de distintas calidades, pero se dejarán de lado aquellas cuyas características sugieren la autoría de los González, que ya se han estudiado.

Entre las obras anónimas, una de las más destacadas es una *Virgen de la Redonda* del Museo de América (lám. 149). Esta pintura no sólo deja de lado el habitual fondo amarillo, que en este caso se reemplaza por uno café rojizo, sino que también exhibe especial interés en la factura del rostro, modelado con el claroscuro. Las facciones son delicadas, lo mismo que las de la mayoría de los angelitos que sirven de peana a la Virgen, lo que demuestra que el artista se esmeró en esas partes de la composición.

Por otra parte, el trabajo pictórico sobre los embutidos de concha se aleja del acostumbrado, sin dejar de exhibir cierta familiarización con estas obras. Recuérdese que esta pintura estaba muy deteriorada a su llegada al Museo de América, por lo que debió ser restaurada.¹²⁶³ Es decir, sólo se aprecia una parte del trabajo original. Si bien la concha brilla poco bajo la capa pictórica, el sencillo diseño de flores pintadas sobre los embutidos (una sobre cada fragmento de concha) produce un bello efecto ornamental. Es posible que el autor haya estado más familiarizado con las pinturas sin embutidos de concha que con estas últimas, pero aún así el trabajo es hábil, lo que permite suponer que esta no fue su única incursión en las láminas de concha.

Así pues, es posible que se conserven otras pinturas de su autoría, aunque ninguna de las que aquí se estudian muestra una particular cercanía con esta *Virgen de la Redonda*. Recuérdese que Andrés Escalera y Estefanía Rivas hallaron que el dibujo preparatorio se había hecho con un lápiz de plomo, algo ajeno a las otras 71 obras del Museo de América que examinaron,¹²⁶⁴ así como a todas las láminas de concha cuya técnica se ha estudiado hasta ahora. Acaso más adelante se identifique el uso de lápiz de

¹²⁶³ Andrés Escalera y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura...”, *op. cit.*, p. 296.



Lámina 150





Lámina 152



Lámina

plomo en otras láminas de concha, lo que contribuiría a acercar más obras al desconocido autor de esta *Virgen de la Redonda*.

En cualquier caso, esta tabla podría ser un buen ejemplo de las obras de mediana calidad que los inventarios de bienes novohispanos tasaron a diez o quince pesos. Conviene añadir que cuando la obra fue adquirida por el Museo de América en 1986 carecía de marco, de modo que se ignora si el original estaba pintado y embutido de concha. Sin embargo, es posible que sí lo haya estado, pues la información documental demuestra que numerosas obras de distintas calidades poseyeron marcos pintados y embutidos de concha.

Por otro lado, el museo Soumaya conserva un *Nacimiento de la Virgen* (lám. 150), así como una *Asunción* (lám. 151) anónimas, cuyo formato y factura idénticos sugieren que fueron parte de una serie de la *Vida de la Virgen*. Cabe advertir que la colección de Mario Uvence de San Cristóbal de las Casas posee una *Visitación* (lám. 152) que probablemente haya formado parte de la misma serie. De los dos primeros temas se conservan numerosas versiones pintadas y embutidas de concha, cuyas soluciones son ajenas a las de estas pinturas, lo que permite afirmar que se hicieron en un taller distinto.

En estas obras, ni el trabajo pictórico ni el de la concha poseen una calidad destacada. Las tres muestran una paleta poco contrastada, con predominio de los colores cálidos. Aquí el amarillo cede cierto protagonismo al rojo, pues en las figuras predomina este último. También se advierte un uso enfático de la línea, pues los contornos de la mayor parte de las figuras están marcados por encima de la capa pictórica con gruesos trazos negros. Esto se nota, en particular, en las vestiduras de los personajes, así como en el lecho donde yace Ana, en el *Nacimiento de la Virgen*. Por su parte, la *Asunción* exhibe gruesos trazos oscuros para sugerir la ornamentación del sepulcro de María.

En todos los casos, el nácar está embutido en trozos irregulares que no comprenden la totalidad de las figuras. Si bien el material mantiene parte de su brillo bajo la capa pictórica, el efecto está lejos del virtuosismo de los mejores trabajos. Por otro lado, tanto el *Nacimiento de la Virgen* como la *Asunción* muestran cierta falta de corrección anatómica, así como problemas de perspectiva. Más aún, los rostros resultan poco logrados. Conviene destacar que tanto la *Visitación* como el *Nacimiento de María*

emplean el mismo modelo para el rostro de Joaquín, lo que nutre la idea de que corresponden a una misma serie.

La factura de estas tablas es muy distinta a cuantas se conocen de los González, Nicolás Correa, Agustín del Pino, Rodulpho y Pedro López Calderón. Así pues, cabe suponer que se hicieron en un taller poco renombrado y hasta ahora desconocido. Es posible que las obras de bajo presupuesto que menudearon en los inventarios de bienes de principios del siglo XVIII hayan tenido características similares a las que se acaban de comentar.

Asimismo, tiene interés hacer referencia a un *San Nicolás de Bari* de colección particular mexicana (lám. 153), cuyo uso del nácar ya se comentó en el capítulo anterior. Aquí conviene añadir que la obra representa a San Nicolás de Bari en el momento en el que acaba de devolver la vida a tres niños que habían sido sacrificados para dar de comer a los clientes de un hostelero. Como es habitual en la iconografía de este tema, el santo se representa con los tres niños a su lado ya vueltos a la vida y sentados sobre una cubeta. Nicolás aparece de cuerpo entero, con la mitra y el báculo obispales y se vuelve a la derecha del espectador, mirando a los niños al tiempo que levanta la mano para bendecirlos. Dos de los niños le devuelven la mirada y uno además junta las manos, en actitud piadosa, mientras que el tercero mira al espectador.

El artista se esmeró en la representación del rostro del santo, pero apenas se interesó en el fondo, pues tanto el árbol como los elementos arquitectónicos que conforman el paisaje resultan muy sencillos y el uso de la línea es acusado. Asimismo, los rostros de los niños muestran una factura regular. La paleta es restringida, pues tanto las figuras como el fondo están pintados de distintos tonos de amarillo y café, excepto por las encarnaciones de los personajes y el follaje del árbol, que añaden cierto contraste cromático.

Es posible suponer que esta obra ofrece un buen jemplo de las características que debe haber tenido la mayor parte de las pinturas embutidas de concha. Pese a que no se trata de una obra técnicamente virtuosa, no hay duda de que su autor estaba familiarizado con este tipo de trabajos, pues de otra manera no habría empleado la concha del modo en que lo hizo ni habría restringido la paleta.

También una *Dormición de la Virgen* (lám. 154) que se conserva en una colección particular de la Ciudad de México ofrece un buen ejemplo de obra no



Lámina 154



Lámina

especializada,¹²⁶⁵ pues si bien destaca por sus vivos colores, en particular el verde y el rojo que muestran las túnicas de varios apóstoles, la sencilla composición muestra ciertos problemas de perspectiva, así como rostros poco logrados. Llama la atención que en este caso el amarillo se haya dejado de lado. Si bien es muy probable que la pintura haya sido intervenida, cabe suponer que la paleta original fue más amplia que la de la mayoría de las obras conservadas. Esto la acerca a las pinturas que omitieron las incrustaciones de concha, lo que sugiere que su autor estuvo familiarizado con dichas pinturas.

En este caso, los fragmentos de concha son irregulares, miden unos 3 cms de diámetro y están embutidos exclusivamente en el área de las vestiduras de los personajes. Pese a que el brillo de la concha tiende a mitigarse bajo los colores oscuros, en este caso el material conserva buena parte de su luminosidad, lo que sugiere una relativa familiaridad con este tipo de obras. El hecho de que se haya prestado más atención al brillo de la concha bajo la capa pictórica que a la corrección y la individualización de los rostros, nutre la idea de que lo que más se valoró en estas obras fueron las cualidades lumínicas asociadas al uso del nácar.

Por otro lado, un *San José con el niño* (lám. 155) de colección particular mexicana exhibe un uso original de la concha, pues el material no se embutió en las vestiduras del personaje, sino en trozos de gran tamaño (aprox. 4-6 cms) que forman las numerosas flores de la vara de azucenas y que en algunos casos poseen cierto relieve, lo que sugiere que el encargado de tallar el material no estaba familiarizado con ese trabajo. Cada fragmento de concha da forma al pétalo de una flor, que se pinta ligeramente de rojo en la zona más próxima al botón central y exhibe el color natural del nácar en los bordes, produciendo un efecto lumínico agradable, aunque de ninguna manera virtuoso. Los embutidos de nácar que están pintados de rojo carecen por completo de brillo; es decir, la técnica pictórica no está adaptada a las necesidades de este tipo de pinturas.

Al margen del uso del nácar, el trabajo pictórico no es virtuoso, pues tanto las facciones de José como las del niño son poco logradas y sugieren la autoría de un pintor inexperto, lo que también se advierte en los brazos desproporcionados del niño. Cabe añadir que el fondo es rojo, algo infrecuente en este tipo de pinturas. Más aún, el

¹²⁶⁵ Agradezco al Dr. Gustavo Curiel la noticia y la posibilidad de documentar de primera mano tanto esta

amarillo se halla completamente ausente de la obra. Todo lo anterior sugiere que el autor no estaba muy familiarizado con este tipo de obras y que su incursión en ellas se produjo de manera esporádica, posiblemente a petición expresa de algunos clientes.

Otro ejemplo de producción periférica es una tabla que aparentemente representa el *Taller de San José* (lám. 156) que se encuentra en el ex convento de Huejotzingo.¹²⁶⁶ Como en la obra anterior, aquí la concha está embutida en grandes fragmentos irregulares, que en este caso poseen un relieve pronunciado. Esto sugiere falta de familiarización con este tipo de pinturas, así como un presupuesto bajo. Los numerosos embutidos de concha exhiben su color natural, pues la capa pictórica que originalmente pudo haberlos cubierto ya se ha perdido. Por esa razón, la composición posee cierta luminosidad cuyo efecto, sin embargo, está lejos del virtuosismo de algunas obras antes comentadas.

Esta pintura está muy oscurecida, posiblemente por la oxidación de los barnices. Con todo, se advierte que la paleta es poco contrastada y predomina el café. Por otro lado, tanto los rostros como las figuras exhiben un trabajo poco logrado. El uso de la línea es enfático, como suele ocurrir en estas obras. Si bien se ignora la historia de esta tabla, la falta de destreza del trabajo sugiere que fue obra de algún artista desconocido que, si bien conocía las características asociadas a este tipo de pinturas, no tenía mucha experiencia con el trabajo del nácar ni con la adaptación de la técnica pictórica para lograr la armonía con el brillo de la concha.

De cualquier modo, la obra resulta muy interesante pues, como se ha señalado, apenas se conservan ejemplos que muestren las características del trabajo de los pintores poco expertos, que probablemente comprendió buena parte de la producción. Es de esperar que futuros estudios determinen si obras como las que aquí nos ocupa se hicieron únicamente en talleres capitalinos y de ahí se enviaron a otras ciudades o bien, si tanto esta obra como los ejemplares de precios bajos a los que se refieren las menciones poblanas comentadas en el capítulo III se hicieron en talleres de Puebla. Téngase en cuenta que casi todas las menciones documentales halladas fuera de la Ciudad de México se refieren a obras de bajo presupuesto. Esto sugiere la existencia de producciones locales, pero de momento no hay manera de saber el origen de la obra de Huejotzingo.

¹²⁶⁶ La obra está bastante deteriorada, lo que hace difícil identificar la escena representada. Agradezco al



Lámina 156





Lámina 158



Por otro lado, conviene hacer referencia a un par de obras anónimas de pequeño formato que representan a *Jesús enseñando en el templo* (lám. 157) y a *San José con el niño* (lám. 158), exhibidas en el Denver Art Museum y en el Museo de América, respectivamente. De las dos obras, el *San José con el niño* muestra mayor familiarización con este tipo de trabajo pues, como se advirtió en el capítulo anterior, el área correspondiente a las vestiduras de José está hecha de fragmentos de concha grandes y muy regulares, cuyos bordes coinciden entre sí y mantienen el brillo bajo la capa pictórica, que es muy ligera.

Si bien la luminosidad es notable, la factura de los rostros es poco esmerada y se advierten ciertos problemas de perspectiva. En contraste, aunque muy sencillo, el paisaje que enmarca la escena es detallado y muestra tonos azules, inusuales en el fondo de este tipo de obras. Este ejemplar resulta sorprendente, pues el trabajo del fondo lo aleja de las soluciones acostumbradas en las láminas de concha y sugiere la autoría de alguien más familiarizado con las pinturas que prescindan del nácar. A la vez, el uso de fragmentos de concha grandes y regulares que no pierden el brillo bajo la capa de pintura permite suponer la autoría de alguien relativamente experimentado en este tipo de pinturas. En cualquier caso, la solución sugiere que el autor de la obra no es ninguno de los artistas conocidos.

También el *Jesús enseñando en el templo* es de gran sencillez. Ahora bien, a diferencia de la obra anterior, esta no tiene fragmentos de concha muy grandes pero, debido a que la obra es muy pequeña, producen la sensación de ser de gran tamaño. Dichos fragmentos son irregulares y se hallan exclusivamente en las vestiduras de los personajes. Cabe añadir que poseen cierta luminosidad, pero no conforman la totalidad de las vestiduras de los personajes, sino que se alternan con zonas desprovistas tanto de nácar como de capa pictórica, lo que posiblemente sea efecto del deterioro y produce cierta sensación de obra inconclusa.

Por otro lado, si bien el uso de la línea no es aquí tan enfático como en obras antes comentadas, algunas figuras están delineadas por encima de la capa pictórica. En la paleta destacan el fondo negro, el azul del cielo que se advierte a través de la ventana de la izquierda y el rojo de las vestiduras de los personajes. Quizá sea en los pliegues del manto del personaje que aparece en primer plano a la izquierda del espectador donde se logró mayor armonía entre la técnica pictórica y el nácar, pero en cualquier caso es

La siguiente obra a tener en cuenta en esta revisión es una *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* del Museo de América (lám. 159). La tabla está combada en ambos extremos, de manera que la parte central sobresale ligeramente del plano. Todos los fragmentos de concha han perdido la capa pictórica que originalmente los cubría, lo que permite apreciar con nitidez la forma de cada uno de dichos fragmentos, que son irregulares y de tamaños muy variados, con bordes que no coinciden a la perfección entre sí. En algunos casos la concha casi está pulverizada, mientras que en otros, los trozos del material son más bien grandes.

Esta pintura está deteriorada, lo que impide plantear con precisión las características del trabajo original. De cualquier modo, se advierte que el fondo es completamente amarillo, pero de un tono más oscuro que el habitual. Tanto el rostro de la virgen como el de san Francisco están pintados con esmero. En cambio, el del niño exhibe cierto descuido y los de los angelitos que sirven de peana a la virgen son los menos logrados de toda la escena. Por su parte, las ramas de los árboles recuerdan los de las series de los González, lo mismo que las rocas del primer plano. Las diferencias de factura no parecen deberse aquí a la intervención de distintos artistas, sino a la importancia que se le dio a cada parte de la obra.

A continuación se comentará un *San Francisco Xavier en el Oriente* (lám. 160) de la misma colección que presenta un notable deterioro en el fondo.¹²⁶⁷ En contraste, las figuras conservan buena parte de su capa pictórica, así como de los embutidos de concha. Entre los personajes se hallan dos chinos, caracterizados no sólo por sus rasgos faciales, sino también por su peinado y su ropa. Uno de estos personajes se halla a la extrema derecha y omite por completo los embutidos de concha, mientras que el otro se encuentra a la izquierda, en el barco y sí posee embutidos de dicho material.

Cabe añadir que pese a que la tabla es muy pequeña, exhibe manera distintas de usar la concha. En los fragmentos embutidos en las vestiduras de los personajes, el material mantiene su brillo, que sin embargo está más bien mitigado en el faro, así como en el barco. Este último acusa la pérdida de varios fragmentos. De cualquier modo, tanto el trabajo pictórico como el de la concha muestran una elaboración cuidadosa y mucha atención a los detalles, que sugieren que la obra fue hecha por un artista familiarizado con estas pinturas.

¹²⁶⁷ En algunas partes, la pérdida de la capa pictórica es total, mientras que en otras, se ve un fondo blanco



Lámina 160



Por otro lado, también cabe mencionar una *Virgen niña con sus padres*, un *San Agustín* y un *San Gregorio* que se conservan en la Capilla de San José de la Parroquia de San Bartolomé de Sevilla. Las tres obras poseen las mismas dimensiones, así como una factura similar y marcos iguales, que permiten afirmar que se realizaron conjuntamente. Es difícil saber cuál fue su aspecto original, pues se hallan muy oscurecidas, posiblemente por la oxidación del barniz. En cualquier caso, se advierte que las tres usan la línea de manera enfática y que la luminosidad natural del nácar está muy mitigada. Esto podría deberse a una técnica pictórica descuidada, pero también al oscurecimiento del barniz de la obra.

Estas obras difícilmente habrían sido hechas por un artista destacado, pero el autor parece familiarizado con las particularidades de las láminas de concha, pues las tres obras poseen marcos pintados y embutidos de dicho material, cuya paleta es muy similar a la de las pinturas que enmarcan.¹²⁶⁸ Los tres marcos son idénticos y posiblemente se trate de los más sencillos entre todos los que se conservan. El nácar, que ha perdido casi todo su brillo, se emplea en trozos irregulares, en las flores que pueblan la entrecalle. Así pues, dichos ejemplares demuestran que la producción periférica tuvo como modelo las obras de alto nivel, a cuyas características intentó ceñirse.

Por otro lado, ya se ha señalado que en numerosos ejemplares resulta difícil advertir el brillo de la concha. Al respecto, destacan una *Asunción* (lám. 120), así como un *San Jerónimo* del Museo Franz Mayer (lám. 161). La *Asunción* ya se ha comentado en este capítulo, por lo que en este caso me concentraré en el *San Jerónimo*, cuya composición es extremadamente sencilla pues el santo, que aparece de pie ante su escritorio, es poco detallado. Los embutidos de concha se reservan exclusivamente a sus vestiduras y son evidentes a simple vista, pues la capa pictórica es poco cubriente y permite ver sus formas con total nitidez.¹²⁶⁹ Dichos fragmentos son muy pequeños, de formas geométricas y bordes irregulares. Si bien se encuentran distribuidos sobre toda el área de las vestiduras del santo, hay grandes espacios entre unos y otros, lo que sugiere que el trabajo se hizo con cierto descuido.

Lo que más llama la atención es la ya mencionada falta de brillo de la concha, que hace que la identificación del material sea difícil. Si se observa a corta distancia, se

¹²⁶⁸ Estos comentarios, así como los que se incluyen a continuación, vienen de Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Los marcos "enconchados"...*, *op. cit.*, p. 156.

advierte que los fragmentos exhiben un tenue brillo iridiscente, así como las sutiles diferencias de color que caracterizan al nácar. Sin embargo, la mayor parte del material carece de tales características, de manera que en este caso está ausente el atractivo efecto lumínico que caracteriza a los ejemplares más logrados.

Si bien no es seguro que el actual aspecto opaco haya sido original, conviene advertir que la obra es poco lograda también en términos pictóricos, pues la capa pictórica es extremadamente ligera y, como resultado, la obra carece de efectos cromáticos que mantengan la atención del espectador. Quizá las partes de la obra a las que se prestó más atención sean el rostro y las manos de Jerónimo, pues muestran ciertos detalles que contribuyen a producir un efecto realista. Por lo demás, la obra parece hecha con mucha rapidez, lo que permite suponer que no se realizó como parte de un encargo, sino que fue parte de un lote de numerosas tablas destinadas a ser vendidas a bajo costo.

En conjunto, las obras aquí comentadas demuestran que el éxito de las láminas de concha dio lugar a la incursión de numerosos artistas en este tipo de pinturas. Como se señaló, las facturas son diversas, por lo que no hay duda de que se hicieron en distintos talleres. Difícilmente llegaremos a conocer los nombres de sus autores o si incursionaron indistintamente en estas pinturas y las que prescindieron del nácar, pero su estudio resulta de gran interés para esta investigación, pues demuestra que este fenómeno pictórico trascendió el trabajo de los González y alcanzó al menos a la primera generación del siglo XVIII.

Las obras peruanas

Tiene interés hacer aquí referencia a un *San Martin de Tours* (lám. 162) así como a un *San Jorge matando al dragón* (lám. 163) anónimos peruanos que se dieron a conocer en años recientes y que se mencionaron en el primer capítulo de esta investigación. Sin embargo, su inclusión en el presente capítulo se debe a que estas pinturas resultan de interés por varias razones.

Como ya se señaló, aún no se han hecho estudios técnicos que confirmen que esta producción es original, lo que sin duda es imprescindible para poder avanzar en su estudio. Hasta que estas obras salieron a la luz, no había ninguna noticia de que en Perú se hubieran hecho pinturas embutidas de concha, por lo que su hallazgo resulta sorprendente y obliga a la cautela. Según las inscripciones pintadas en ambas obras, se



Lámina 162



Lámina

Andrade.¹²⁷⁰ Es decir, las obras podrían haberse realizado de manera excepcional a solicitud expresa del personaje mencionado y no habría más ejemplares.

Al respecto, conviene señalar que los caracteres de ambas inscripciones parecen modernos, pero el estado de conservación de ambas obra sugiere que son originales, pues las dos tablas están curvadas en los extremos y presentan un deterioro visible en la parte posterior, así como cierta pérdida de capa pictórica, sobre todo en las áreas que cubren los embutidos de concha. Así pues, conviene considerar la posibilidad de que dichas inscripciones se hayan superpuesto a las originales.

Recuérdese que estas pinturas resultan tempranas, en relación con la producción novohispana. Más aún, ambas muestran un trabajo muy similar, que a la vez se aleja de todas las otras pinturas que se conservan. Como ocurre en las obras novohispanas, en éstas los embutidos de concha se reservan a las vestiduras de los personajes. Sin embargo, también aparecen en los caballos sobre los que van montados ambos personajes, cosa que no ocurre en ninguna de las obras hasta ahora incluidas en esta revisión. Conviene señalar que en el *San Martin de Tours*, el personaje de la derecha exhibe fragmentos de concha en el pelo –algo ajeno a todas las obras novohispanas. Los fondos prescinden por completo del nácar.

El formato de tondo resulta inusual para la época. Por otro lado, es evidente que compositivamente ambas obras se informan en algún modelo que aún no se ha localizado. Además del trabajo mismo del nácar, el pictórico es aquí distinto al novohispano, pues en ambas obras la paleta es más rica que en las láminas de concha novohispanas. Tanto el azul como el verde se usan con profusión y el amarillo queda de lado, lo que contrasta con lo que se advierte en numerosas pinturas novohispanas de este tipo. Conviene añadir que la ornamentación, fundamental en las obras novohispanas, está completamente ausente de las que aquí nos ocupan.

Por sus características, casi es posible descartar que estas obras se hayan hecho a partir de modelos novohispanos. Lo interesante es que tampoco recuerdan a otro tipo de pinturas que incorporen materiales que destaquen por sus propiedades lumínicas. Cabe añadir que Perú tuvo una riquísima producción de muebles embutidos de concha, pero antes de la aparición de estas obras, no había ningún indicio de que dicho trabajo se hubiera

¹²⁷⁰ La obra se reproduce y comenta en *Perú indígena...*, *op. cit.*, p. 200.

extendido al ámbito pictórico. Más aún, estas pinturas no muestran ningún parecido con los muebles mencionados, más allá del embutido de concha.

Así pues, la existencia de estas dos obras está llena de interrogantes. El tema deberá ser tenido en cuenta por futuras investigaciones, aunque de momento cabe considerar a estas pinturas como excepcionales y desligadas de la producción novohispana. Desde luego, antes de intentar determinar la problemática que pudo haberles dado origen, resulta prioritario hacer estudios técnicos que confirmen su originalidad, así como la técnica que emplearon.

Otros objetos pintados y embutidos de concha

En los capítulos anteriores se advirtió que sin duda tanto los González como los otros artistas que incursionaron en esta producción se dedicaron primordialmente a la realización de pinturas. Recuérdese que sin excepción, los autores conocidos estuvieron ligados al gremio de pintores. Las ordenanzas que rigieron a dicho gremio nada dicen sobre el trabajo en los muebles. Ahora bien, se conservan algunos objetos pintados y embutidos de concha, así como menciones documentales a los mismos, que permiten afirmar que en los talleres donde se hicieron las pinturas embutidas de concha ocasionalmente se hicieron muebles.

En este caso, se hará mención de una tabla que representa a *Atlas y Vulcano*. La obra es anónima y pertenece al Museo de América (lám. 164). Gustavo Curiel ha sugerido que fue parte de un escritorio o de una escribanía.¹²⁷¹ Asimismo, se comentará un un Manifestador también anónimo que se conserva en la Parroquia de Allo, en Navarra. Este último se registra en un inventario parroquial de 1718, por lo que no hay duda de que se hizo en la misma época en la que floreció la producción de pinturas embutidas de concha.

Entre las obras aquí registradas, el *Atlas y Vulcano* es la única dedicada a un tema mitológico. Por la factura, no hay duda de que su autor estuvo familiarizado con la realización de pinturas embutidas de concha, pues tanto el trabajo pictórico como el del nácar son muy similares a los de las obras comentadas a lo largo de este capítulo. Ahora bien, en este caso la técnica pictórica muestra ciertas adaptaciones, pues el uso de la línea no es enfático, a diferencia de lo que ocurre en muchas de las obras antes mencionadas. Asimismo, la escena principal exhibe un mayor interés por el modelado las figuras

¹²⁷¹ Gustavo Curiel, “Alegoría de Atlas con Vulcano”, en *México en el mundo...*, op. cit., pp. 182-183.

mediante el uso del claroscuro. Asimismo, en este caso el fondo deja de lado el tono cálido de amarillo habitual en las láminas de concha, para dar paso a un fondo amarillo pálido combinado con tintes azules.

Los fragmentos de concha están embutidos en las vestiduras de los dos personajes, así como en el globo terráqueo sostenido por Atlas. Dicho material asimismo se advierte en la rosca del arco de medio punto que enmarca la escena, así como en las columnas tritóstilas pareadas que aparecen a ambos lados de dicha escena y en los recuadros con angelitos que rodean los ángulos de la tabla.

Es fácil apreciar que la pieza tiene cierto deterioro, pues se advierten faltantes de concha. Por otro lado, los fragmentos que se conservan carecen en su mayoría de capa pictórica. Es muy probable que el material no se haya dejado originalmente sin pintar, sino que la falta de pintura sea efecto del deterioro. Al respecto, se advierte que el globo terráqueo conserva una parte mínima de pintura dorada en la parte superior, que al parecer exhibía un diseño de estrellas. Si bien dicha capa de pintura casi ha desaparecido, en esa área los delgados embutidos de nácar dejan traslucir el dibujo preparatorio, que muestra un diseño de líneas diagonales que seguramente se retomaron en la capa de pintura que cubrió al material orgánico.

Por otro lado, los intereses ornamentales de esta tabla son fáciles de advertir, pues el fondo está pintado de negro y exhibe un diseño de pequeñas flores rojas de perfiles dorados, que prescinden de la concha y se alejan de las soluciones de las láminas de concha. Es decir, si bien la ornamentación desempeña aquí un papel tan destacado como el de numerosas obras antes comentadas, el autor no reprodujo sin variación las soluciones acostumbradas en las pinturas embutidas de concha, sino que las simplificó y adaptó, lo que demuestra que las obras se concibieron de manera individual. Pese a la relativa simplificación, no hay duda de la riqueza que el mueble debió haber tenido originalmente.¹²⁷²

El mueble es hexagonal y todas las escenas representadas en sus caras son religiosas. Por ejemplo, se advierte el “Agnus Dei” pintado en la puerta del mueble así como, en la cara opuesta, un “Jesús atado a la columna”. Asimismo, hay representaciones de Sansón, Elías,

¹²⁷² *Ibidem*, p. 183.

Moisés y Josué.¹²⁷³ Tan llamativas como las figuras mencionadas resulta la ornamentación de la obra pues el artista se esmeró en ella, como ocurre a menudo en trabajos de este tipo. Dicha ornamentación exhibe un simbolismo religioso que complementa los temas representados. Tanto en la base como en la cúpula gallonada que remata el mueble se advierte un diseño de racimos de uvas y hojas de parra, que evidentemente hace alusión a la Eucaristía.

La paleta de este mueble contrasta con la de todas las obras conocidas, pues si bien el dorado se usa con profusión para perfilar las figuras, el negro se deja completamente de lado para dar paso al azul, color empleado en el fondo de todo el mueble. A estos colores únicamente se añade el brillo nacarado de la concha. Por otro lado, esta pequeña obra arquitectónica exhibe un trabajo muy esmerado en los elementos de soporte que separan las caras. Al respecto, Vargaslugo ha advertido

La estructura está sostenida por columnas de sección también hexagonal que tienen base y capiteles compuestos. Sobre éstos corre un doble entablamento cuyos frisos se decoran con follajes dorados. [...] Las columnas de esta pequeña obra arquitectónica están revestidas por medio de franjas decoradas, unas, con diseño de cuadrados que alternan con líneas horizontales y otras, con formas de estrellas separadas por el mismo diseño lineal. Se ve que las franjas decoradas con pintura alternaban con franjas recubiertas de nácar, material que se ha desprendido en muchas zonas.¹²⁷⁴

El deterioro mencionado por la autora es fácil de advertir en las reproducciones que acompañan su comentario en *México en el mundo de las colecciones de arte*, de 1994. Sin embargo, posteriormente la obra fue restaurada y le fueron embutidos nuevos

¹²⁷³ María Dolores Medina y Margarita Bassy, "Pintura de enconchados (Segunda parte): necesario estudio previo", en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, Núm. 39, Madrid, 2000, p. 72. Respecto a la identificación de los personajes, años atrás Elisa Vargaslugo había advertido: "Sería lógico pensar que son representaciones de los cuatro evangelistas, pero el rostro muy oscuro de uno de ellos siembra la duda. Se conservan mejor las dos figuras que flanquean la puerta del sagrario; las otras en cambio se ven muy deterioradas." Cfr. "Sagrario exento", en *México en el mundo...*, p. 154.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 154-155.



Lámina 164



Lámina 165



Lámina

166

fragmentos de concha.¹²⁷⁵ Por otro lado, si bien se ignora con cuánta frecuencia pueden haberse hecho los muebles así trabajados, conviene plantear la posibilidad de que en parte se hayan inspirado en las maquetas del Santo Sepulcro de Jerusalén de madera de olivo policromada y nácar que probablemente hayan circulado en el ámbito local.

Si bien esta obra no muestra un parecido muy estrecho con los escasos ejemplares belemitas de la época que se conocen (lám. 165), en ambos casos se trata de objetos que reproducen a pequeña escala obras arquitectónicas, combinando la técnica pictórica con los embutidos de concha. Téngase en cuenta que un documento novohispano del siglo XVII ordena la excomunión de los falsificadores y traficantes de las obras belemitas.¹²⁷⁶ Así pues, conviene considerar la posibilidad de que en el ámbito local se hayan hecho obras como la que aquí se comenta para satisfacer una demanda generada a partir del contacto con la producción belemita, sin contravenir la prohibición mencionada.

Desde luego, para avanzar más en el estudio de este tema sería preciso hallar más ejemplares como el que aquí se discute, o bien las falsificaciones novohispanas mencionadas en el documento, que a la fecha no se conocen. Tampoco hay otras noticias documentales sobre dichas obras, aparte de la mencionada. Con todo, este ejemplar nos permite explorar temas ajenos a otros aspectos de la producción de obras novohispanas pintadas y embutidas de concha. El origen de la producción pictórica novohispana que aquí nos ha ocupado difícilmente habría derivado de la producción belemita. Ahora bien, la obra que se acaba de comentar sugiere que sería muy interesante que futuras investigaciones indagaran en la posibilidad de que estos objetos arquitectónicos a escala posean cierta relación con las falsificaciones mencionadas en el documento del siglo XVII.

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, los especialistas en las pinturas embutidas de concha tuvieron un mercado lo bastante amplio como para permitir la incursión de otros artistas en la producción. Dado que los González fueron parte del gremio de pintores y que trabajaron para personajes muy prominentes, difícilmente habrían sido ellos los falsificadores a los que se refirió el documento mencionado. Sin embargo, el esmero con el que está hecho el manifestador permite suponer la autoría de los especialistas. Es decir, uno de los

¹²⁷⁵ Cfr. María Dolores Medina y Margarita Bassy, "Pintura...", *op. cit.*, p. 73.

¹²⁷⁶ Las circulación y consecuente falsificación de las obras no resulta sorprendente, pues en el virreinato existió una sub comisaría de los Santos Lugares. Agradezco a la Mtra. Gerlero la información acerca del documento mencionado, así como sus comentarios sobre este tema.

intereses del estudio de esta obra es que permite considerar la posibilidad de que las hoy desconocidas falsificaciones de las obras belemitas hayan tenido cierta relación con los objetos litúrgicos pintados y embutidos de concha como el que aquí se ha comentado.

Conclusiones

Como se señaló en la primera parte de esta investigación, las láminas de concha ocuparon un lugar marginal en la historiografía de la pintura novohispana de buena parte del siglo XX debido a que sus características las alejaban, en parte, de lo que algunos autores consideraban como pinturas. De ahí el que se hayan tenido por ejemplos de arte menor o de artes industriales, a pesar de que dichos términos son ajenos a la época de la producción. Desde luego, es digno de celebrarse el hecho de que a partir de 1970, los estudios dedicados específicamente a estas obras hayan permitido advertir mejor su riqueza, así como su importancia en el contexto pictórico que les dio origen.

Gracias al interés que numerosos autores de los últimos años han tenido en estas pinturas, nuestro conocimiento sobre su problemática ha avanzado mucho y nos ha permitido tener ideas más precisas al respecto. Con todo, sigue habiendo muchas interrogantes en torno a las obras, así como a sus autores. Aún así, está claro que su inserción en el quehacer pictórico novohispano estuvo plenamente reconocida tanto por los comitentes como por los artistas.

Al respecto, resultan especialmente significativas la mención a “Miguel González el conchero” en el Donativo del gremio de pintores de 1704, así como las obras de Nicolás Correa y Pedro López Calderón, que incluyen tanto láminas de concha como pinturas que prescindieron de dicho material. Si bien el hallazgo del Donativo es reciente, las obras de Correa y López Calderón se conocen desde 1957 y 1990, respectivamente.¹²⁷⁷ En conjunto, dan cuenta de la relación que existe entre las pinturas objetos de este estudio y las que prescinden del nácar, de la que desde hace tiempo ha habido numerosos indicios, si bien fueron los estudios de García Sáiz los que a partir de 1980 le prestaron mayor atención.

A lo largo de esta investigación he intentado reflexionar al respecto, tomando en cuenta la existencia de algunas obras y datos que antes no habían sido objeto de tanto análisis. Asimismo, me he referido a la recepción de las obras tanto en la Nueva España como en España. Dicha recepción tuvo matices un poco distintos en cada uno de esos ámbitos, pero las evidencias demuestran que a ambos lados del Atlántico predominó la

¹²⁷⁷ Véase Martín Soria, “Painting...”, *op. cit.*, p. 313, así como María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, *op. cit.*, pp. 66-70.

idea de que se trataba de pinturas. Esto se debe a la ya discutida coexistencia de distintas concepciones pictóricas que tuvo lugar en la época, tema que de alguna manera se ha tocado en todos los capítulos de la tesis.

Si bien durante los siglos XVII y XVIII a ambos lados del Atlántico se consideraron como pinturas obras que emplearon técnicas, materiales y soportes diversos, el caso de las láminas de concha posee ciertas particularidades, pues técnicamente son muy parecidas a las pinturas que prescindieron de la concha. En mi opinión parte de su interés radica en este carácter a la vez cercano y ajeno a las pinturas de técnica tradicional. De ahí que buena parte de esta investigación se haya ocupado de este tema, intentando abordar ángulos de dicha relación que aún no se habían analizado.

Como ya se señaló, las pinturas embutidas de concha fueron producto de cierta libertad para experimentar con las técnicas pictóricas heredadas de España, que deliberadamente se orientaron a la obtención de efectos ópticos tan ricos como cambiantes. En los ejemplares mejor logrados tales efectos mantienen el interés del espectador durante periodos relativamente prolongados y dan una novedosa riqueza a las representaciones, que comparten muchas características de otras pinturas de su tiempo.

De alguna manera, el aspecto cambiante de las obras halla eco en las numerosas variantes terminológicas que se han usado para nombrarlas.¹²⁷⁸ Recuérdese que al margen del uso del nácar, en la Nueva España coexistieron diferentes modos de nombrar a las pinturas. Es decir, el caso que aquí nos ocupa de ninguna manera es una excepción. Sin embargo, la diversificación de términos empleados es particularmente notable en estas obras y probablemente corresponde al cambiante desafío que para los espectadores supuso la aprehensión de pinturas cuyo aspecto cambiante resultó difícil de nombrar.

Es decir, la riqueza de los términos que se han empleado para referirse a las obras es afín a su propia riqueza lumínica. Por esa razón, si bien a lo largo de esta investigación he optado por algunos de dichos términos, no creo que sea conveniente descartar de manera definitiva aquellos que aquí se han dejado de lado. Antes bien, aquí he intentado advertir que todos los términos que se han usado en relación con estas pinturas demuestran

¹²⁷⁸ Agradezco a la Dra. Alessandra Russo haber compartido conmigo sus reflexiones sobre este tema, que dieron lugar a los comentarios arriba expuestos.

que los espectadores, o bien los investigadores, han prestado atención a distintos aspectos de las mismas.

Los matices cambiantes del nácar constantemente retan a los espectadores a seguir mirando las obras y a hacerlo desde distintas perspectivas. En ese sentido, al enfrentarse a estas pinturas el público actual se enfrenta a desafíos parecidos a los que experimentaron sus espectadores originales. Por sí misma, la riqueza lumínica de estas obras resulta difícil de agotar. Si se tiene en cuenta que a dicha riqueza a menudo se sumó la de la ornamentación, se entiende que el interés por las obras haya aumentado en los últimos años, a medida que los estudios sobre el arte novohispano han reflexionado más sobre las pinturas cuyas características las distinguen, en parte, de las de técnica tradicional.

Si bien está fuera de duda que en la época de la producción predominó la tendencia a considerar a estas obras como pinturas, algunos autores han dado más importancia a su relación con las lacas asiáticas, cosa que en ocasiones también ocurrió en tiempos novohispanos y que halló eco en la terminología, con las referencias al maque y al charol. Es decir, entre los autores que se han ocupado del tema, lo mismo que entre los espectadores originales, la riqueza de las obras suscitó la existencia de distintas concepciones, algunas de las cuales prestaron poca atención al trabajo pictórico.

Otros temas que conviene retomar aquí son los marcos y la ornamentación, que acaso hayan añadido cierto simbolismo lumínico a las obras. Como se señaló en su momento, la razón por la que el brillo y la ornamentación se estudiaron de manera conjunta en esta investigación es que ambos se combinaron para otorgar a las obras buena parte de su belleza y acaso ciertas significaciones religiosas y económicas. Sin embargo, conviene recordar que las fuentes de la época rara vez se refieren de manera explícita a dichas cualidades y no se conocen referencias conjuntas a ambas. Más aún, en algunas obras la concha no tuvo un brillo nacarado y otras omitieron los marcos pintados y embutidos de concha. Es decir, su percepción debió haber tenido importantes variaciones.

Como se vio en el capítulo II, las producciones artísticas en las que tanto el brillo como la ornamentación se han asociado a significaciones religiosas y económicas son numerosas. En el caso de las láminas de concha, el análisis de dicho tema se justifica por el hecho de que apenas había sido objeto de reflexión. Si bien la importancia que se concedió al brillo, así como a la ornamentación, varía considerablemente en distintas obras, los casos

en los que esto sí ocurre son tan numerosos, que es muy probable que la percepción de la belleza conjunta del brillo y de la ornamentación sí se haya asociado, en ocasiones, a significaciones tanto religiosas como económicas. Sin embargo, para tener información más concluyente al respecto será preciso seguir estudiando ambos temas.

Espero que esta investigación contribuya a demostrar la importancia del brillo en el arte novohispano, fenómeno cuyo conocimiento deberá nutrirse, más adelante, del análisis de obras distintas a las aquí estudiadas. Como ya se señaló, en algunas etapas de la historia del arte se halla lo que Nicholas Saunders ha llamado una “estética del brillo.”¹²⁷⁹ Considero que abordar el estudio del arte novohispano desde la perspectiva de los fenómenos lumínicos nos ayudará a advertir aspectos de su problemática que hasta ahora han recibido poca atención.

Respecto a la ornamentación, conviene insistir en que difícilmente podría estar desligada del brillo, pues ambos contribuyen a aumentar la belleza de obras que a menudo representan temas sagrados. Hasta ahora, pocos estudios se han planteado la importancia que la ornamentación puede haber tenido en el arte novohispano, en términos simbólicos, de modo que al respecto aún hay cosas que precisar. Sin duda ambas características se hallan entre las más interesantes de estas pinturas, en las que espero seguir profundizando en futuras investigaciones.

En cualquier caso, es importante insistir en que numerosas obras no poseyeron ni un brillo ni una ornamentación destacados. Por un lado, esto demuestra que el fenómeno fue tan gustado que alcanzó una significativa diversificación. Sin embargo, en relación con el posible simbolismo que dichas cualidades pueden haber dado a estas obras, la frecuente ausencia tanto del brillo como de la ornamentación es digna de ser tenida en cuenta, pues sugiere que no todos los espectadores dieron mucha importancia a las posibles significaciones religiosas y económicas asociadas a ambos. De cualquier modo, me parece que existe suficiente evidencia de que parte del éxito de las obras puede haberse debido a dicha asociación.

Por otro lado, esta tesis también tiene un interés particular en la relación entre las láminas de concha y el arte asiático. En mi opinión, el parecido entre los marcos de estas

¹²⁷⁹ Recuérdese que dicho autor ha empleado dichos términos específicamente en relación con el arte prehispánico.

pinturas y las lacas japonesas conocidas como *namban* está fuera de duda. Sin embargo, la discusión sobre el vínculo entre las obras novohispanas y otros trabajos chinos y japoneses se ha prolongado por casi un siglo. Así pues, aquí juzgué conveniente examinar la posibilidad de que las escenas representadas en las numerosas obras estudiadas exhibieran un parecido con las pinturas de origen transpacífico. Para esto me concentré en la representación del paisaje, así como en la paleta –dos aspectos de las obras a los cuales se ha atribuido un parecido con el arte chino, o bien con el japonés. Sin embargo, en ninguno de los ejemplares que examiné pude hallar un parecido notable ni con las obras chinas ni con las japonesas. Así pues, debe haber otras razones que expliquen el arraigo que esta idea ha tenido en la historiografía del tema. En mi opinión, entre estas razones las más importantes son las dificultades para advertir que las pinturas embutidas de concha comparten la mayor parte de las características de las otras pinturas de su tiempo. A la vez, la insistencia en el parecido entre estas obras y las pinturas asiáticas recuerda la insistencia en el origen étnico de los González, tema al que se ha concedido mayor importancia de la que en realidad tiene.

Más que en el supuesto parecido con las pinturas chinas o japonesas, o en el origen asiático de los especialistas, el interés del estudio de estas obras reside en que nos permite reflexionar en la riqueza y la diversidad de la pintura novohispana. Ninguno de los cuatro documentos relacionados con los González que aquí se han comentado hacen referencia a su origen étnico. Más aún, tampoco las numerosas menciones documentales novohispanas que se revisaron se refieren a las obras como achinadas. Esto sugiere que el conceder mucha importancia al (supuesto) origen asiático de algunos elementos de las obras, o de sus autores, es un fenómeno contemporáneo, ajeno a la época de la producción.

En mi opinión, es posible que los González efectivamente hayan tenido ascendencia japonesa, pero el tema no resulta crucial para entender la problemática de las obras, pues no es el origen étnico de los autores lo que explica el desarrollo de las láminas de concha. Más allá de dicho origen, este fenómeno pictórico tuvo lugar en el campo de las apropiaciones. De ahí el que a lo largo de esta investigación se haya prestado mucha atención al contexto artístico novohispano y se hayan hecho pocas referencias al origen de los especialistas –tema sobre el que acaso nunca lleguemos a tener información precisa.

Por otro lado, si bien aquí he hecho algunas atribuciones puntuales, en el futuro sería conveniente ahondar en el estilo de los González. No hay duda de que muchas obras conservadas se hicieron en los talleres de los González, pero en esta investigación me abstuve de hacer atribuciones de obras que no conozco en persona. En el futuro espero tener acceso directo a un mayor número de ejemplares anónimos y profundizar en las características que individualizan el trabajo de los González, así como de otros artistas. Al respecto sería de gran ayuda el análisis técnico de las obras firmadas.

Las diferencias de calidad entre las obras conservadas también son interesantes, pues demuestran la importancia de estas pinturas en el contexto novohispano. De ahí la necesidad de seguirlas incluyendo en las revisiones generales de la pintura novohispana. En relación con este tema, resulta de especial interés el caso de Nicolás Correa, cuya factura diversificada tanto en las pinturas embutidas de concha como en las que prescindían de ese material contribuye a advertir la riqueza de ese fenómeno.

Si bien la importancia del trabajo de Miguel González es indiscutible, esta revisión sugiere que las obras de su pariente Juan asimismo resultan de gran interés, pues al parecer su producción fue mucho más prolongada y tuvo una factura más diversificada. Como se vio, a menudo sus trabajos mostraron un extremo apego a sus modelos, pero también una rica ornamentación. Dado que la riqueza ornamental también es muy frecuente en las obras de Miguel González, es evidente que se trata de una de las características que más apreciaron los consumidores de estas pinturas.

También es interesante advertir que además de los González, otros artistas hicieron series. Las obras seriadas en ocasiones no poseen una calidad destacada, como ocurre con las escenas de la *Vida de la Virgen* de la serie que se divide entre la colección del Museo Soumaya (láms. 146 y 147) y la de Mario Uvence, de San Cristóbal de las Casas (lám. 148). Recuérdese también que numerosos inventarios de bienes mencionan grupos de varias obras tasadas a distintos precios. Esto sugiere que los novohispanos de distintos niveles de poder adquisitivo en ocasiones consumieron un gran número de obras y que distintos talleres produjeron series de muchas tablas. Es decir, es probable que un buen número de series religiosas de distintas calidades no se hayan hecho a petición expresa de algún cliente, sino que hayan estado disponibles en las tiendas para que los clientes adquirieran el número de tablas que desearan.

La realización de estas obras entrañó un alto grado de dificultad. Así pues, lo sorprendente no es que algunos ejemplares no sean técnicamente virtuosos sino, al contrario, que pese a las dificultades de la técnica numerosos artistas hayan incursionado en ella y hayan hecho obras lo bastante buenas como para que aún se conserven en grandes cantidades.

Por otro lado, también es interesante recordar que algunos ejemplares, como la llamada serie II de la *Vida de la Virgen* del Museo de América (láms. 84, 86, 88, 90, 91, 93-99) y el *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González (lám. 22) exhiben una calidad sobresaliente en cuanto al dibujo y el interés por los detalles, al margen del uso de la concha. Estas características permiten suponer que los especialistas tuvieron una formación artística cuidadosa, que posiblemente se relacione con otras tradiciones artísticas. La precisa identificación de dichas tradiciones es un tema en el que espero profundizar en próximas investigaciones.

Los González no sólo fueron grandes dibujantes, sino también artistas cuya meticulosidad rebasa, en ocasiones, la de otros pintores de la época. Es decir, las láminas de concha demuestran que algunas obras que suelen estudiarse de manera separada que el resto de la pintura novohispana en realidad fueron resultado de una factura muy esmerada que compartió buena parte de los intereses de otras pinturas de la época y que exigió una habilidad a la que sólo recientemente se ha empezado a prestar atención.

La notable capacidad como dibujantes de los González -que acaso halla su ejemplo más sobresaliente en la reproducción extremadamente precisa del mapa de China del ya mencionado *San Francisco Xavier embarcándose a Asia* de Juan González- permite afirmar que la relación que estos misteriosos artistas tuvieron con el gremio de pintores merece más investigación y más análisis. Las propias obras demuestran lo mucho que se exigió de los artistas, en términos pictóricos. Probablemente el éxito de las obras obedeció, en términos generales, al gusto por los detalles. La minuciosidad de los mejores trabajos es fácil de advertir tanto en las escenas como en los marcos, en el trabajo pictórico y en los embutidos de concha.

Un aspecto de las obras para el que aún no existe explicación es la paleta restringida. Los comentarios vertidos a lo largo de esta tesis se basan en el aspecto actual de las obras, pero es indispensable seguir realizando estudios técnicos para tener

información más confiable sobre su aspecto original, incluyendo la paleta. Esto resulta de especial importancia si se tienen en cuenta las numerosas intervenciones a las que se han sometido casi todos los ejemplares. De cualquier modo, al parecer la paleta restringida, con predominio del amarillo (sobre todo en los fondos) es original y común a numerosas obras, aunque en ningún caso a todas.

Como he señalado, cabe la posibilidad de que dicha paleta obedezca en parte a que el brillo de la concha resulta especialmente difícil de mantener bajo la capa pictórica cuando los colores son oscuros y en contraste, es relativamente fácil cuando son claros. Sin embargo, en el mejor de los casos esta es sólo parte de la explicación, pues el amarillo aparece con frecuencia en áreas desprovistas de concha. Tomando en cuenta la riqueza cromática de numerosas pinturas novohispanas, la paleta poco contrastada de las láminas de concha resulta muy llamativa, por lo que deberá ser objeto de más reflexión en el futuro.

El objetivo de esta investigación no es agotar ninguno de los temas arriba mencionados, sino demostrar su importancia y la necesidad de abrir nuevas discusiones al respecto. Ahora bien, además de las características de las láminas de concha que deberán seguir siendo objeto de estudio, es importante advertir que hay algunos aspectos del arte novohispano que se pueden revisar a partir del estudio de dichas obras. Al respecto, los más destacados son la concepción de la pintura, la relación con el arte asiático y la importancia del brillo y de la ornamentación. Es evidente que se trata de temas cuya importancia trasciende la problemática específica de estas obras, pues se relaciona con numerosos objetos cuyo estudio rebasa las posibilidades de esta investigación. Sin embargo, en mi opinión las reflexiones derivadas del estudio de las láminas de concha podrían contribuir al estudio de otros fenómenos.

Me gustaría concluir esta investigación aventurando respuestas a las preguntas planteadas en la introducción: ¿Qué veían los novohispanos cuando veían una lámina de concha? y ¿Qué buscaban cuando encargaban o compraban estas obras? Desde luego, ambas se relacionan con otras preguntas: ¿Por qué se dieron las experimentaciones que derivaron en esta producción? ¿Cómo se produjo su dispersión en el contexto pictórico novohispano? Y ¿Por qué se extinguieron después de unos cien años?

En relación con las dos primeras preguntas, la ya mencionada coexistencia de numerosas maneras concebir las obras permite descartar que exista una sola respuesta

correcta. Por su parte la tercera pregunta, que se refiere a la génesis misma de la producción, resulta especialmente difícil de responder, pero de cualquier modo es interesante aventurar posibles respuestas. Como se verá, es muy probable que tanto la dispersión como la pasajera duración del fenómeno se relacionen con su propia génesis.

En cuanto a lo que los novohispanos veían en las láminas de concha, las evidencias documentales sugieren que las percibían como pinturas muy parecidas a las otras que circularon en la Nueva España, ya sea óleos o temples sobre lienzo, tabla o cobre. Recuérdese que dichas obras comprendieron el núcleo de la producción pictórica novohispana y que a ellas se sumaron varias otras, tales como los mosaicos de pluma, las láminas bidimensionales de marfil y coral, etc. Asimismo, los inventarios de bienes sugieren que el público novohispano estuvo familiarizado con una gran diversidad de obras pictóricas, lo que explica la ya mencionada facilidad con la que las láminas de concha se insertaron en el contexto pictórico novohispano.

Las evidencias sugieren que los novohispanos vieron estas obras como pinturas muy parecidas a los óleos y temples con los que estuvieron más familiarizados, excepto por su particular luminosidad. Además es seguro que prestaron atención a los ricos marcos que se combinaron con el brillo de la concha para embellecerlas. Es decir, sin duda vieron los ejemplares más destacados como obras bellas que tenían mucho en común con otras pinturas y resultaban por lo tanto muy familiares, a la vez que llamaban la atención por su articulación con los marcos mediante el uso de la técnica pictórica y la concha.

Tanto el brillo como la ornamentación propiciaron una observación cuidadosa que permitió que los poseedores de las obras advirtieran sus cambiantes cualidades dependiendo de que se apreciaran a la luz del día, a la luz artificial de las lámparas y velas, desde una perspectiva u otra. En ese sentido, es posible suponer que los espectadores vieron, al menos en los ejemplares más logrados, obras que se prestaron a juegos lumínicos que no eran muy evidentes, a menos que el espectador aceptara el reto de involucrarse activamente en busca de los cambiantes efectos de la luz, moviéndose alrededor de las obras y volviendo a ellas una y otra vez para advertir nuevos matices.

Sin duda los espectadores menos familiarizados con las obras las vieron de manera un poco distinta. Téngase en cuenta que Alejandro Dubó, el marmolista y tasador de su majestad Carlos II se refirió a 24 tablas de la *Conquista de México* firmadas por Miguel y

Juan González en 1698 (láms. 33-47) limitándose a describirlas como “tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado”.¹²⁸⁰ Lo escueto de esta descripción sugiere la falta de familiaridad de Dubo con las obras. Llama la atención que el tasador únicamente haya prestado atención al uso que se podría dar a las tablas en caso de unir las en forma de mueble. Los términos en los que está planteada dicha mención sugieren que Dubo advirtió el carácter pictórico de las obras. La razón por la que no se detuvo a describir los detalles que las individualizaron debió ser que al resultarles hasta cierto punto novedosas no encontró términos para describirlas. Este ejemplo permite suponer que los espectadores que estaban poco familiarizados con este tipo de pinturas advirtieron su carácter pictórico, aunque no acertaran a articular su relación con otras pinturas.

Por otro lado, las mismas obras fueron incluidas entre los charoles negros de Isabel de Farnesio de 1766.¹²⁸¹ Asimismo, la dote de doña Catalina de la Cueva de 1717 mencionó dos obras, “relievadas y perfiladas de oro de la China”,¹²⁸² que se hallaban junto a las alhajas de charol del personaje, que incluyó principalmente obras asiáticas. Ocasionalmente los documentos novohispanos se refirieron a estas obras como *láminas de concha y maque* y a sus autores como *pintores de maque*. Dichas menciones advierten el carácter pictórico de las obras y al mismo tiempo hacen cierta alusión a las obras de laca. Aunque las menciones de este tipo no abundan, son significativas, pues sugieren que algunos de los espectadores originales vieron estas obras como pinturas que de alguna se relacionaban con las lacas. A la vez, esto permite afirmar que se prestó atención a los marcos, a pesar de que las menciones no se refieren explícitamente a ese tema.

La pregunta ¿Qué buscaban los novohispanos cuando encargaban o compraban estas obras? suscita otras reflexiones, debido a que aún no se sabe mucho acerca del interés novohispano por la luminosidad. Es evidente que en su mayoría, los consumidores de estas pinturas buscaron en primer lugar representaciones de los temas que les eran más queridos. Es decir, imágenes de devoción, a las que en ocasiones se añadieron temas históricos, escenas de montería y, en contados casos, retratos. En la Nueva España, los temas

¹²⁸⁰ María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 113.

¹²⁸¹ En dicho documento, las obras se describen como “veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la *Conquista de México por Hernán Cortés*, expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en *siete mil doscientos reales de vellón*.”Inventario de los bienes hechos a la muerte de la reina Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo oriental...”, *op. cit.*, pp. 213-214.

¹²⁸² María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, *op. cit.*, p. 111.

representados tuvieron enorme importancia y en esto las obras aquí estudiadas no se distinguen de otras pinturas. Más aún, en este caso difícilmente se podría sobrestimar la importancia de los temas representados pues, como ya se señaló, las características de estas obras invitaban a verlas a corta distancia y a volver a mirarlas varias veces.

Ahora bien, la luminosidad de las pinturas más notables permite afirmar que los espectadores también buscaron en ellas efectos lumínicos que, aunque presente en otras pinturas, en estas se manifestaron de una manera particular, que invitaba a prestarles especial atención. La inclusión de marcos ricamente ornamentados, con diseños que rara vez se repiten, sugiere que los comitentes también tuvieron en gran estima la riqueza ornamental, que se planeó cuidadosamente para permitir su articulación con las escenas representadas. En parte, las láminas de concha se hicieron para sorprender con sus efectos lumínicos, cuyo éxito requirió un costoso trabajo especializado.

Respecto a cómo se produjeron las experimentaciones que condujeron a las láminas de concha, así como su dispersión en el contexto pictórico novohispano y su extinción después de unos cien años, conviene recordar que el aprendizaje pictórico de los González podría haberse relacionado en parte con el taller de Juan Correa. Ignoramos cuánto duró el periodo de experimentación de esta técnica. Alessandra Russo ha demostrado que las primeras láminas de pluma se hicieron en un periodo de tiempo asombrosamente breve, apenas unos diez años después de la caída de Tenochtitlan.¹²⁸³ Acaso con las láminas de concha haya ocurrido algo similar. En el caso de la plumaria del siglo XVI, fue el entusiasmo de los españoles y el decidido impulso de los frailes lo que permitió que la producción surgiera casi inmediatamente después de la consolidación de la autoridad peninsular. Así pues, es posible que hacia 1660, algún factor que aún no se ha identificado haya impulsado las experimentaciones que dieron lugar a las láminas de concha.

En la investigación que antecede a la presente expresé mi opinión de que la génesis de estas pinturas sin duda se relaciona con el gusto local por las lacas japonesas *namban*. Ahora bien, es significativo que los primeros indicios de la producción novohispana sean treinta años posteriores al fin de la japonesa y casi cincuenta a la llegada a la Nueva España de las embajadas japonesas de 1610 y 1614. Sólo podemos especular respecto a las razones de ese desfase. Por una parte, cabe la posibilidad de que el periodo experimental

¹²⁸³ Alessandra Russo, "Cortés...", *op. cit.*

haya sido más largo de lo que aquí se ha sugerido y empezara entre 1615 y 1630, cuando la circulación de las lacas *namban* mantenía vigencia gracias a la llegada de las embajadas japonesas.

Si bien tiene interés mantener abierta esa posibilidad, resulta conveniente plantear otra: que el gusto por la ornamentación de las lacas *namban* haya existido a lo largo de algunas décadas, acaso dando lugar a apropiaciones en lacas, muebles u otros objetos novohispanos (aunque de esto hasta ahora no se conocen indicios) y que haya sido mucho más tarde cuando las experimentaciones pasaron al campo pictórico. En cualquier caso, técnicamente la relación entre estas pinturas y las que prescinden de la concha es tan estrecha que es casi seguro que desde el principio las experimentaciones hayan sido hechas por individuos que poseían importantes conocimientos sobre las técnicas pictóricas novohispanas. De otra manera, habría sido imposible que la producción hubiera desarrollado las características que conocemos.

Desde luego, es probable que la dispersión de este tipo de obras entre tantos pintores se deba a que desde el principio, las experimentaciones que condujeron a su desarrollo estuvo ligada al gremio de pintores. Recuérdese que el trabajo de los González fue plenamente reconocido por dicho gremio. Acaso después de que se consolidó el éxito de los González, algunos oficiales y aprendices de su taller hayan hecho obras por su cuenta, imprimiéndoles características propias. A la vez, es posible que otros pintores cercanos a dichos artistas se hayan ejercitado en las obras, dando lugar a la producción diversificada que aún se conserva.

No hay indicios de que estas pinturas se hayan hecho fuera de la capital, a pesar de que sí circularon en otras ciudades. En mi opinión, es posible que esto haya ocurrido porque los conocimientos técnicos que permitieron hacer estas obras no se produjeron por distintas vías, sino que tuvieron un origen preciso –los talleres de los González– a partir del cual se propagaron a otros talleres de pintura. Es decir, conviene considerar la hipótesis de los artistas que incursionaron en este tipo de obras hayan aprendido directamente de los González, o bien de artistas cuyo conocimiento haya emanado del contacto con ellos. Otra posibilidad es que las obras más sencillas hayan resultado de experimentaciones que algunos artistas hicieran por su cuenta, pero dadas las dificultades de la técnica, esto resulta poco probable.

Por otro lado, es interesante recordar nuevamente que el Donativo del gremio de pintores de 1704 se refiera a Miguel González como conchero, pero no así a Nicolás Correa. Si bien aún ignoramos cómo se produjo la génesis de esta producción, no hay duda de que numerosos miembros del gremio de pintores se involucraron en las obras, lo que no sólo confirma lo estrecha que fue su relación con las pinturas que prescindieron de la concha, sino también que de ninguna manera fue una actividad marginal. Esto explica su dispersión en numerosos talleres.

Recuérdese que no se conoce ninguna pintura de Miguel ni de Juan González que prescinda de la concha, lo que sugiere que su producción comprendió exclusivamente las láminas de dicho material. Desde luego, la realización de estas obras exigió los mismos conocimientos técnicos que las pinturas que prescindieran de los embutidos de dicho material. El hecho de que tanto Miguel como Juan González hayan sido reconocidos por el gremio permite afirmar que estuvieron en condiciones de hacer pinturas que no tuvieran embutidos de concha. En síntesis, si bien algunos pintores como Nicolás Correa y Pedro López Calderón trabajaron indistintamente en las pinturas de técnica tradicional y las láminas de concha, no hay indicios del fenómeno inverso. Es decir, no hay razones para suponer que los especialistas a los que algunos documentos de la época se refieren como pintores de maque o concheros hayan incursionado regularmente en otras pinturas. Como ya se señaló, al parecer esto se debió a que tuvieron éxito en una producción gustada por numerosos novohispanos de la época. Es decir, probablemente recibieron tantos encargos que no tuvieron necesidad de diversificar su trabajo.

El hecho de que las láminas de concha hayan tenido una estrecha relación con las obras producidas en el gremio de pintores hace difícil entender por qué este fenómeno fue pasajero. En mi opinión, parte de la respuesta podría residir en que el trabajo de los González se consideró el culmen de la producción. Acaso a la muerte de estos artistas, la factura perdió parte de su virtuosismo. Esta posibilidad resulta digna de tomarse en cuenta si se recuerda que la producción de láminas de pluma, que asimismo incorporó un material orgánico a obras realizadas según los conocimientos europeos, se prolongó hasta el fin del periodo virreinal (y más allá). Más aún, tanto el brillo como la ornamentación son comunes a numerosísimas obras del siglo XVIII. Es decir, los gustos que dieron lugar a estas obras mantuvieron vigencia después de que la producción llegó a su fin.

Finalmente, me gustaría señalar que los temas que se han abordado, lo mismo que las definiciones que se ha ensayado en estas páginas se han nutrido de la observación directa de numerosas obras y del análisis de la información documental, además del estudio de los textos que se han referido al tema. Si bien esta investigación intentó abordar las obras desde distintos puntos de vista y tener en cuenta la diversidad de maneras en las que se han concebido a lo largo de su existencia, es evidente que el tema de ninguna manera queda agotado en este recorrido. Como se señaló en la introducción de esta tesis, la cambiante luminosidad de las obras reta de múltiples modos a los espectadores. Es decir, pese a la diversidad de discusiones a las que ya han dado lugar, las pinturas embutidas de concha siguen abiertas a distintas miradas, lo que demuestra la inasible riqueza de este fenómeno.

Apéndice. Registro de obras

Nota: Este registro se encuentra en progreso y menciona en primer lugar las obras pertenecientes a colecciones públicas, que en su mayoría están reproducidas en su totalidad en distintas fuentes y de manera parcial en esta investigación. Tanto en el caso de las colecciones públicas como de las privadas, se indica qué obras están reproducidas en esta investigación, precisando de qué láminas se trata.

Distintas fuentes han reproducido obras pertenecientes a colecciones particulares. Dichas fuentes sólo se precisan en los casos en los que las reproducciones se omiten en esta investigación. La última parte de este registro se refiere a las obras de colecciones particulares cuya existencia ha sido mencionada por algunos autores, pero de las que no se conocen reproducciones. Ahí también se incluyen obras perdidas.

1. Obras en colecciones públicas

1.1 Obras del Museo de América

1.1.1 Serie de 24 tablas de la *Conquista de México*. Miguel y Juan González, 1698, 97 x 53 cm. ¿Óleo y temple? sobre tabla y embutidos de concha.

1. *Manda Cortés echar las naos a pique. Cortés comiendo con dos embajadores de Moctezuma en el puerto de Veracruz.*
2. *Corren a caballo y se admiran los embajadores. Doña Marina da a entender a los totonacas quién es Cortés. Hace Cortés alcaldes ordinarios de la Villa.*
3. *Hácese la Villa Rica por mandado de Cortés a que ayudan los indios totonacas.*
4. *Entra Cortés en Zempoala y le recibe el Cacique Gordo que le sahúma, da de comer y regala a todos los españoles. Camina con la gente de Pánfilo de Narváez. Lámina 37.*
5. *Niévales en el camino. Tres de los hechiceros que llamana papistas guardan los ídolos y cuerpos de los sacrificados.*
6. *Los tlaxcaltecas ofrecen a Cortés diez mil indios y acepta mil. Guerra en Cholula. Dan la obediencia al rey de España los de Cholula. Lámina 38.*
7. *Fray Bartolomé de Olmedo bautiza cinco indias. Cortan las manos a dos indios espías de Xicoténcatl el mozo.*

8. *El sobrino de Moctezuma recibe a Cortés, le sahuma y regala. Xicoténcatl viene a hacer las paces, da suchiles y los caciques ofrecen a sus hijas a Cortés y no las admite.*
9. *Entrada de Cortés en México por la calzada de San Antonio Abad. Lámina 39.*
10. *Recibimiento de Moctezuma. Danzas de mexicanos en canoas por la laguna. Lámina 41.*
11. *Visita Cortés a Moctezuma y reciben a los demás los reyes que le acompañan.*
12. *Llevan a posentar a Cortés...de los ídolos. Visita Moctezuma a Cortés y dale una cadena de oro. Los demás reparten dádivas y oro también.*
13. *Coronación del rey de Texcoco y destierro del otro a influencia de Cortés. Repártese el oro a los soldados. Manda Cortés soltar los indios presos. Lámina 43.*
14. *Ollas de carne de sacrificados para sus sacerdotes. Queman dos indios por traidores a Cortés, por mandato de Moctezuma. Predica la fe Bartolomé de Olmedo a Moctezuma. Lámina 44.*
15. *Prisión de Moctezuma. Intentan derribar la cruz de enfrente de los ídolos y no pueden conseguirlo.*
16. *Pedrada y flechazo a Moctezuma. Hallan seis soldados españoles el tesoro y no le llegan.*
17. *Retirada de los españoles la Noche Triste. Aclaman a Cuauhtémoc por rey. Guerra en Tacuba y queman los españoles las casas. Lámina 45.*
18. *Los tlaxcaltecas maltratan a Xicoténcatl. Socorro de Sandoval. Restauración del Estandarte Real y muerte del Alférez. Lámina 46.*
19. *Gánase el gran Cu y derriban los ídolos. Cabezas de indios principales. Lámina 47.*
20. *Hacen prisionero a Cortés los indios y llevándolo a sacrificar le libra Cristóbal de Olid con cuatro españoles tlaxcaltecas. Lámina 48.*
21. *Comen los indios carne de españoles y tienen asco. Con cinco cabezas de españoles los indios amenazan hacer lo mismo con los demás. Lámina 49.*
22. *Ahorcan a Xicoténcatl. El indio Lerma quiso defender a Xicoténcatl. Lámina 50.*
23. *García Holinge prende a Cuauhtémoc. Socorro por tierra.*
24. *Manda Cortés quemar y destrozar los ídolos que habían quedado. Nao derrotada que dio socorro a la Villa. Lámina 51.*

1.1.2 Serie de 6 tablas de la *Conquista de México*. Anónimo, 205 x 121 cm. Ca. 1690-1700. ¿Óleo y temple? sobre tabla y embutidos de concha.

1. *Puerto de Veracruz. Cortés comiendo con dos embajadores de Moctezuma. Corren a caballo y se admiran los embajadores. Hace Cortés alcaldes ordinarios de la Villa. Doña Marina da a entender a los totonacas quién es Cortés. Hácese la Villa Rica a que ayudan los indios totonacas. Entra Cortés a Cempoala y le recibe el Cacique Gordo, que le sahuma, da de comer y regala a todos los españoles.* Lámina 61.

2. *Manda Cortés echar las Naos a pique. Camina con la gente de Pánfilo de Narváez. Niévalas en el camino. Tres de sus sacerdotes guardan sus ídolos. Guerra en Cholula. Dan la obediencia al rey de España los de Cholula. Comida que dan los cholultecos. Fray Bartolomé de Olmedo bautiza siete indias. Cortan las manos a dos espías de Xicoténcatl. Comen carne de perro de hambre.* Lámina 62.

3. *El sobrino de Moctezuma recibe a Cortés, le sahuma y regala. Xicoténcatl viene a hacer las paces, da suchiles y los caciques ofrecen sus hijas a Cortés y no las admite. Entrada de Cortés en México y recibimiento de Moctezuma. Visita Cortés a Moctezuma. Lleva a aposentar a Cortés a la casa de los ídolos. Visita Moctezuma a Cortés y da dádivas, y oro a españoles. Jardines y recreos varios de Moctezuma.* Lámina 63.

4. *Coronación del Rey de Texcoco y destierro del que lo era a influencia de Cortés. Repártese oro a los soldados. Manda Cortés soltar los indios dedicados al sacrificio. Ollas de carne de sacrificados para sus sacerdotes. Quémanse los ídolos por mandato de Moctezuma haber sido traidores a Cortés. Predica la fe fray Bartolomé de Olmedo a Moctezuma. Prisión de Moctezuma. Intentan derribar la cruz de enfrente de los ídolos y no pueden. Pedrada y flechazos a Moctezuma. Hallan cuatro españoles el tesoro y no le llegan. Retirada de los españoles la Noche Triste.* Lámina 64.

5. *Aclaman a Cuauhtémoc por rey. Guerra en Tacuba y queman los españoles las casas. Los tlaxcaltecas maltratan a Xicoténcatl. Socorro de Sandoval. Restauración del Estandarte Real y muerte del alférez. Gánase el gran Cu y derribanse los ídolos. Hacen prisionero a Cortés los indios y llevándole a sacrificar le libra Cristóbal de Olid, con algunos españoles y tlaxcaltecas.*

6. *Comen los indios carne de españoles y tienen asco. Con cinco cabezas de españoles amenazan los indios hacer lo mismo con los demás. Ahorcan a Xicoténcatl. El indio Lerma*

quiso defender a Xicotécatl. García Holguín prende a Cuauhtémoc. Socorro por tierra. Manda Cortés quemar y destrozar los ídolos. Nao derroatada que dio socorro a la Villa.
Lámina 62.

1.1.3 Serie de 6 tablas de la *Vida de la Virgen*. Anónimo, 61 x 86 cm. Ca. 1690-1710. Óleo sobre tabla y embutidos de nácar.

1. *Abrazo ante la puerta dorada*. Lámina 87.
2. *Presentación de la Virgen en el templo*. Lámina 89.
3. *Desposorios de la Virgen*. Lámina 91.
4. *Sueño y arrepentimiento de José*. Lámina 94.
5. *Petición de posada*. Lámina 102.
6. *Asunción*.

1.1.4 Serie de 24 tablas de la *Vida de Cristo*. Anónimo, 69 x 102 cm. Ca. 1690-1710. Óleo sobre tabla y concha nácar.

1. *Adoración de los pastores*. Lámina 67.
2. *Adoración de los reyes*. Lámina 68.
3. *La circuncisión*. Lámina 69.
4. *Presentación en el templo*.
5. *Bautismo de Jesús*. Lámina 70.
6. *Tentaciones de Cristo*.
7. *Bodas de Caná*. Lámina 71.
8. *La tempestad calmada*. Lámina 72.
9. *Jesús comiendo con la pecadora arrepentida*. Lámina 73.
10. *Jesús andando sobre las aguas*. Lámina 75.
11. *La Transfiguración*. Lámina 74.
12. *La entrada en Jerusalén*.
13. *La purificación del templo*.
14. *La última cena*. Lámina 77.
15. *La oración en el huerto*. Lámina 79.
16. *El prendimiento*. Lámina 80.

17. *Jesús ante el Sumo Sacerdote*. Lámina 81.
18. *Jesús atado a la columna*.
19. *Jesús escarnecido por los soldados*. Lámina 82.
20. *Ecce Homo*.
21. *Jesús ante Pilatos*. Lámina 83.
22. *Jesús con la cruz a cuestas*. Lámina 84.
23. *La lanzada o Crucifixión*. Lámina 85.
24. *La resurrección*.

1.1.5 Serie de 12 tablas de la *Vida de la Virgen*. Anónimo, 97 x 68 cm. Ca. 1690-1710.
Óleo sobre tabla y embutidos de nácar.

1. *Abrazo ante la puerta dorada*. Lámina 86.
2. *Presentación de la Virgen al templo*. Lámina 88.
3. *Desposorios de la Virgen*. Lámina 90.
4. *El sueño de San José*. Lámina 92.
5. *San José ante María*. Lámina 93.
6. *Aparición de Jesús resucitado ante María*. Lámina 95.
7. *Pentecostés*. Lámina 96.
8. *Dormición o Tránsito de la Virgen*. Lámina 97.
9. *Traslado del cuerpo de la Virgen*. Lámina 98.
10. *Asunción*. Lámina 99.
11. *Coronación de la Virgen*. Lámina 100.
12. *Escena evangélica. ¿El empadronamiento?* Lámina 101.

1.1.6 Obras individuales

1. *Virgen de Guadalupe*. Miguel González, 1697, 74 x 57 cm. Óleo sobre tabla y concha nácar. Lámina de cobre. Lámina 133.
2. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 28 x 19.5 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 134.
3. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 97 x 72.5 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 129.
4. *Virgen de Guadalupe y vista de su santuario*. Anónimo, 41 x 30 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 131.

5. *Virgen de Balvanera*. Juan González, 63 x 42 cm. 1699. Lámina 122.
6. *Virgen de la Redonda*. Anónimo, 83.5 x 52.5 cm. Óleo y lacas coloreadas sobre tabla de pino y concha. Ca. 1675-1730. Lámina 149.
7. *San José con el niño*. Anónimo, 17 x 14 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 158.
8. *San Isidro y el milagro de la fuente*. Anónimo, 83 x 73 cm. Ca. 1675-1710. Lámina 108.
9. *Aparición de la Virgen y el niño a San Francisco de Asís*. Anónimo, 84 x 60 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 159.
10. *San Francisco Xavier*. Anónimo, 83.5 x 61 cm. Ca. 1700-1730. Lámina 147.
11. *San Francisco Xavier en el Oriente, o Episodio de Evangelización de las Filipinas*. Anónimo, 47 x 61.5 cm. Ca. 1675-1730. Lámina 160.
12. *Atlas y Vulcano*. Anónimo, 36 x 34 cm. Fue parte de un mueble. Ca. 1675-1730. Lámina 164.

1.2 Obras del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1.2.1 Serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*. La mitad pertenece al INAH y la otra mitad al Fondo Cultural Banamex. Miguel González, 61 x 86 cm. Óleo y temple sobre tabla de cedro y concha nácar. Ca. 1690-1710.

1. *San Andrés*. Láminas 6 y 7.
2. *Santiago el Mayor*. Lámina 9.
3. *San Felipe*. Lámina 11.
4. *San Bartolomé*.
5. *San Mateo*.
6. *Santo Tomás*.

1.2.2 Serie de 6 tablas de la *Conquista de México*. Cuatro tablas pertenecen al INAH y dos al Museo Franz Mayer. Anónimo, 163 x 110 cm. Óleo y temple sobre tabla de cedro y concha nácar Ca. 1680-1700.

1. *Hernán Cortés se desembarca en la isla de Cozumel. Capitana. El valeroso Cortés manda echar a pique las naos en que vino con admiración de todos sus capitanes. Cozumel. Naos que se van a pique. Barcos en que sacan a tierra la munición y bastimentos. Isla de Mujeres*. Lámina 66.

2. *El gran Moctezuma recibe a Cortés viniendo en hombros de 7 reyes. Hernán Cortés. Fiestas y regocijo de los indios en canoas a la entrada de Cortés en México. Indios principales que tienden sus mantas para que pase Moctezuma. Lámina 66.*

3. *Moctezuma se asoma al balcón donde su sobrino Cuauhtémoc le tira una pedrada y Ahuitzol un flechazo. Cuauhtémoc. Ahuitzol. Quede la plaza de México donde se vieron muy afligidos los españoles. Martín Ecathin quita el Estandarte Real y matan al alférez. Pegan fuego los indios a la casa del tesoro. Guardia que defiende la Real persona de Moctezuma. Huizilihuitl. Palacio. El idolo lauyo Flacoante. Lámina 66.*

4. *Sale Cortés huyendo la Noche Triste. Salto de Alvarado. Indios de Tlaxcala. Avisa el capitán Sandoval a Cortés que ya hay paso. Bartolome. La Malinche... Real los españoles en el... Caños de agua. Lámina 66.*

1.2.3 Biombo de 12 hojas y dos haces. Anónimo, 48 x 228 cm. Representa la *Batalla de Viena* y una escena de *Montería*. Está dividido en dos mitades: una pertenece al Museo Nacional del Virreinato y la otra en la colección Rodrigo Rivero Lake. *Ca.* 1696-1710. Láminas 125-126.

1.2.4 *San Antonio de Padua*. Anónimo, 83 x 58 cm. ¿Óleo y temple? sobre lienzo. La concha está aplicada en fragmentos diminutos. *Ca.* 1675-1725.

1.3 Obras del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina. Serie de 24 tablas de la *Conquista de México*. 22 tablas pertenecen al Museo de Bellas Artes de Argentina y dos a una colección particular. Miguel González, 1698, 100 x 54 cm. Óleo sobre tabla (¿ahuehuete?) y embutidos de concha.

1. *Llega el capitán Cortés con su armada al puerto de San Juan de Ulúa. Salen en canoa a reconocerle los indios. Recíbele el embajador Tendile con un presente. Mándale retratar a él y a su armada para llevarlo a su Señor. Come el capitán Cortés con los embajadores del gran Moctezuma.*

2. *Manda el capitán Cortés echar las Naos a pique, corren los soldados escaramuzas, disparan los tiros y se admiran los embajadores, trae Tendile y Pitalpitoque el presente del sol de oro y la luna de plata. Lámina 52.*

3. *Alza todo el ejército por Capitán General y Justicia Mayor al capitán Cortés, elige alcaldes ordinarios para la Villa Rica, manda poner horca y picota. Recíbelo el Cacique Gordo y le saluda y sahuma.*
4. *Trabajan en fabricar la Villa Rica los soldados del Capitán Cortés, les ayudan los indios totonacas. Predica el fraile Bartolomé de Olmedo y bautiza las ocho indias que dio el Cacique Gordo. Manda el capitán general Cortés derrocar los ídolos que estaban en el pueblo de Zempoala.*
5. *En la entrada de Tlaxcala, le dan los indios tlaxcaltecas tres batallas rigurosas al capitán general Cortés y sale vencedor. Viene el capitán Xicoténcatl el mozo a hacer las paces si le da la obediencia a su Majestad por mandato de su padre Xicoténcatl el viejo.*
6. *Trae el capitán Xicoténcatl el mozo diez mil indios de guerra, que le ofrece al capitán general Cortés, manda romper las cárceles donde tenían indios que sacrificar y comer la carne que ofrecían al ídolo los Papas, traen los tlaxcaltecas cinco indias que le ofrecen al capitán general Cortés.*
7. *Repártense capitanías de indios guerreros en la sierra de Cholula, para darle guerra a los españoles. Manda el capitán Cortés a quemar a los capitanes en los patios de Cholula que estaban junto al gran Cu por haber ordenado contra él y sus soldados. Lámina 53.*
8. *Camina el capitán general Cortés para la Ciudad de México acompañado de los tlaxcaltecas. Niévales en el camino. Sale a recibir al Capitán General Cortés Cacamatzin, señor de Texcoco, por mandato de su tío el gran emperador Moctezuma. Lámina 54.*
9. *Entra el capitán general Cortés en la gran Ciudad de México, por la calzada mayor con cuatrocientos cincuenta soldados de su ejército y dos mil tlaxcaltecas que venían en su compañía con todos sus capitanes.*

10. *Grande y solemne recibimiento que hizo el gran emperador Moctezuma al capitán general Cortés en la entrada de México, donde salieron en canoas muchos indios de danza y demás regocijos de fiestas con que les recibieron.*

11. *Visita el capitán general Cortés al emperador Moctezuma en sus reales palacios donde lo lleva por la mano y le ofrece sus asientos de oro. Muéstrale a sus antepasados los emperadores que tenía retratados y los soldados se admiran.*

12. *Va el capitán general Cortés con sus capitanes al gran Cu de Tlatelolco que tenía ciento catorce gradas de alto. Sahuma el emperador Moctezuma a sus ídolos y los Papas se los señalan y Fray Bartolomé replica el sacrificio que se está haciendo.*

13. *Manda el emperador Moctezuma a sus capitanes le traigan preso a su sobrino Cacamatzin señor de Texcoco. Tráenlo en sus ricas andas. Entrégaselo al capitán general Cortés. Da el emperador Moctezuma la obediencia a su Majestad.*

14. *Soberbia batalla que tuvo el capitán general Cortés dentro de la Ciudad de México con los más valerosos capitanes mexicanos, donde peleó valerosamente hasta retirarlos al gran Cu de Tlatelolco donde venció la batalla. Lámina 55.*

15. *Envía el capitán general Cortés al emperador Moctezuma a que se asome a una azotea a asegurar a sus capitanes y ellos responden que ya tienen otro Señor. Danle flechazo y de pedradas de que murió. Manda Cortés que se entierre como monarca. Lámina 56.*

16. *Noche triste y lluviosa, en que salió el capitán general Cortés huyendo y todo su ejército de la ciudad de México, por la multitud de guerreros, donde en la primer puente muchos soldados murieron de una y otra parte y Alvarado saltó la puente a la otra parte.*

17. *Bautízase el señor de Texcoco y es su padrino el capitán general Cortés y le pone por nombre Hernando Cortés. Celebran su bautismo con mucha solemnidad, hace el capitán general Cortés entrada en Iztapalapa, donde le sueltan el agua y le dan guerra.*

18. *Después de haber puesto el capitán general Cortés cerco a la Ciudad de México entra dando guerra hasta las casas matando muchos guerreros de los mexicanos hasta ganarles los puentes donde venció la batalla con gran valor de los soldados.*

19. *Gran desbarate que tuvo el capitán general Cortés dentro del agua después de haber hecho los bergantines, donde lo quería sacrificar. Socórrenlo los soldados y después pierden la vida en su defensa llévanle sensenta soldados para sacrificar a sus ídolos. Lámina 76.*

20. *Celada que echó el capitán general Cortés en la laguna con sus bergantines a las canoas y piraguas de los indios donde las cogió en medio. Dales guerra y hace desbaratar a los mexicanos capitanes que las traían.*

21. *Después de ganado el Cu mayor de Tlatelolco huye el emperador Cuauhtémoc. Manda el capitán general Cortés al capitán de los bergantines que vaya y traiga preso a Cuauhtémoc y desde el Cu mayor ve la prisión.*

22. *Trae preso el capitán de los bergantines al emperador Cuauhtémoc a la presencia del capitán general Cortés que estaba en el gran Cu de Tlatelolco, llega recibelo y le abraza y hace que le de la obediencia al emperador Carlos Quinto, que fue el año de 1521.*

1.4 Obras del Banco Nacional de México, México, D.F. Serie de 12 tablas de las *Alegorías del Credo*. La mitad pertenece al INAH y la otra mitad al Fondo Cultural Banamex. Miguel González, 61 x 86 cm. Óleo y temple sobre tabla de cedro y concha nácar *Ca.* 1690-1710.

1. *San Pedro*. Lámina 4.

2. *Sagrada Familia*. Lámina 10.

3. *Santiago el Menor*. Lámina 17.

4. *San Simón*. Lámina 18.

5. *San Judas Tadeo*.

6. *San Matías*.

1.5 Obras del Museo Franz Mayer, México, D.F.

1.5.1 Serie de 6 tablas de la *Conquista de México*. Cuatro tablas pertenecen al INAH y dos al Museo Franz Mayer. Anónimo, 163 x 110 cm. *Ca.* 1680-1700. ¿Óleo, temple y concha?

1. *Batalla de Cempoala. Acude Cortés con la caballería contra Acmapich que venía con sus ejércitos. Acamapich. Maxtatlon Capitán. Acechan los españoles del puente a los*

indios que estorban el paso. Encuentro de españoles con Aculbuaque Señor de Teteponco. Un tercio de...de Pánfilo de Narváez. Arcos de Cempoala.

2. *Conquista de Cholula. Acude Cortés con su gente a socorrer a los de Pánfilo de Narváez. Aflicto grande entre indios y españoles. Echan cerco los españoles y huyen los indios y las indias dejando desamparadas sus casas. Itzóatl manda hacer diferentes castigos con doce españoles que apercibió. Cerco de Cholula.*

1.5.2 Representaciones individuales

1. *Virgen de Guadalupe.* Agustín del Pino, 70 x 50 cm. *Ca.* 1700-1730. ¿Óleo, temple y concha? Lámina 136.

2. *Virgen de Guadalupe.* Anónimo, 146 x 98 cm. *Ca.* 1775-1725. Lámina 137.

3. *Asunción.* Anónimo, 62 x 64 cm. *Ca.* 1775-1725. Lámina 120.

4. *San Jerónimo.* Anónimo, 85 x 64 cm. *Ca.* 1775-1725. Lámina 161.

1.6 Obras del Museo Soumaya, Ciudad de México

1.6.1 Posible serie de *Santos*, de las que sólo se han localizado las dos obras que se comentan a continuación. Anónimo. 66.2 x 49.4 cm. *Ca.* 1690-1730.

1. *San Juan Bautista.* Lámina 107.

2. *Santiago Reregrino.* Lámina 106.

1.6.2 Serie de la *Vida de la Virgen*. Se han localizado las dos tablas que se mencionan a continuación y al parecer otra la tuvo a la venta el anticuario Mario Uvence en 2007-2008. Anónimo. 39.3 x 29.2 cm. *Ca.* 1700-1735.

1. *Asunción.* Lámina 122.

2. *Dormición de la Virgen.* Lámina 123.

1.6.3 *Adoración de los Magos.* ¿Juan González? 84.5 x 126.5 cm. Óleo y temple sobre tabla y concha nácar. *Ca.* 1670-1703. Lámina 117.

1.6.4 Posible serie de los *Throno Justitiae*, de la que sólo se han localizado un ¿*Juicio de Guillermo III?* ¿Juan González? ¿1699? 112 x 70 cm. Lámina 21.

1.7 Obras de *Denver Art Museum*, Denver, E.U.

1. *San Ignacio de Loyola*. Agustín del Pino. 83.5 x 61 cm. (Depósito de la colección Frederick y Jan Mayer de Denver). *Ca.* 1700-1730. Lámina 146.
2. *Jesús enseñando en el templo*. Anónimo. *Ca.* 1700-1730. Lámina 157.

1.8 Obras de *The Hispanic Society of America*, Nueva York, Estados Unidos.

1. *Bautismo de Jesús*. Anónimo, 42.6 x 32.1 cm. *Ca.* 1675-1710. Lámina 124.
2. *Boda de Caná*. Nicolás Correa, 1696. 57.6 × 74.8 cm. Lámina 143.

1.9 Obras del Museo Pedro de Osma, Lima.

1. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 40 x 35 cm.
2. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Juan González, 1697, 47 x 63 cm. Parte de una serie de al menos 8 pinturas. Lámina 23.

1.10 Obras del exconvento de Huejotzingo, Puebla.

1. *¿Taller de San José?* Anónimo. *Ca.* 1675-1730. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Lámina 156.

1.11 Obras de *Smithsonian American Art Museum*, Washington, D.C., Estados Unidos.

1. *Adoración de los Pastores*. Juan González, 1662, 32.5 x 41cm. ¿Óleo y temple sobre tabla y nácar? Lámina 20.

1.12 Obras de Los Angeles County Museum of Art.

1. *Virgen de Guadalupe*. Miguel González, 124.4 x 95.2 cm. *Ca.* 1690-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Láminas 140 y 141.

1.13 Obras del Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca, España.

1. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 75 x 65 cm. *Ca.* 1675-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Lámina 139.

1.14 Obras del Museo Casa natal de Jovellanos, Gijón, España.

1. *Virgen de Guadalupe*. Rodulpho, 84 x 57 cm. Ca. 1675-1725. Lámina 132.

1.15 Obras del Museo de Bellas Artes, Sevilla, España.

1. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 94 x 63 cm. ¿Óleo sobre tabla y nácar?

2. Obras en recintos religiosos

2.1 Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

1. *Inmaculada Concepción*. Anónimo, 64 x 42.50 cm. Ca. 1675-1710. Lámina 104.

2. *San José con el niño*. Anónimo, 64 x 42.50 cm. Ca. 1675-1710. Hace pareja con el anterior. Lámina 105.

2.2 Capilla de San José, Iglesia de San Bartolomé, Sevilla.

1. *Virgen niña con sus padres*. Anónimo. Ca. 1675-1725. Parte del mismo lote que el *San Gregorio* y el *San Agustín*.

2. *San Gregorio*. Anónimo. Ca. 1675-1725. Parte del mismo lote que la *Virgen niña con sus padres* y el *San Agustín*.

3. *San Agustín*. Anónimo. Ca. 1675-1725. Parte del mismo lote que la *Virgen niña con sus padres* y el *San Gregorio*.

2.3 Hermandad y Archicofradía de los Nazarenos del Dulce nombre de Jesús, Sevilla, España.

1. *Alegoría de la Encarnación*. Anónimo, 100 x 125 cm. Ca. 1690-1710. ¿Óleo sobre tabla y embutidos de concha? Láminas 109 y 112.

2.4 Museo Catedralicio y Diocesano de León, España.

1. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. 84 x 60 cm. Ca. 1675-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Lámina 130.

2.5 Anónimo, 182 x 112 cm. Convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, España.

1. *Virgen de Guadalupe*. Hace juego con la obra que se registra a continuación. Ca. 1690-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Lámina 127.

2.6 Parroquia de San José, Tlaxcala

1. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 175.5 x 111 cm. Hace juego con la obra registrada arriba. Ca. 1690-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar? Lámina 128.

2.7 Convento de las Carmelitas Descalzas, Guadalajara, España.

1. *Transverberación de Santa Teresa*. Anónimo, 64 x 40 cm. Ca. 1675-1730. ¿Óleo sobre tabla y nácar?

3. Obras en diversas colecciones particulares

3.1 Serie de 24 tablas de la *Conquista de México*. Perteneció al conde de Moctezuma y actualmente pertenece a la familia Koplowitz de Madrid. Anónimo, 116 x 49.3 cm. Ca. 1696-1710. ¿Óleo sobre tabla y nácar?

1. *Llega el capitán Cortés al puerto de San Juan de Ulúa y salen los indios en canoas a reconocer sus naos, salta a tierra y le recibe Tedile el embajador del gran Moctezuma y manda retratarlos a él y a los demás soldados para enviarlos a su S.*

2. *Envía el gran Moctezuma al capitán Cortés con sus embajadores Tendile y Pictalpito que el presente de la petaca de las joyas de oro y cargas de mantas y Cortés come con ellos y los demás capitanes y fue esta en bajada para que se volviera a Santiago de...*

3. *Envía el gran Moctezuma del capitán Cortés con su embajador Quintalbor porque se parecía a Cortés el presente del Sol de Oro y la luna de plata y Cortés manda a sus soldados corran escaramuzas disparen la artillería y los caciques se admiran.*

4. *Alzó todo el ejército al capitán Cortés por cpitán general y justicia mayor y Cortés elige alcaldes ordinarios y regidores para Villa Rica manda poner horca y picota, camina el ejército para Cempoala.*

5. *Llega el capitán general Cortés a Cempoala y les sale a recibir el Cacique Gordo y los demás caciques principales y le sahúman y entrega el Cacique Gordo a Cortés a ocho indias principales y fray Bartolomé de Olmedo las bautiza.*
6. *Trabajan los soldados en fabricar y fortalecer la Villa Rica por mandado de su capitán general Cortés y ayudan en la obra los indios principales y él mismo en persona.*
7. *Camina el capitán general Cortés con su ejército para Tlaxcala y en la entrada le da el príncipe Xicotenga el mozo guerra con muchas capitanías de tlaxcaltecas.*
8. *Manda el capitán a los soldados les cortes las manos a las...Hace paces el prer Xico. Llega el...y visita a Cortés en su Real...y promete ayudarle queda...vasallos y camina este para Cholula.*
9. *Después de tres días de entrado el capitán Cortés en la ciudad de Cholula le dan guerra los cholultecos en la plaza mayor junto al gran Cu, manda Cortés a sus soldados rompan las puertas de las cárceles donde tenían indios cautivos en cebo para sacrificar.*
10. *Recibimiento de Cacamatzin Señor de Texcoco sobrino del gran Moctezuma. En Iztapalapa al Capitán Cortés con todos los caciques, por orden del gran Moctezuma con súplica de que se vuelva camina Cortés para México. Lámina 57.*
11. *Entra el capitán general Cortés en la Ciudad de México con cuatrocientos cincuenta soldados que traía su ejército y dos mil tlaxcaltecas que vinieron en su compañía.*
12. *Grande y solemne recibimiento que le hizo el gran Moctezuma al capitán general Cortés, sale en la laguna en canoa indios de dasa y demás gente al recibimiento. Lámina 59.*
13. *Visita el gran Moctezuma al capitán general Cortés en su aposento, con todos los grandes caciques y capitanes y mandó dar a capitanes y soldados joyas de oro y ropa y chalchiguis piedras de valor.*
14. *Visita el capitán general Cortés al gran Moctezuma en su Real palacio y le habló tocante a la Santa Fe y mandó que se repartiesen collares de oro a los soldados y dos cargas de mantas a cada uno.*
15. *Va el capitán general Cortés al gran Cue de Tlatelolco que tenía ciento catorce gradas y los papas le quieren tomar de las manos para ayudarle a subir, sahúma Moctezuma a los ídolos y hace sus sacrificios.*

16. *Entra el capitán general Cortés en consejo con sus soldados para prender al gran Moctezuma llévalo échale grillos y manda quemar dos capitanes por haber muerto en la Villa Rica al Capitán Escalante.*

17. *Soberbia batalla que tuvo el capitán general Cortés dentro de la ciudad de México hasta el gran Cue de Tlatelolco donde peleó muy valerosamente hasta subir el cu y derrocó los ídolos. Lámina 42.*

18. *Envía el capitán general Cortés al gran Moctezuma a que se asome a una azotea a sosegar a sus capitanes y ellos le responde que ya tienen otro Señor danle un flechazo y dos pedradas de que murió siéntelo mucho el capitán y todos y manda se entierre como monarca.*

19. *Noche triste y lluviosa en que salió el capitán general Cortés huyendo de México él y todo el Ejército por la multitud de guerreros donde en la primer puente murieron muchos soldados y tlaxcaltecos y Alvarado que venía en la retaguardia saltó de una parte a otra.*

20. *Después de haber puesto cerco el Capitán General Cortés a México entra dando guerra hasta las casas de la ciudad, por todas las calzadas y matan muchos soldados de los mexicanos.*

21. *Gran desbarate que tuvo el capitán general Cortés dentro del agua después de haber hecho los bergantines donde lo quería llevar a sacrificar socórrenlo los soldados para sacrificar a sus ídolos.*

22. *Celada que echó el capitán general Cortés en la laguna con sus bergantines a las canoas piraguas de los indios coxelasen medio dales guerra y desbarata las Capitanías de los mexicanos pérdida que atemorizó a Cuauhtémoc.*

23. *Después de ganado el Cue mayor de Tlatelolco huye el monarca Cuauhtémoc, manda el capitán general Cortés al Capitán de los Bergantines Gonzalo de Sandoval vaya y traiga preso a Cuauhtémoc y él desde su Cue la prisión*

24. *Trae preso el capitán de los bergantines Sandoval al monarca Cuauhtémoc, a la presencia del capitán general Cortés que estaba en el Tlatelolco llega y le abraza y le hace dar la obediencia al emperador Carlos V.*

3.2 Serie de 8 tablas de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Una pertenece al museo Pedro de Osma y las restantes se dividen en un número no determinado de colecciones particulares. Juan González, 46 x 61 cm. ¿Óleo sobre tabla y nácar?

1. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Lámina 24.
2. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Lámina 25.
3. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*.
4. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*.
5. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*.
6. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*.
7. Escena de la *Vida de San Ignacio de Loyola*.

3.3 Serie de *los 10 mandamientos*. Sólo se conoce la reproducción de la obra que se menciona a continuación.

1. *Alegoría del primer mandamiento. PRAECEPTUM I. Non habebis Deos aenos conam me*. Juan González, 43.8 x 58 cm. Ca. 1675-1703. ¿Óleo y temple sobre tabla y concha? Lámina 2.

3.4 Serie de la *Defensa de Viena*. Juan González, 1697, 208 x 130 cm. Islas Canarias.

1. *Coronación del rey de Hungría. Tiranía de los rebeldes turcos. Caminan para Viena. Ciudad de Viena*. Lámina 33.
2. *Entrada del Gran Visir a vista de Viena. Trincheras, baterías y fuerza de los turcos. Carruajes de municiones*.
3. *Conquista y ruina del tabor Leopoldstadt. Danubio y Presburge para los turcos. Celo y deseo de los eclesiásticos y seculares de Viena por animar a quemar los cuarteles del ejército turco*.
4. *Minas y asaltos de los turcos. Contra minas y salidas de los sitiados. Ataque de los imperiales que obliga a levantar el sitio a los turcos*.
5. *Abertura y derrota de los turcos cerca de Ribaxe y dentro del bosque de Viena*. Lámina 34.
6. *Derrota de los turcos y toma del gran estandarte y otros. Gloriosa y grande entrada de su Majestad Cesárea en la tienda del Gran Visir*.

3.5 Colección Rodrigo Rivero Lake.

3.5.1 Serie de 6 tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio*. Anónimo, 161 x 110 cm. *Ca.* 1690-1710. ¿Óleo y temple sobre tabla y concha? Actualmente las tablas están unidas en forma de biombo.

1. *Victoria de Lepanto*.
2. *El puente de Farnese*. Lámina 29.
3. *Expugnación de Lañi*.
4. *Batalla de Aumala*.
5. *La gran retirada del incomparable duque*. Lámina 31.
6. *Fiestas triunfales que París hizo a Alejandro*. Lámina 32.

3.5.2

Biombo de 12 hojas y dos haces. Anónimo, 48 x 228 cm. Representa la *Batalla de Viena* y una escena de *Montería*. Está dividido en dos mitades: una pertenece al Museo Nacional del Virreinato y la otra en la colección Rodrigo Rivero Lake. Láminas 125 y 126.

3.6 Series de tema desconocido, pertenecientes a distintas colecciones particulares

3.6.1 Grupo de 4 obras de 44.45 x 58.42 cm subastadas el 3 de junio de 1994 en Sotheby's, Nueva York.

1. Obra de tema religioso desconocido.
2. Obra de tema religioso desconocido.
3. Obra de tema religioso desconocido.
4. Obra de tema religioso desconocido.

3.6.2 Probable serie de la *Vida de la Virgen*, de la que sólo se han localizado las dos obras que se mencionan a continuación. Anónimo, 86.5 x 102 cm. *Ca.* 1675-1725. México.

1. *Sueño de San José*. Lámina 113.
2. *Petición de Posada*. Lámina 114.

3.6.3 Probable serie de *Santas*, de la que sólo se han localizado las dos obras que se mencionan a continuación.

1. *Santa Teresa*. Anónimo, 44 x 36.5 cm. Reproducido en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 91.

2. *Santa (Monja agustina)*. Anónimo, 44 x 36.5 cm. Reproducido en *Ibidem*, p. 92.

3.6.4 Probable grupo de obras de la que sólo se han localizado las dos obras que se mencionan a continuación.

1. *Salvator Mundi*. Anónimo, 46 x 40 cm. México. Reproducido por primera vez en *Ibidem*, p. 86.

2. *Apóstol*. Anónimo, 46 x 40 cm. México. Reproducido en *Ibidem*, p. 87.

3.6.5 Probable serie de la *Vida de la Virgen*, de la que sólo se han localizado las dos obras que se mencionan a continuación. Anónimo. 46.5 x 64. 3 cm. *Ca.* 1690-1730.

1. *Dormición de la Virgen*. Lámina 123.

2. *Asunción*. Hace pareja con la anterior. Lámina 122.

3.7 Representaciones individuales pertenecientes a distintas colecciones particulares

1. *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*. Juan González, 1703, 113 x 91.75 cm. Lámina 27.

2. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo. 1734. Argentina. Reproducido en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 61.

3. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 43 x 29 cm. España. Reproducido en María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones al catálogo de enconchados”, *op. cit.*, p. 68.

4. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 91 x 84 cm. México.

5. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo, 28 x 18 cm. Lámina 118.

6. *Mística Ciudad de Dios*. Anónimo. España. Reproducido en *Ibidem*, p. 73, no. 24.

7. *San Antonio de Padua*. Anónimo. Subastado en Sotheby's, en 1996.

8. *Santo Tomás de Aquino predicando desde el púlpito*. Anónimo, 62 x 47 cm. Sevilla. Reproducido en *Ibidem*, p. 83, no. 42.

9. *Inmaculada Concepción*. Anónimo, 41 x 26 cm. México. Reproducido en *Ibidem*, p. 71, no. 20.
10. *Virgen con San José y San Luis*. Anónimo, 40 x 44 cm. México. Reproducido en *Ibidem*, no. 22.
11. *Arcángel*. Anónimo, 41 x 26 cm. México.
12. *San Miguel*. Anónimo, 41 x 34 cm. Reproducido por primera vez en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 80.
13. *Arcángel con insignias de la Pasión*. Anónimo, 47.5 x 33 cm. México. Reproducido en *Ibidem*, p. 82.
14. *Dolorosa*. Anónimo, 41 x 27 cm. Reproducido en *Ibidem*, p. 78.
15. *Dolorosa*. Anónimo, 39 x 29.5 cm. Reproducido en *Ibidem*, p. 79.
16. *Santa Ana y la Virgen*. Anónimo, 27 x 19 cm. Reproducido en *Ibidem*, p. 81.
17. *Ángel*. Anónimo, 54.5 x 40.5 cm. Islas Canarias. Lámina 135.
18. *Adoración de los Pastores*. Anónimo, 84.5 x 126.5 cm. Lámina 116.
19. *Adoración de los Pastores*. Anónimo, 38.5 x 43.5 cm. Lámina 115.
20. *Entrada de Jesús en Jerusalén*. Anónimo, 67.6 x 91.4 cm. Subastado en Sotheby's, 16 de noviembre de 1994. Lámina 103.
21. *Anunciación*, anónima, subastada en Sotheby's, 16 de noviembre de 2010, lote 51, siglo XVIII.
22. *Virgen de Guadalupe*, anónima, subastada en Christie's, 20 de noviembre de 1995, lote 73, 41.91 x 14.6 cm, siglo XVIII.
23. *Virgen de Guadalupe*, anónima, subastada en Sotheby's, 22 de noviembre de 1993, 32 x 23.8 cm, principios del siglo XVIII, lote 4.
24. Obra anónima de tema desconocido, subastada en Christie's, 24 de noviembre de 1993, 68 x 49.53 cm, siglo XVII, lote 18.
25. *Anunciación*, anónima, subastada en Sotheby's, 23 de noviembre de 1992, 44.3 x 66.67 cm, siglo XVIII, lote 22.
26. *San Nicolás de Bari*, anónimo. Ca. 1675-1730. México. Lámina 153.

27. *Visitación de María a Isabel*. En 2007 estuvo a la venta en <http://www.mariouvenceantiquario.com/>. Probablemente sea parte de la misma serie a la que pertenecen una *Dormición de la Virgen* y una *Asunción* que pertenecen al Museo Soumaya. Lámina 152.
28. *Ascensión de Cristo*. Anónimo, 109 x 73 cm. Reproducido por primera vez en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 83.
29. *Anunciación*. Anónimo, 67 x 102.2 cm.
30. *Presentación de la Virgen al Templo*. Anónimo, 109 x 73 cm. Reproducido por primera vez en *Ibidem*, p. 85.
31. *Educación de la Virgen*. Anónimo. Italia. Reproducido en Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio...", *op. cit.*, p. 117.
32. *Nacimiento de la Virgen*. Pedro López Calderón, 1723, 86.5 x 102 cm. México. Lámina 148.
33. *Tránsito de la Virgen*. Anónimo, 62 x 85 cm. Reproducido en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 77.
34. *San José con el Niño*. Anónimo, 61 x 44 cm. Ciudad de México. Lámina 155.
35. *Dormición de la Virgen*. Anónimo, 82.5 x 124 cm. Ciudad de México. Lámina 154.
36. *Los Cinco Señores*. Nicolás Correa, 1694, 59.5 x 52 cm. México. Lámina 142.
37. *San Miguel Arcángel*, S. XVIII, 51 x 41 cm. Reproducido en Agustín Clavijo García, "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985. fig. 11.

4. ¿Obras peruanas?

1. *San Jorge y el dragón*, anónimo, 63 x 47.5 cm, 1672. Colección particular. Lámina 163.
2. *San Martín de Tours*, anónimo, 63 x 47.5 cm, 1672. Colección particular. Lámina 162.

5. Obras pertenecientes a distintas colecciones particulares y citadas por diversos autores de las que no hay reproducciones y en algunos casos se ignora si aún se conservan.

- *Visita el Emperador Moctezuma al Capitán Cortés en sus aposentos y le pone una cadena de oro en el cuello. Manda que les repartan a sus soldados joyas de oro, lleva el Emperador Moctezuma al Capitán General Cortés al adoratorio de sus dioses y se los muestra.* Citado en María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”, *op. cit.*, p. 137.

- *Entra el Capitán General Cortés en consejo con sus capitanes y soldados para prender al Emperador Moctezuma, llévalo preso, échale grillos y manda quemar dos capitanes indios porque mataron a Juan de Escalante en la Villa Rica.* Citado en *Ibidem*.

- *Calvario.* Nicolás Correa. Citado en Marta Dujovne, *Las pinturas...*, p. 70.

- *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.

- *San José con el Niño.* Anónimo, 60 x 44 cm. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas...*, *op. cit.*, p. 90.

- *Virgen con el niño.* Anónimo, 60 x 44 cm. Hace pareja con la obra anterior. Citado en *Ibidem*.

- *Dormición de la Virgen.* Anónimo, 83 x 125 cm. Citado en *Ibidem*.

- *Virgen de Guadalupe.* Anónimo. Citado por Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar, op. cit.*, p. 52.

- *San José cargando al Niño Jesús.* Juan González. Citado por Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario, op. cit.*, p. 284.

- *Bautismo de Jesús.* Anónimo. Citado por Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos otomíes, op. cit.*, pp. 40-41.

- *Virgen de Balvanera.* Antonio de Santander. Colección Aranda, México. Citada por Martín Soria, “Painting in Spanish America”, *op. cit.*, p. 313. Soria aclara que no tuvo ocasión de corroborar esta información.

- *Señora de los Dolores.* Citada por Manuel Toussaint, “La pintura con incrustaciones de concha nácar”, *op. cit.*, p. 15. Obra perdida.

- *Virgen de Guadalupe,* anónimo, 65 x 41 cm. Colección particular malagueña. Citada por Agustín Clavijo García, “Pintura colonial...”, p. 112.

- *Virgen de Guadalupe rodeada de santos*, firmada aunque de difícil lectura: “Miguel Gon...ses f. 1692, 65 x 41m, colección particular, Málaga. Citada por Agustín Clavijo García, “Pintura colonial...”, p. 112.
- *PRAECEPTUM II. Non assumes nomen domini dei tui in vanum*. Serie de los 10 mandamientos. Juan González, 43.8 x 58 cm. Citada por María Concepción García Sáiz, “Nuevos materiales...”, *op. cit.*, p. 137.
- *PRAECEPTUM IV. Honora Patrem tuum et Matrem tuum*. Serie de los 10 mandamientos. Juan González, 43.8 x 58 cm. *Ibidem*.
- *PRAECEPTUM X. Non Domum, non Agrum*. Serie de los 10 mandamientos. Juan González, 43.8 x 58 cm. *Ibidem*.
- En su libro *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, Marta Dujovne informa: “En el Convento Capuchino de Klausen había varias pinturas con incrustaciones de concha nácar que ingresaron alrededor de 1698 como donación de la reina María Ana de Pfalz Neuburg, esposa de Carlos II de España, cuyo confesor pertenecía a aquel convento. Según informaciones que me fueron proporcionadas por el profesor Henrich Berlin, un viejo inventario del convento indica la existencia de seis enconchados, de los cuales uno es señalado como retrato de un Procurator Ordinis Bethlemitarum en América y se especifica que la pintura es *labor indianus*. El profesor Berlin me informó también que cinco de estas obras se perdieron en una inundación sufrida en 1921, salvándose sólo una que representa a Nuestra Señora de Guadalupe.” Cfr. p. 62.
- La Mtra. María Concepción García Sáiz recientemente ha localizado tres tablas correspondientes a la serie anónima de la *Vida de la Virgen I* del Museo de América (láms. 87, 89, 91, 94 y 102), que hasta ahora se creía de seis tablas. La investigadora asimismo ha identificado esta serie con la serie de once tablas mencionada en el inventario de pintura de Felipe V, de 1747, por lo que quedan por localizar las otras dos.

Tabla 1. Los términos empleados

Las menciones marcadas con asteriscos se refieren a las mismas obras.

“Láminas de concha” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores y San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 92, Exp. 1, f. 44. Recibo dotal de Antonio de Vidaurri. (1703-1728).	“Ytem cuatro láminas de concha de dos tercias de largo tasadas en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, f. 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1. fs. 1v-2. Carta de dote de D. Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Inventario de bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).	“En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 8, s/f,	

Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707)	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto en 50 pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, fs. 29 y 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708)	“Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos” y “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio de bienes por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés, (1739).	Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, f. 99. Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas, y declara doña Ysavel Vasquez, tocar y pertenecer al segundo matrimonio, y hallarse existentes del inventario del contador Don Cristobal de Medina para pasar a terceras nupcias con la mencionada Doña Ysavel (1708).	“Yt una lámina de concha, por consiguiente, no inclusa, en la citada [f. 100] memoria la que está apreciada en cinco pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 178.4, f. 198. Puebla. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” e “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, fs. 36v y 39v. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	* “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”, “Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos” e “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuación e inventarios	

de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 77.	* “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, Vida de <i>Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500 pesos. 15 láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total. 1 lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).	“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”
AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).	“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 126v. Inventario de bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, f. 79. Inventario de bienes de Gerardo de la Hoya difunto (1696).	“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> .”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar. (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, Lucas de Revilla, fs. 769v-770.	Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la

Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla (1722).	<i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9. Testamentería de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto y Jesús Nazareno</i> ”.
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios</i> y <i>San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena</i> y <i>Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los quatro doctores.”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas, 1716. Elisa Vargaslugo, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, item, cuatro láminas de concha, veinte reales”.
“Láminas de concha” en documentos peninsulares	
Documento	Referencia

Inventario de los bienes de Juan de Soto Noguerras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, <i>op. cit.</i> , p. 56, así como García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , pp. 36-37.	“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto” y “ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“Dos laminas de vara de alto y tres cuartas de ancho, la una de la <i>Combercion</i> de san Pablo y la otra del <i>martirio de San Pedro</i> , embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”
Inventario de los bienes de don Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 70.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”
“Pinturas” en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos</i> y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una vara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por mitad 500.”, “Dos pinturas Yguales la una del <i>nacimiento de nra señora</i> y la otra de <i>su presentación</i> de dos tercias de alto y vara de ancho hechas en nacar con marcos de lo propio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” “Dos pinturas de vara de altto y zerca de tres cuartas de ancho la una de <i>san fran.co de Asis</i> y la otra de <i>San Anttonio de Padua</i> sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en

	trescientos Rs ambas por metad 300.”
“Tableros de concha” o “cuadros en tabla” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Iburguen (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, f. 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	** “Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 31. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph</i> y <i>Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a

señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel y Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha con sus molduras.”
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha de <i>Ntra. Sra. y Sr. San José</i> , ambos de concha. [...] Dos tableritos de concha de <i>San Pedro y S Pablo</i> .”
Testamentaría de Juan de Millán Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de a cuarta el uno pintado <i>S. Joseph</i> en concha; un tablero de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de tres cuartas en concha.”
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría del Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”
Bienes de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”
	“38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en

<p>Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, 1708. Cfr. Elisa Vargaslugo, <i>et al.</i>, <i>Juan Correa...</i>, <i>op. cit.</i>, t. III, pp. 147-148.</p>	<p>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 mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i>, 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 <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i>, 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 mas de ancho, de <i>San Pedro</i> y <i>San Pablo</i>, 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i>, 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 <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i>, a diez reales cada uno. 2 pesos.”</p>
<p>“tableros de concha” o “cuadros en tabla” en documentos peninsulares</p>	
<p>Documento</p>	<p>Referencia</p>
<p>Inventario de los bienes del rey Carlos II, 1700. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i>, p. 36.</p>	<p>“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”</p>
<p>Inventario de los bienes de Juan de Soto Nogueras, 1700. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i>, p. 37.</p>	<p>“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto” y “ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”</p>
<p>Inventario de bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Ángel Aterido Fernández y otros autores, <i>Colecciones.....</i>, <i>op. cit.</i>, p. 120.</p>	<p>“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas historias de la <i>vida de la virgen</i> todas echura de Yndias.”</p>
	<p>“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que</p>

Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, <i>op. cit.</i> , pp. 213-214.	representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”
“lienzos” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, f. 12. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martín de Ibarguen. (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de <i>la Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, (1708).	“Un lienzo de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos.”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727.” Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Testamentaría de D. Santiago Contti. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Cuatro liencecitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos.”
“Cuadros” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, México (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos.”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”

Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México (1708). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , T. III, pp. 147-148.	“38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos. 24 pesos.”
Cfr. José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> <i>op. cit.</i> , p. 191.	“un cuadrito embutido de <i>Señor San José.</i> ”
“Cuadros” en fuentes peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Antonio Ponz, <i>Viaje de España...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.”
“imágenes” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 1, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707).	** “Una imagen de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> de concha en ocho pesos.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Una imagen de Ntra. Señora de concha. 10 pesos.”
“hechuras” en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 126v. Inventario de bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”

Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Una hechura de concha de Nuestra Señora de Guadalupe.”
Omisiones al soporte	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. “Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla.” (1727).	** “Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”

Tabla 2 Las menciones documentales a la concha, al nácar, a la concha nácar y a la madreperla

Las menciones marcadas con asteriscos se refieren a las mismas obras.

Menciones a la concha en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 92, Exp. 1, f. 44. Recibo dotal de Antonio de Vidaurri. (1703-1728).	“Ytem cuatro láminas de concha de dos tercias de largo tasadas en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Ibarguen (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, f. 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> ,

	avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1. fs. 1v-2. Carta de dote de D. Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).	“En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, f. 33. Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña María Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto en 50 pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, fs. 29 y 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un lienzo de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos,” “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”, Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos” y “Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio de bienes por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés, (1739).	Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”

<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 178.4, f. 198. Puebla. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).</p>	<p>“Tres láminas de concha a peso [cada una].”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).</p>	<p>“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” e “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 179, Exp. 8, fs. 30, 36v y 39v. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).</p>	<p>* Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañes de fierro apreciada en diez pesos” “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”, “Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos” e “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”</p>
<p>AGNM, <i>Inquisición</i>, vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).</p>	<p>“Yten, dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i>, de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i>, de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”</p>
<p>AGNM, <i>Tierras</i>, vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuación e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).</p>	<p>“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”</p>
<p>AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i>, Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre</p>	<p>* “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i>, 50 pesos cada una, montan 500</p>

<p>la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Cfr. también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i>, p. 78.</p>	<p>pesos. 15 láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total. 1 lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i>, poco menos de vara, 25 pesos.” “Más una mesa pintada, con embutidos de concha. 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.”</p>
<p>AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i>, vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).</p>	<p>“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i>, a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).</p>	<p>“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).</p>	<p>“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 126v. Inventario de bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).</p>	<p>“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i>, con su marco y hechura de concha.”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).</p>	<p>“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, f. 79. Inventario de bienes de Gerardo de la Hoya difunto (1696).</p>	<p>“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora del Rosario</i>.”</p>
<p>AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).</p>	<p>“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”</p>
<p>Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).</p>	<p>“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i>, y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.</p>
<p>Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia</p>	<p>“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”</p>

Calbo difunto.	
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha con sus molduras.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una imagen de <i>Ntra. Señora</i> de concha. 10 pesos.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto</i> y <i>Jesús Nazareno</i> ”.
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una hechura de concha de <i>Ntra. Sra. de Guadalupe</i> ”.
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha de <i>Ntra. Sra.</i> y <i>Sr. San José</i> , ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios</i> y <i>San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena</i> y <i>Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de <i>San Pedro</i> y <i>S Pablo</i> .”
	“Dos láminas de concha de <i>San Juan de</i>

Testamentaría de Don Juan Millán de Poblete. 1709. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	<i>Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> .
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría del Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”
Bienes de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Testamentaría de D. Santiago Conti. 1752. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Cuatro liencitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos.”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”
Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México (1708). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel y otros autores, <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp.	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 mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i> , en diez pesos los dos. 10 pesos. 40. Otros dos

172-174.	tableros en media vara de alto y una tercia de ancho con su marco de concha de la <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i> , 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 mas de ancho, de <i>San Pedro</i> y <i>San Pablo</i> , 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i> , 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 <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i> , a diez reales cada uno. 2 pesos.”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas. Cfr. Elisa Vargaslugo, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales”.
Menciones al nácar en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla (1709-37).	** “Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”
Menciones a la concha nácar en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, f. 17. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1706-1721).	** “Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> , embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.”
Menciones al nácar en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Juan de Soto Noguerras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, p. 56.	“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto.”
Inventario de los bienes del rey Carlos II. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, p.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media

37.	de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709”, pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> con sus atributos y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una bara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, p. 113.	“Dos laminas de vara de alto y tres quartas de ancho, la una 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.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por mitad 500.”, “Dos pinturas Yguales la una del <i>nacimiento de nra señora</i> y la otra de <i>su presentación</i> de dos tercias de alto y bara de ancho hechas en nacar con marcos de lo proprio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” “Dos pinturas de bara de altto y zerca de tres cuartas de ancho la una de <i>san fran.co de Asis</i> y la otra de <i>San Anttonio de Padua</i> sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en trescientos Rs ambas por mitad 300.”
Inventario de bienes de Felipe V, 1747. Ángel Aterido, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas historias de la <i>vida de la virgen</i> todas echura de Yndias.”

Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, p. 212.	Isabel de Farnesio heredó de Mariana de Neoburgo “dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”
Menciones a la concha nácar en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Juan de Soto Noguerras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, p. 56.	“ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, Collections of Paintings..., <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Dos pinturas de bara de alitto y zerca de tres cuartas de ancho la una de <i>san fran.co de Asis</i> y la otra de <i>San Anttonio de Padua</i> sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en treszientos Rs ambas por mitad 300.”
Menciones a la perla en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Felipe V, 1745. Cfr. Ángel Aterido, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas historias de la <i>vida de la virgen</i> todas echura de Yndias.”
Menciones a la madreperla en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de don Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 70.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”
Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, pp. 213-214.	“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”
Antonio Ponz, <i>Viaje de España....</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de cuadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes bajo el mando de Alexandro Farnés, y las de Méjico por Hernán Cortés.”

Menciones a la concha en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de don Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 70.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”

3. Pinturas embutidas, sobrepuestas y labradas de concha

Las menciones marcadas con asteriscos se refieren a las mismas obras.

Menciones a los embutidos en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónico licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, México (1716).	“Un cuadrado de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales”y“Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, f. 17. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio de bienes por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés, (1739).	“Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	* “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesados de fierro apreciada en diez pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos

	de concha con marcos de lo mismo ordinarios.”
Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 78.	* “Más una mesa pintada, con embutidos de concha. 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.”
Catálogo de bienes de la capilla de Nuestra Señora de Loreto (1767). Cfr. José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“un cuadrado embutido de <i>Señor San José</i> .”
Menciones a los embutidos en documentos peninsulares	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Juan de Soto Nogueras. 1700. Cfr. Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, <i>op. cit.</i> , p. 56.	“una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto.”
Inventario de los bienes del rey Carlos II. 1700. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos</i> y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una vara y cuarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“Dos laminas de vara de alto y tres cuartas de ancho, la una de la <i>Combercion de san Pablo</i> y la otra del <i>martirio de San Pedro</i> , embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”
José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y cuarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Ángel Aterido, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen

	todas echura de Yndias.”
Antonio Ponz, <i>Viaje de España....., op. cit.</i> , p. 498.	“En casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de cuadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes bajo el mando de Alexandro Farnés, y las de Méjico por Hernán Cortés.”
Menciones a los sobrepuestos en los documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” e “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
Menciones a la concha labrada en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Manuel Toussaint, “La pintura....”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Menciones a los bordados de concha	
Documento	Referencia
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos”.
Menciones a los guarnecidos de concha	
Documento	Referencia
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Inventario de bienes hechos a la muerte de	“veinticuatro tableros de tres pies y

<p>Isabel de Farnesio,1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i>, pp. 213-214.</p>	<p>medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i>, expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”</p>
--	--

4. Menciones al maque

Las menciones marcadas con asteriscos se refieren a las mismas obras.

Menciones al maque en documentos novohispanos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 39v. Exhibición y aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	* “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696).	“Yten diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500 pesos”, “Una lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos”, * “Quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Guillermo Tovar, “Documentos sobre ‘enconchados...”, <i>op. cit.</i> , p. 101.	“Tomás González, Maestro de Pintor de Maque y vecino de esta Ciudad [...] y Miguel González, Oficial de dicho Arte de Pintor, su hijo mayor.”

Menciones al charol en documentos peninsulares

Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Carlos II, de 1700. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 1005.	“f. 450 [61] Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Inventario de bienes de Isabel de Farnesio, 1745. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”

Tabla 5. La cronología de la producción

Las menciones marcadas con asteriscos se refieren a las mismas obras.

Menciones de 1690-1699	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, Mexico (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , pp. 77-78.	* “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500 pesos. 15 láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total. 1 lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos.” “Más una mesa pintada, con embutidos de concha. 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.”
AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, 1695-1696, f. 79. 6 de junio de 1696, Inventario de los bienes de Gerardo de la Hoya difunto.	“Una lámina de concha de Nuestra Señora del Rosario.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha con sus molduras.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Menciones de 1700-1709	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 92, Exp. 1, f. 44. Recibo dotal de Antonio de Vidaurri. (1703-1728).	“Ytem cuatro láminas de concha de dos tercias de largo tasadas en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y	** “Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar,

18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	con su marco de lo mismo, en ocho pesos,” “Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. “Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla.” (1727).	** “Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).	“En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 8, s/f. Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija. (1707).	** “Una imagen de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> de concha en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, 1708-22, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, sus bienes (1708).	Un lienzo de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos,” “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”, “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos” y “Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
	* “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañes de fierro apreciada en

<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 179, Exp. 8, México, fs. 30, 36v y 39v. Inventario y aprecio de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).</p>	<p>diez pesos” “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”, “Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos” e “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 50. Recibo de dote, 31 de marzo de 1709, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México, casado con Maria Theresa Alvares de Rojas (1709).</p>	<p>“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 126v. 18 de septiembre de 1707, Phelipe Gonsales de Arndes, Albacea de Francisco de Sarasa Arce, nombrado en poder para testar, en locutorio del Convento de Religiosas Carmelitas Descalzas de Santa Theresa de Jesus (1707).</p>	<p>“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i>, con su marco y hechura de concha.”</p>
<p>Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, Francisco Solana. 2 de julio de 1707. Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).</p>	<p>“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”</p>
<p>Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.</p>	<p>“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos”.</p>
<p>Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i>, p. 8.</p>	<p>“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”</p>
<p>Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La</p>	<p>Señora 10 pesos.”</p>

pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto y Jesús Nazareno.</i> ”
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una hechura de concha de <i>Nuestra Señora de Guadalupe.</i> ”
Testamentaría de Don Juan Millán de Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de <i>Nuestra Señora y Señor San José</i> , ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de <i>San Pedro y San Pablo.</i> ”
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de a cuarta el uno pintado <i>S. Joseph</i> en concha; un tablero de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de tres cuartas en concha.”
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha de Ntra. Sra. y Sr. San José, ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de San Pedro y S Pablo.”
Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México (1708). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel y otros autores, <i>Juan Correa, su vida y su obra. T. III Cuerpo de documentos</i> , pp. 147-148.	1. “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 mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i> , 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 <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i> , 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 mas de ancho, de <i>San Pedro y San Pablo</i> , 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i> , a veinte reales cada uno. 5 pesos. 43. Otros dos tapleros [<i>sic</i>] de concha de una tercia de alto y de ancho una cuarta con sus marcos de lo mismo, de <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i> , a diez reales cada uno. 2 pesos.”
Menciones de 1710-1719	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales” y “Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, f. 33. Bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	<i>Yten</i> , dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “ <i>Yten</i> , otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph</i> y <i>Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	“Dos tableros embutados de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, 1708-1712, f. 96v. Carta de dote, 13 de agosto de 1710. Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México.	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2,	

Caja 45, 1713. Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman, f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.	Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría de Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas (1716). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 172-174.	“dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales”.
Menciones de 1720-1729	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Martin de Ibarguen. (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales”, “Ytem un tablero de concha, con su marco de lo mismo, de <i>Nuestra Señora de Balbanera</i> , estimada en ocho pesos.”

AGNM, <i>Civil</i> , Vol 178.4, Exp. 1, f. 198. Bienes de Don Pedro de Mendoza y Escalante, quien fue alguacil mayor de Puebla (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” e “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).	“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Recibo de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Testamentaría de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Menciones de 1730-1739	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1, 1734-36, f. 1v. Carta de dote de Don Joseph Ruiz de Vivar.	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la [f. 2] otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”

AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, 1739 f. 27 Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).	“Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Menciones de 1740-1749	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuacion e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
Menciones de 1750-1759	
Documento	Referencia
Testamentaría de D. Santiago Contti. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Cuatro liencecitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos.”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”
Menciones de 1760-1769	
Documento	Referencia
Catálogo de bienes de la capilla de Nuestra Señora de Loreto (1767). José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“Un cuadrito embutido de <i>Señor San José</i> .”

2. España

Menciones de 1700-1709	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Juan de Soto Noguerras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto” y “ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”
Inventario de los bienes del rey Carlos II. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 36, así como “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta

	doblonés,” y ****“Una serie de seis tablas de la <i>Vida de la Virgen</i> y otra de veinticuatro de la <i>Conquista de México</i> [“tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado”], además de una representación guadalupana.
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas. 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Menciones de 1710-1719	
Documento	Referencia
Bienes de Manuel Colomo, segundo marqués de Canales (1713). Cfr. José Luis Barrio Moya, “El pintor...”, <i>op. cit.</i> , p. 70.	“una lámina de San Francisco Xavier "con su marco negro y de concha con piezas de madreperla".
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos y la otra del Angel San Miguel con el dragón a sus pies, embutidos en nácar, de una vara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“Dos laminas de vara de alto y tres quartas de ancho, la una 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.”
Menciones de 1730-1739	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por mitad 500.” “f. 452 [76] Dos pinturas Yguales la una del nacimiento de nra señora y la otra de su presentación de dos tercias de alto y vara de ancho hechas en nacar con marcos de lo proprio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” “f. 452 [78] Dos pinturas de vara de altto y zerca de tres cuartas de ancho la una de san fran.co de Asis y la

	otra de San Anttonio de Padua sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en trescientos Rs ambas por mitad 300.”
Menciones de 1740-1749	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Isabel de Farnesio, 1745. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”
Inventario de los bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Ángel Aterido Fernández, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”
Menciones de 1760-1769	
Documento	Referencia
Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , pp. 213-214.	***“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”
Menciones de 1770-1779	
Documento	Referencia
Antonio Ponz, <i>Viaje de España...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan <i>las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.</i> ”

Tabla 6. Los precios de las obras

1. Nueva España

Las menciones marcadas con un asterisco se refieren a las mismas obras.

Menciones que omiten los precios	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).	“Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 126v. 18 de septiembre de 1707, Phelipe Gonsales de Arndes, Albacea de Francisco de Sarasa Arce, nombrado en poder para testar, en locutorio del Convento de Religiosas Carmelitas Descalzas de Santa Theresa de Jesus.	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”
AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, 1695-1696, f. 79. 6 de junio de 1696, Inventario de los bienes de Gerardo de la Hoya difunto.	“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> .”
Archivo de Notarías de Puebla, 1707, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana. 2 de julio de 1707. Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral.	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha con sus molduras.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”,	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto y Jesús Nazareno</i> .”

<i>op. cit.</i> , p. 8.	
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una hechura de concha de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> .”
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha de Ntra. Sra. y Sr. San José, ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios</i> y <i>San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena</i> y <i>Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>cuatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de San Pedro y S Pablo.”
Testamentaría de Don Juan Millán de Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de a cuarta el uno pintado <i>S. Joseph</i> en concha; un tablero de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de tres cuartas en concha.”
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría de Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”
Testamentaría de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Testamentaría de D. Santiago Conti.	“Cuatro liencecitos pequeños antiguos de

1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	concha. Otros dos de concha viejos.”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de Sr. S. Antonio en media vara.”
Obras tasadas a cinco pesos o menos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónico licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales y “Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Ibarguen (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Inventario de bienes de doña María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1. fs. 1v-2. Carta de dote de D. Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Inventario de bienes de Don Chiftoval de	““En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres

Medina difunto (1709).	láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, f. 33. Inventario de bienes del Capitán Francisco Vélez (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, 1708-22, f. 29. 5 de junio de 1708. Bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara.	“Otras dos dichas [láminas de concha] más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos” y “Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, fs. 99 y 100. I Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas de Margarita de Xerez (1708).	“Yt una lámina de concha por consiguiente, no inclusa, en la citada [f. 100] memoria la que está apreciada en cinco pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol 178.4, Exp. 1, f. 198. Bienes de Don Pedro de Mendoza y Escalante, quien fue alguacil mayor de Puebla (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, 1727, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.” “Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, México, f. 30. 18 de agosto de 1704, morada del contador Don Bentura de Paz. Exhibió bienes y se procedió aprecio.	** “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”

AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, Escribano Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Escribano Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Escribano Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Testamentaría de doña Ángela de Villalobos, 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos.”
Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, 1708. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 147.	39. Otros dos tableros de concha con sus marcos de lo mismo de dos tercias de largo y mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i> , 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 <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i> , 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 mas de ancho, de <i>San Pedro</i> y <i>San Pablo</i> , 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i> , a veinte reales cada uno. 5 pesos. 43. Otros dos tapleros [<i>sic</i>] de concha de una tercia de alto y de ancho una cuarta con sus marcos de lo mismo, de <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i> , a diez reales

	cada uno. 2 pesos.”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“Dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales”.
Obras tasadas a entre seis y diez pesos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 92, Exp. 1, f. 44. Recibo dotal de Antonio de Vidaurri. (1703-1728).	“Ytem cuatro láminas de concha de dos tercias de largo tasadas en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	*** “Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, 1709-37. “Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla.” f. 10v.	*** “Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, 1707, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija.	*** “Una imagen de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> de concha en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, México, f. 30. 18 de agosto de 1704, Inventario y aprecio de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	**** “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañs de fierro apreciada en diez pesos” ** “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
Inventario de los bienes de doña Juana de Luna y Arellano, Mariscal de Castilla. AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos”.

señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 50. Recibo de dote, 31 de marzo de 1709, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México, casado con Maria Theresa Alvares de Rojas.	“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”
Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una imagen de concha de <i>Nuestra Señora</i> 10 pesos.”
Obras tasadas a entre once y veinte pesos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un lienzo de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha con su marco también de concha en quince pesos.” “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, México, 18 de agosto de 1704, morada del contador Don Bentura de Paz. Exhibió bienes y se procedió aprecios, f. 30.	*****“Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos.”
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuacion e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 147.	“38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos. 24 pesos.”
Obras tasadas a más de veinte pesos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp. 1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, México, 18 de agosto de 1704, morada del contador Don Bentura de Paz. Exhibió	* “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen</i>

bienes y se procedió aprecios, f. 30.	<i>María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , pp. 77-78.	* “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500 pesos. **15 láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total. *****1 lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos.” ****Más una mesa pintada, con embutidos de concha. 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.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos”.

2. España

Menciones que omiten los precios	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Juan de Soto Noguerras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto” y “ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> con sus atributos y la otra del <i>Angel San Miguel</i> con el dragón a sus pies, embutidos en nácar, de una vara y cuarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. María Concepción García Sáiz, “La	“Dos laminas de vara de alto y tres cuartas de ancho, la una de la <i>Combercion</i>

conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	<i>de san Pablo</i> y la otra del <i>martirio de San Pedro</i> , embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”
Inventario de bienes de Isabel de Farnesio, 1745. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”
Antonio Ponz, <i>Viaje de España...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan <i>las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.</i> ”
Obras tasadas	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes del rey Carlos II. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de los bienes de don Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 70.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005-1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por mitad 500.”, “Dos pinturas Yguales la una del nacimiento de nra señora y la otra de su presentación de dos tercias de alto y bara de ancho hechas en nacar con marcos de lo proprio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” “Dos pinturas de bara de alto y zerca de tres cuartas de ancho la una de san fran.co de Asis y la otra de San

	Anttonio de Padua sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en trescientos Rs ambas por metad 300.”
Inventario de los bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Ángel Aterido Fernández, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de nra Sra de Gpe y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”
Inventario de los bienes hechos a la muerte de la reina Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, <i>op. cit.</i> , pp. 213-214.	“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”

Tabla 7. Las medidas de las obras

1. Nueva España

Documentos que omiten las medidas de las obras	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio y San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos”.
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de doña Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.” “Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1, fs. 1v-2. Carta de dote de Don Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).	“En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, 1707, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor	“Una imagen de <i>Nuestra Señora de los</i>

Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija.	<i>Dolores</i> de concha en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 31. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, (1708).	“Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, f. 99. Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas de Margarita de Xerez (1708).	“Yt una lámina de concha, por consiguiente, no inclusa, en la citada [f. 100] memoria la que está apreciada en cinco pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 178.4, f. 198. Puebla. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” e “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuación e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 126v. Bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, 1708-1712, f. 96v. Carta de dote, 13 de agosto de 1710. Recibo de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México.	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, f. 278v. Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Blas de Vega Corral.	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras.”

Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha con sus molduras.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una imagen de concha de <i>Nuestra Señora</i> 10 pesos.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto y Jesús Nazareno</i> ”.
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una hechura de concha de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> .”
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de concha de <i>Ntra. Sra. y Sr. San José</i> , ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de <i>San Pedro y S Pablo</i> .”
Testamentaría de Don Juan Millán de Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de <i>Nuestra Señora y Señor San José</i> , ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> .”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora</i>

1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	<i>de la Defensa.</i> ”
Testamentaría de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal.</i> ”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción.</i> ”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor.</i> ”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“Dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales”.
Documentos que mencionan sólo una medida de las obras	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canónigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, f. 12. Inventario de bienes de Martín de Ibarguen (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> , otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> , los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , valuados todos en tres pesos.”

<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don</p>	<p>“Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.” Antonio Ramos de Castilla (1709-37).</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 137, Exp. 1, f. 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).</p>	<p>“Un lienzo de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos,” “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”, “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos” y “Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).</p>	<p>“Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i>, y la <i>Virgen</i>, de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).</p>	<p>“Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañes de fierro apreciada en diez pesos”, “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto [...] cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”, “Ytem otra lámina y marco de concha [...] de poco más de vara en doce pesos.”</p>
<p>AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i>, Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i>, p. 77.</p>	<p>“Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i>, 50 pesos cada una, montan 500 pesos” “Una lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i>, poco menos de vara, 25 pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).</p>	<p>“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”</p>
<p>AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a</p>	<p>“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”</p>

favor del Sargento Mateo Linares (1720).	
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Escribano Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman f. 35. Inventario de bienes de Antonio García Calbo difunto.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría de Juan de Millán Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	Dos tableros de a cuarta el uno pintado <i>S. Joseph</i> en concha; un tablero de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de tres cuartas en concha.”
Testamentaría del Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén.</i> ”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios.”
Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et. al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , T. III, p. 147.	“38. Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos.”
Documentos que mencionan ambas medidas de las obras	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un lienzo d poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem un lienzo sobrepuesto de cuatro varas de largo y tres cuartas de alto de los <i>Sueños de Señor San Joseph</i> con marco fingido de flores apreciado en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don	<i>Yten</i> , dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que

Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla fs. 769v-770. Recibo de bienes de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México (1708). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 147-148.	“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 mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i> , 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 <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i> , 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 mas de ancho, de <i>San Pedro</i> y <i>San Pablo</i> , 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i> , a veinte reales cada uno. 5 pesos. 43. Otros dos tapleros [<i>sic</i>] de concha de una tercia de alto y de ancho una cuarta con sus marcos de lo mismo, de <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i> , a diez reales cada uno. 2 pesos.”
Documentos que no mencionan las medidas de las obras, pero hacen referencia a su tamaño	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, f. 33,	“203 Yt. Dos cuadrillos de concha con sus

Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, sus bienes (1708).	“Otras dos dichas [láminas de concha] más pequeñas a dos pesos [cada una]”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).	“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de bienes de Blas de Vega Corral.	Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> .” “Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Testamentaría de D. Santiago Contti. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Cuatro liencecitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos.”
Catálogo de bienes de la capilla de Nuestra Señora de Loreto (1767). José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“Un cuadrito embutido de <i>Señor San José</i> .”
Documentos que mencionan las medidas de las obras y además hacen referencia a su tamaño	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron del señor canonigo	Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales”.

licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de Sr. S. Antonio en media vara.”

2. España

Documentos que omiten las medidas de las obras	
Documento	Referencia
Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1745. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”
Documentos que especifican ambas medidas de las obras	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Carlos II, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 36.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> con sus atributos y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una vara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.” ¹²⁸⁴
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 113.	“Dos laminas de vara de alto y tres cuartas de ancho, la una de la <i>Combercion de san Pablo</i> y la otra del <i>martirio de San Pedro</i> , embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 1006.	“Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra</i>

¹²⁸⁴ María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, *op. cit.*, p. 37.

	<p><i>senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por mitad 500.”, “Dos pinturas Yguales la una del <i>nacimiento de nra señora</i> y la otra de su <i>presentación</i> de dos tercias de alto y bara de ancho hechas en nacar con marcos de lo propio en cuatrocientos R.s ambas por mitad 400.” “Dos pinturas de bara de alto y zerca de tres cuartas de ancho la una de <i>san fran.co de Asis</i> y la otra de <i>San Anttonio de Padua</i> sobre nacar con marcos finjidos de concha y nacar, en trescientos Rs ambas por mitad 300.”, Gentilhombre de la Cámara, 1731.</p>
<p>Inventario de los bienes que se hizo a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Covo, “El coleccionismo oriental...”, <i>op. cit.</i>, pp. 213-214.</p>	<p>“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i>, expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”</p>
Documentos que sólo mencionan una medida de las obras	
Documento	Referencia
<p>Inventario de los bienes de Juan de Soto Nogueras. 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, <i>op. cit.</i>, p. 36.</p>	<p>“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto” y “ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”</p>
<p>Inventario de los bienes de don Manuel Canales, segundo marqués de Coloma, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i>, p. 70.</p>	<p>“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”</p>
Documentos que sin especificar medidas se refieren al tamaño de las obras	
<p>Inventario de bienes de Carlos II. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i>, p. 111.</p>	<p>“tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado.”</p>
<p>Antonio Ponz, <i>Viaje de España...</i>, <i>op. cit.</i>, p. 498.</p>	<p>“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan <i>las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.</i>”</p>

Tabla 8. Los temas representados

1. Nueva España

Las menciones marcadas con un asterisco se refieren al mismo documento.

Documentos que omiten los temas representados	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, Mexico (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).	“En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de <i>Señor San Gerónimo</i> , a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp, 3, Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”, “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, fs. 99-100. Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas de Margarita de Xerez (1708).	“Yt una lámina de concha, por consiguiente, no inclusa, en la citada memoria la que está apreciada en cinco pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol 178.4, Exp. 1, f. 198. Bienes de Don Pedro de Mendoza y Escalante, quien fue alguacil mayor de Puebla (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” y “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don	* “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con

Bentura de Paz (1704).	sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuacion e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 77.	* “Quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote de Antonio Ruis de Santiago (1709).	“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”
AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).	“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de bienes de Blas de Vega Corral.	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría	“cuatro láminas de concha.”

6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 8.	"Dos láminas embutidas en marcos de ébano."
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 8.	"Dos tableros de concha con sus molduras."
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 8.	"Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo."
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 9.	"Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha."
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 9.	"Tres láminas, la una de concha."
Bienes de Alonso Gutiérrez Deza y su mujer Bernarda Básquez, difunta, 1727. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 9.	"Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios."
Testamentaría de D. Santiago Conti. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 9.	"Cuatro liencecitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos."
Bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, p. 147.	"Dos tableros de concha de a vara en cuadro con sus marcos de lo mismo, en veinte y cuatro pesos ambos. 24 pesos."
Documentos que se refieren a representaciones Guadalupanas	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1, f. 1v. Carta de dote de Da. Francisca de Uberrichaga (1734-1736).	"Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la [f. 2] otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro."
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, fs. 29 y 31. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, (1708).	"Un lienzo de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos," y "Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos."
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, "Las pinturas...", <i>op. cit.</i> , p. 8.	"Una hechura de concha de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> ."

Documentos que se refieren a otras advocaciones marianas	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un cuadrito de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , de a tercia, embutido, en 8 reales”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	* “Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. 1709-37. Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla.	“Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707).	* “Una imagen de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> de concha en ocho pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara en cinco pesos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”
AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, f. 79. Inventario de bienes de Gerardo de la Hoya difunto (1696).	“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> .”
Testamentaría de Doña Ángela de	“Una lámina de concha de dos tercias de

Villalobos. 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una imagen de concha de <i>Nuestra Señora</i> 10 pesos.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría de Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas (1716). Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales”.
Documentos que se refieren a escenas de la vida de Jesús	
Documento	Referencia
Cfr. AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Ibarguen (1720-1723).	“Ytem [...] otro [tablero de concha] [...] que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i> [...] en cuatro reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 135, Exp.1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).	“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman, f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto</i> y <i>Jesús Nazareno</i> ”.
Testamentaría de José Bueno Basorí.	“Otras dos dichas [láminas] de concha de

1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	<i>Cena y Lavatorio.</i> ”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor.</i> ”
Documentos que se refieren a escenas de la vida de María	
Documento	Referencia
Cfr. AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martín de Iburguen (1720-1723).	“Ytem [...] otro [tablero de concha] de la <i>Encarnación</i> [...] en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	* “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”.
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, f. 44. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 77.	* “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500 pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación.</i> ”
Documentos que mencionan representaciones de la Virgen María y de San José	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).	Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, f. 278v. Carta de dote de María Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Recibo de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos

	ambos.”
Testamentaría de José Bueno y Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos tableros de <i>Nuestra Señora y Señor San José</i> , ambos de concha.”
Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México (1708). Cfr. Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, p. 147.	43. Otros dos tapleros [<i>sic</i>] de concha de una tercia de alto y de ancho una cuarta con sus marcos de lo mismo, de <i>San Joseph y La Virgen</i> , a diez reales cada uno. 2 pesos.”
Documentos que mencionan escenas de la Vida de José	
Documento	Referencia
Cfr. AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martín de Ibarguen (1720-1723).	“Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i> [...] en cuatro pesos [...]”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem un lienzo sobrepuesto de cuatro varas de largo y tres cuartas de alto de los <i>Sueños de Señor San Joseph</i> con marco fingido de flores apreciado en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
Catálogo de bienes de la capilla de Nuestra Señora de Loreto (1767). Cfr. José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“Un cuadrado embutido de <i>Señor San José</i> .”
Documentos que mencionan distintos santos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecio de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernández Vela, México (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio y San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos”.
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. Autos e inventarios	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores y San Ignacio</i> , de

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 (1720).	tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 129, Exp. 1, f. 1v. Carta de dote de Don Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).	“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , y la [f. 2] otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	* “Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 77.	* “Una lámina de concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 126v. Inventario de bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha en un peso [ambas].”
Testamentaría de Don José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios</i> y <i>San Esteban</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de <i>San Pedro</i> y <i>S Pablo</i> .”
Testamentaría de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint,	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”

“Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	
Documentos que mencionan temas del Antiguo Testamento	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
Documentos que mencionan temas civiles	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).	“Un tablero de <i>Felipe Quinto</i> , embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”

2. España

Las menciones marcadas con un asterisco se refieren al mismo documento.

Documentos que mencionan temas sobre la Vida de María	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Carlos II, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	* “una tabla en la que está representada la <i>Virgen de Guadalupe</i> , otras 12 dedicadas a la vida de la Virgen y 24 de tema desconocido.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos</i> y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una vara y cuarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Inventario de los bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Ángel Aterido Fernández, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas <i>historias de la vida de la virgen</i> todas echura de Yndias.”
Documentos que mencionan a la Virgen de Guadalupe	
Documento	Referencia

Inventario de los bienes de Carlos II, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Retratto de <i>nuestra Señora de México</i> en una tabla de charol embutido de nacar de vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho tasado en ciento y cincuenta doblones.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755</i> , 2 v., Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 1005.	“f. 450 [61] Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Inventario de los bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Ángel Aterido Fernández, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas historias de la vida de la virgen todas echura de Yndias.”
Documentos que mencionan distintos santos	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de don Manuel Colomo, segundo marqués de Canales, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 72.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755</i> , 2 v., Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 1005.	“f. 450 [61] Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Ymdias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Documentos que mencionan otros temas religiosos	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Juan de Soto Noguerras, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, <i>op. cit.</i> , p. 56, así como Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , pp. 36-37.	“Una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María	“Dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> con sus

Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	atributos y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una vara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Documentos que mencionan temas históricos	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes que se hizo a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Covo, “El coleccionismo oriental...”, <i>op. cit.</i> , pp. 213-214.	“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”
Antonio Ponz, <i>Viaje de España...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan <i>las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.</i> ”
Documentos que omiten los temas representados	
Documento	Referencia
Bienes de Juan de Soto Noguerras, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, “Aportaciones...”, <i>op. cit.</i> , p. 56, así como Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , pp. 36-37.	“ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1745. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”

Tabla 9. Más allá de la circulación capitalina: los centros novohispanos de consumo

Menciones documentales de Puebla	
Documento	Referencia
AGNM. <i>Civil</i> , Vol 178.4, Exp. 1, f. 197. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).	“Tres láminas de concha, a peso [cada una].”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, f. 278v. Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	<i>Ytem</i> dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman, f. 35. . Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha con sus marcos de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos”.
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Francisco de Solana, f. 61. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 51, 1718, Diego Antonio de Robles y Samano, Diego Monte y Gallo, f. 21v. Carta de dote de Simon Gomez de la Mota, natural de Cádiz, vecino de Puebla.	“Más una pileta de agua bendita de concha.”
Menciones documentales de Cuernavaca	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 241, exp. 19, f. 43v. Autos e inventarios hechos de los bienes que quedaron por muerte del	“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i> , de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada

bachiller don Juan Simón de Roa, presbítero y comisario del Tribunal de la Inquisición, y vecino que fue de la villa de Cuernavaca (1720).	una y montan cuatro pesos.”
Menciones documentales de San Luis Potosí	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de la Capilla de Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí, 1767. Cfr. José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“un cuadrito embutido de Señor San José.”

Tabla 10. Las referencias al origen de la producción

Menciones al origen “mexicano” de las obras	
Documento	Referencia
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, f. 278v. Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).	“Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.
Menciones al origen “indio” de las obras	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de doña Agustina de Santos, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , pp. 1005 y 1006.	“Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media bara en cuadro hechos en Yndias la una de <i>nra senora de Mexico</i> y la otra de <i>San Pedro</i> en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Inventario de bienes de Felipe V, 1747. Cfr. Angel Aterido Fernández, <i>et al.</i> , <i>Colecciones de pinturas...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 120.	“515 se tasó en 60 rs Doze tablas las onze de $\frac{3}{4}$ de caída y vara de ancho con marcos de perlas embutidos en nacar y la otra de poco mas de vara de caída y vara escasa de ancho Ymagen de <i>nra Sra de Gpe</i> y las demas <i>historias de la vida de la virgen</i> todas echura de Yndias.”
Menciones que sugieren que las obras son chinas	
Documento	Referencia
Dote de Catalina de la Cueva, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“laminas embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”

**Tabla 11. Las referencias a los marcos de las obras
1. Nueva España**

Las menciones señaladas con un asterisco se refieren a las mismas obras.

Menciones a marcos hechos con la misma técnica de las láminas de concha	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , Vol. 1219, Exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, Mexico (1692).	“Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1708).	“Ytem un tablero de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos,” “Ytem una lámina de concha de <i>Jesús Nazareno</i> con su marco de concha, en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 134, Exp. 3, Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).	“203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, fs. 29 y 30. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Un lienzo de poco menos de vara de alto y menos de dos tercias de ancho de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de concha con su marco también de concha en quince pesos,” “Dos láminas de concha de una vara con su marco también de concha a doce pesos”.
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	*“Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos,” “Ytem otra lámina y marco de concha <i>Glorioso San Esteban</i> de poco más de vara en doce pesos” e “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San	*“Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, <i>Vida de Nuestra Señora y la Virgen María</i> , 50 pesos cada una, montan 500

Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696).	pesos.” “Quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total.” “Yten otra lámina de dicha concha con marco de lo mismo y maque, <i>Glorioso San Esteban</i> , poco menos de vara, 25 pesos.”
AGNM, <i>Vínculos y Mayorazgos</i> , vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora dona Juana de Luna y Arellano (1715).	“Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la <i>Concepción</i> y otro de la <i>Encarnación</i> , a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 126v. Inventario de bienes de Francisco de Sarasa Arce (1707).	“Una lámina de <i>San Phelipe Neri</i> , con su marco y hechura de concha.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).	“Una lámina de concha de <i>San Antonio de Padua</i> con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”
Testamentaría de Pedro de la Calzada. 1699. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Tres láminas de concha y maque de diferentes santos con sus marcos de lo mismo.”
Testamentaría de Doña Ana Ma. de la Puente vda. del Lic. D. Félix González de Agüero. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha con su marco embutido de <i>Ntra. Sra. de la Concepción</i> .”
Bienes de don Alonso Gutiérrez Deza y de su mujer Bernarda Bázquez difunta. 1727. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Dos lienzos y tableritos embutidos de concha con marcos de lo mismo, uno de la <i>Huída a Egipto</i> y otro de la <i>Encarnación</i> . Seis tableros de a media vara embutidos de concha con marcos de lo mismo ordinarios. Catorce liencecitos labrados de concha muy ordinarios.”
Inventario de los bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján, 1708. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 147-148.	“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 mas de media vara de ancho del <i>Desposorio</i> y la <i>Encarnación</i> , 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 <i>Presentación</i> el uno, y el otro de la <i>Visitación</i> , a cinco pesos los dos. 10 pesos. [...] 41. Otros dos tableros de

	<p>concha con sus marcos de lo propio de media vara de alto y tercia poco mas de ancho, de <i>San Pedro y San Pablo</i>, 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 <i>San Jerónimo</i> y otro de <i>San Juan</i>, 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 <i>San Joseph</i> y <i>La Virgen</i>, a diez reales cada uno. 2 pesos.”</p>
Menciones que omiten referirse a los marcos de las obras	
Documento	Referencia
<p>AGNM, <i>Bienes Nacionales</i>, vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).</p>	<p>“Dos láminas de concha de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> y <i>San Ignacio</i>, de tres cuartas, poco menos, a dos pesos cada una, y montan cuatro pesos.”</p>
<p>AGNM, <i>Bienes Nacionales</i>, vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron del señor canónico licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).</p>	<p>“Un cuadrado de <i>Nuestra Señora del Rosario</i>, de a tercia, embutido, en 8 reales” y “Un tablero de <i>Felipe Quinto</i>, embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”</p>
<p>Cfr. AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martín de Iburguen (1720-1723).</p>	<p>Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de <i>Señor San Joseph</i>, otro de la <i>Encarnación</i> y otro que es lienzo de tres cuartas de <i>Jesús Nazareno</i>, los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 129, Exp. 1, fs. 1v-2. Carta de dote de D. Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).</p>	<p>“Yt por dos láminas de concha, la una de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i>, y la otra de <i>Señora Santa Anna</i> a dos pesos cada una importan cuatro.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Inventario de los bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).</p>	<p>“Ytem una laminita de concha en cuatro pesos.”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 135, Exp.1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).</p>	<p>“Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de <i>Jesús Nazareno</i> y la <i>Entrada en Jerusalén</i> en cincuenta pesos [ambas].”</p>
<p>AGNM, <i>Civil</i>, Vol. 135, Exp.1, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y</p>	<p>“Una imagen de <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> de concha, en ocho pesos.”</p>

trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija (1707).	
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 137, Exp. 1, f. 30. Inventario de los bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708).	“Otras dos dichas [láminas] más pequeñas a dos pesos [cada una]”, “Un cuadro de concha de <i>Nuestra Señora de Patanía</i> de media vara, en cinco pesos,” “Un tablero de concha de la <i>Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, f. 99. Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas de Margarita de Xerez (1708).	“Yt una lámina de concha, por consiguiente, no inclusa, en la citada [f. 100] memoria la que está apreciada en cinco pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 178.4, f. 198. Puebla. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).	“Tres láminas de concha a peso [cada una].”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas” y “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNM, <i>Inquisición</i> , vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).	“Yten, dos tableros de concha con <i>Nuestra Señora de Belén</i> , de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el <i>Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso</i> , de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”
AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, f. 79. Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares (1720).	“Mas dos láminas de concha de poco más de media vara, en seis pesos [ambas].”
AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).	“Dos laminitas de tableros de <i>San Bisente Ferrel</i> y <i>Santo Thomas de Aquino</i> de concha, en un peso [ambas].”
AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, f. 79. Inventario de los bienes de Gerardo de la Hoya difunto (1696).	“Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> .”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, 1713, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman, f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto.	“Dos láminas de concha de la <i>Adoración de los Reyes</i> y el <i>Nacimiento</i> de a media vara en tres pesos.”

Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).	“Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.	“cuatro láminas de concha.”
Testamentaría de Doña Ángela de Villalobos. 1704. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una lámina de concha de dos tercias de alto de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en 5 pesos. Una lámina de concha de <i>Nuestra Señora de los Remedios</i> de media vara de alto en 10 pesos.”
Testamentaría de Doña Leonor Cano y Daza. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una imagen de concha de <i>Nuestra Señora</i> 10 pesos.”
Testamentaría del Lic. D. Joseph de Mercado, Relator de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición. 1707. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas de concha de la <i>Oración del Huerto y Jesús Nazareno</i> ”.
Testamentaría de Pedro de España Lezama. 1708. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Una hechura de concha de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> .”
Testamentaría de José Bueno Basorí. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de <i>Nuestra Señora y Señor San José</i> , ambos de concha. Dos láminas de concha de <i>San Juan de Dios y San Esteban</i> . Otras dos dichas de concha de <i>Cena y Lavatorio</i> . Quatro dichas [láminas] de concha de los <i>quatro doctores</i> . Dos tableritos de concha de <i>San Pedro y San Pablo</i> .”
Testamentaría de Juan Millán de Poblete. 1709. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos tableros de a cuarta el uno pintado <i>S. Joseph</i> en concha; un tablero de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> de tres cuartas en concha.”
Testamentaría de Pedro de Vergara. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Doce tableritos de concha. Otros cuatro de concha.”
Testamentaría de Don Joseph de Estrada. 1711. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>Nuestra Señora de la Defensa</i> .”
Testamentaría de Lic. Don Juan de Valdés. 1713. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de tres cuartos de <i>Nuestra Señora de Belén</i> .”

Testamentaría de Don Juan de Mendieta. 1720. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un tablero de concha de <i>San Cristóbal</i> .”
Testamentaría del Cap. D. Gregorio Martínez de Solís. 1722. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Tres láminas, la una de concha.”
Bienes de D. Francisco de Fagoaga. 1736. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Diez láminas de concha en tabla de la <i>vida de Nuestro Señor</i> .”
Testamentaría de D. Santiago Contti. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Cuatro liencecitos pequeños antiguos de concha. Otros dos de concha viejos.”
Testamentaría de D. Joseph Pedraza Marañón. 1752. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	“Un cuadrito de concha en tabla de <i>Sr. S. Antonio</i> en media vara.”
Carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas, 1716. Cfr. Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel, <i>et al.</i> , <i>Juan Correa...</i> , <i>op. cit.</i> , t. III, pp. 172-174.	“Dos láminas de concha: una de <i>Los Dolores</i> y otra de <i>Jesús de la Puebla</i> , en 3 pesos, <i>item</i> , cuatro láminas de concha, veinte reales.”
Catálogo de bienes de la capilla de Nuestra Señora de Loreto (1767). Cfr. José Armando Hernández Souberville, <i>Nuestra Señora de Loreto...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 191.	“un cuadrito embutido de <i>Señor San José</i> .”
Menciones a otros tipos de marcos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 124, Exp. 2, 1715-1719, f. 14v. Inventario de bienes de Juan de Villegas (1714).	“Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de <i>San Diego</i> , otro de <i>San Francisco</i> y otro de <i>Santa Catharina</i> y otro de <i>Santa Bárbara</i> , avaluados todos en tres pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Inventario de bienes de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).	“Yt dos láminas de <i>Señor San Joseph</i> , y la <i>Virgen</i> , de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote de Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).	“Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”
Testamentaría de doña Catarina Rodríguez de Cazorla, 1692. Cfr. Manuel Toussaint, “La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	“Dos láminas embutidas en marcos de ébano.”
Testamentaría del Capitán Juan de Lobera Otáñez. 1698. Cfr. Manuel Toussaint,	“Dos tableros de concha con sus molduras.”

“La pintura...”, <i>op. cit.</i> , p. 8.	
Menciones a marcos de los que se omiten detalles	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla (1709-37).	“Una nuestra <i>Señora de los Dolores</i> de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”
AGNM, <i>Tierras</i> , vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuación e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).	“Otra dicha [lámina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, 1722, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla.	“Ytem dos láminas de concha, con sus marcos, de <i>Señor San Joseph</i> y la <i>Santísima Virgen María</i> de vara de alto y tres cuartas de ancho, en ocho pesos ambos.”
Menciones a marcos pintados o fingidos	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Bienes Nacionales</i> , vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y precios de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).	“Dos tableros de <i>San Ignacio</i> y <i>San Francisco Xavier</i> , sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos”. “Ytem un lienzo sobrepuesto de cuatro varas de largo y tres cuartas de alto de los <i>Sueños de Señor San Joseph</i> con marco fingido de flores apreciado en cuatro pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).	“Yt otras dos dichas [láminas sobrepuestas de concha] con sus marcos pintados en dos reales.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem un lienzo sobrepuesto de cuatro varas de largo y tres cuartas de alto de los <i>Sueños de Señor San Joseph</i> con marco fingido de flores apreciado en cuatro pesos.”
Menciones a obras con guarniciones	
Documento	Referencia
Archivo de Notarías de Puebla, Notaria 1, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, f. 278v.	<i>Ytem</i> dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del <i>Esposo</i> y la <i>Esposa</i> , y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.

2. España

Menciones a obras con marcos de los mismo	
Documento	Referencia
José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 72.	“Una lamina de <i>San Francisco Xavier</i> con su marco negro y de concha con piezas de madreperla de un palmo de alto, 150 rs.”
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 1006.	“f. 452 [76] Dos pinturas Yguals la una del <i>nacimiento de nra señora</i> y la otra de su <i>presentación</i> de dos tercias de alto y bara de ancho hechas en nacar con marcos de lo proprio en cuatrocientos R.s ambas por metad 400.”
Menciones que omiten referirse a los marcos	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Carlos II, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111.	“una tabla en la que está representada la <i>Virgen de Guadalupe</i> , otras 12 dedicadas a la <i>vida de la Virgen</i> y 24 de tema desconocido.”
Bienes de doña Agustina de Santos, mercera de lencería en la calle de las Postas, 1709. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Seis enconchados...”, <i>op. cit.</i> , pp. 413-414.	“Seis pinturas de Yndias, de diferentes santos, embutidas de nacar, las dos yguales de cosa de vara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas 1800 rs.”
Inventario de bienes del abogado don Juan Antonio del Rivero, 1717. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“dos pinturas ochavadas, la una de <i>Nuestra Señora de la Concepción con sus atributos</i> y la otra del <i>Angel San Miguel con el dragón a sus pies</i> , embutidos en nácar, de una bara y quarta de alto y una de ancho poco más o menos.”
Dote de doña Catalina de la Cueva, 1717. María Concepción García Sáiz, “La conquista militar...”, <i>op. cit.</i> , p. 111	“Dos laminas de vara de alto y tres quartas de ancho, la una de la <i>Combercion de san Pablo</i> y la otra del <i>martirio de San Pedro</i> , embutidas en nacar y relievados y perfilados de oro de la China.”
Inventario de bienes hechos a la muerte de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, <i>op. cit.</i> , p. 214.	“veinticuatro tableros de tres pies y medio de largo por dos de ancho que representan la <i>Conquista de México por Hernán Cortés</i> , expresados en cada uno de los sucesos y guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla, valorados en siete mil doscientos reales de vellón.”
Antonio Ponz, <i>Viage de España...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 498.	“En la casa del Duque del Infantado [...] merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y

	ayudados con colores, que representan <i>las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.</i> ”
Menciones a marcos de los que no se dan detalles	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Juan de Soto Nogueras, 1700. Cfr. María Concepción García Sáiz, “Aportaciones...”, <i>op. cit.</i> , p. 56.	“una lamina de la <i>Familia sacra</i> en tabla, con su moldura, todo embutido de nacar, de dos tercios de alto.”
Menciones a marcos pintados o fingidos	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Meneses Bravo de Sarabia, Gentilhombre de la Cámara, 1731. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 1005.	f. 450 [61] Asi mismo la dha senora Da Maria Anna con la rreferida asistencia pone por mas Ymbentario Dos Pinturas en nacar con Varias flores de lo mismo, y marcos finjidos de Charol de zerca de media vara en cuadro hechos en Ymdias la una de nra senora de Mexico y la otra de San Pedro en quinientos Rs ambas por metad 500.”
Menciones a obras con guarniciones	
Documento	Referencia
Inventario de bienes de Juan de Soto Nogueras, 1700. María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano...”, <i>op. cit.</i> , p. 37.	“Ocho laminas de diferentes devociones y pintura sobre tabla, guarnecidas de concha de nacar, de media vara del alto.”

Tabla 12. Otros objetos pintados y embutidos de concha

1. Nueva España

Las menciones señaladas con un asterisco se refieren a los mismos objetos.

Menciones a biombos pintados y de concha	
Documento	Referencia
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana, s/f. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.	“Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.”
Menciones a otros objetos pintados y de concha	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704). Véase también Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 78.	* “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañs de fierro apreciada en diez pesos”.
Inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, 1695. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 78.	* “Más una mesa pintada, con embutidos de concha. De este mueble se informó que tenía varias figuras, que medía dos varas de largo y que en la parte baja había travesañs de fierro. Fue apreciado en veinticinco pesos.”

2. España

Menciones a biombos pintados y de concha	
Documento	Referencia
Inventario de los bienes de Isabel de Farnesio, 1766. Cfr. Teresa Lavalle Cobo, “El coleccionismo oriental...”, <i>op. cit.</i> , p. 212.	“dos biombos de charol y nácar con pintura fina.”

Tabla 13. Otros marcos de concha
1. Nueva España

Menciones a marcos de concha	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, f. 34v. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem veinte y un marcos en bruto chicos y medianos apreciados a peso, [montan] veinte y un pesos” e “Ytem dos huacales llenos de concha en bruto apreciados en diez pesos. Que declaró no parecer.”
Inventario de bienes de la marquesa de San Jorge, 1695. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , p. 100.	“Veintiún marcos de concha sin embutir. Dos <i>huacales</i> llenos de concha, en bruto.”
AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Volumen 96, 1710-1723, 1 de octubre de 1718, f. 74. Carta de dote a favor de Martín Fernández de Lermada.	“17 láminas de distintas advocaciones con sus marcos de concha, de a media vara, en veinticinco pesos todo.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, caja 49, 1709, Francisco de Solana, s/f.	“Seis láminas, las dos con marcos embutidos de concha y los cuatro llanos, en ocho pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, 1732, Notaría 6, Caja 70, 1732, Gregorio de Mendizabal, f. 78v. Inventario de los bienes de Don Joseph de Guadalajara y de Doña Juana de Guadalajara su mujer (1714).	“Una lámina de <i>Nuestra Señora la Virgen Santísima de los Dolores</i> , de dos tercias, con marco de concha.”
“Ejecución de embargo de los bienes de doña María Correa de Silva”, 1710. Cfr. Eugenio del Hoyo, <i>Plateros, plata y alhajas de Zacatecas (1568-1782)</i> , Zacatecas, Gobierno del estado de Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986, p. 60.	“Una <i>Virgen de Guadalupe</i> de a vara, con su marco de concha.”

2. España

*Como se señala en el capítulo III, es casi seguro que las siguientes menciones españolas se refieran en realidad a marcos hechos de concha de tortuga o carey, pues en la España de la época se preferían los términos nácar, concha nácar o madreperla para referirse a lo que en la Nueva España se denominaba llanamente concha.

Menciones a marcos de concha	
Documento	Referencia

<p>Bienes de Manuel de Coloma, segundo marqués de Canales, 1713. Cfr. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i>, p. 72.</p>	<p>“Un paisito obado sobre agata, con su marco negro y de concha, de un palmo de alto y poco mas de ancho, 250 rs.”</p>
<p>Cfr. José Luis Barrio Moya, “La carta de dote del hidalgo turolense don Jaime Marqués (1713)”, p. 101.</p>	<p>“mas otra pintura de San Francisco pintado en agata con su marco tallado y dorado pintado sobre otro de ebano y concha y espejos, 1.100 rs.”</p>
<p>Inventario de los bienes de Ana de Silva y Corella, condesa de Osona y Marquesa de Aytona, de 1681. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i>, <i>op. cit.</i>, p. 712.</p>	<p>“Mas Dos laminas en vittela yguales de nra sa del Pilar yguales con sus marquittos de Concha a ocho Ducados cada Una que monttan cientto y setentta y seis 176 Annot.”</p>
<p>Inventario de los bienes de Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, Marqués de Eliche, Duque de Montoro, Conde Duque de Olivares, Conde de Morentes 1682-1683. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i>, <i>op. cit.</i>, p. 861.</p>	<p>“f. 1050 [636] 196 Otro [cuadro] de S.n Ger.mo de Una Terzia En quadro m.co de Concha y Ebano de Varrozio en mill y ochozientos R.s 1800.”</p>
<p>Inventario de los bienes de Gregorio Genaro de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda, 1689. Cfr. Marcus Burke y Peter Cherry, <i>Collections of Paintings...</i>, <i>op. cit.</i>, pp. 889-890.</p>	<p>“f. 576 [258] Otra Pinttura en tabla en forma de Piramide con nra señora y el Niño desnudo en brazos echando la vendizion y nra Sra le ttien un pie con la mano que tiene de alto poco mas de Una sesma, el marco de ebano y concha.”</p>
<p>Inventario de los bienes del Licenciado Juan Antonio Vicuña, 1710. Cfr. Marcus Burke, <i>Collections of Paintings in Madrid...</i>, V. 1, p. 977.</p>	<p>“f. 482 [24] Una pintura de <i>nra Sra de Gualupe</i> con su marco de concha y chrisptal delante en Zient R.s 100”</p>
<p>Inventario de bienes de Ana Rosalia Fernandez de la Cueva y Díez de Aux, Condesa de la Torre y Duquesa de Alburquerque. Cfr. Marcus Burke, <i>Collections of Paintings in Madrid...</i>, V. 1, pp. 992 y 998-1001.</p>	<p>“Otra pintura en cobre de san Joachin y santta Ana De mas de terzia de alto con su marco De Concha en sesentta Rs 60,” “[43] Otra lamina de nuesttra señora De Balvaneda de media vara de altto y tterzia de Ancho con su marco De concha en zien Rs 100”, “[198] Doze Laminas Yguales de tterzia de alto y poco menos de ancho con sus marcos de Concha y peral [...] todas en mill quattrozientos y quarenta Reales a ziento y veintte cada uno 1440”, “[220] Otra Lamina del Archangel san Miguel de tterzia de Altto con su Cristtal con marco de evano y concha en zientto y zinquentta Reales 150,” “Dos laminicas de sexma de Altto la una de San Joseph y</p>

	la otra de Jesus con sus marquitos de evano y concha en sesentta reales ambos a ttreintta cada una 60” y “Otra Lamina en piedra pequeña de san francisco xavier con su marco de Concha en sesentta Rs 60.”
Inventario de los bienes de Francisco Fernández de la Cueva y Fernández de la Cueva, Conde de Ledesma y de Huelma, Marqués de Cuéllar y Duque de Alburquerque, 1733. Cfr. Marcus Burke, <i>Collections of Paintings in Madrid...</i> , V. 1, pp. 1009-1010.	“Otra lamina de nuestra señora de Balvanera de media vara de alto y terzia de ancho con su marco de concha en cien reales 100” y “Un sto sudario de una quarta de alto y poco menos de ancho con su marco ymitado a concha y dorado y tarjetas de brnze en zinquenta reales 50.”
Inventario de los bienes de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, Marquesa de Valladares y Duquesa de Atrisco, 1752. Cfr. Marcus Burke, <i>Collections of Paintings in Madrid...</i> , V. 1, pp. 1056 y 1058.	“74 Otra pintura de debocionario de dos tercias de alto y media vara de ancho con marco de concha y nacar en trescientos rrs de V.n 300 Annot. [missing]a de la Rexa,” “105 Una pintura en vitela mas de tercia de altto, con marco de concha y ebano, con cantoneras de plata, y piedras azules de nra s.ra de la concepcion en ciento y cinq.ta rrs v.n 150” y “106. Una nra S.ra de los remedios estamp.da en tafetan verde con marco de concha, quarta de alto, y poco mas de media vara de ancho con bronces dorados en el marco, en doze rr.s v.n”

*Dada la alta probabilidad de que el objeto que se menciona a continuación en realidad esté hecho de carey y no de nácar, he optado por incluirlo en esta tabla y no en la 12, que menciona objetos de los que no hay duda que fueron de nácar.

Menciones a otros objetos peninsulares de concha	
Documento	Referencia
Bienes de Manuel de Coloma, Segundo marqués de Canales, 1713. José Luis Barrio Moya, “El pintor José García Hidalgo...”, <i>op. cit.</i> , p. 69.	“Una papelera con sus gavetas cubiertas de concha con una pintura de <i>San Joseph</i> en medio, 200 rs,”

Tabla 14. Otros objetos de concha en la Nueva España

* Los objetos que se listan a continuación se distinguen de los mencionados en la tabla 12 en que en este caso no hay ninguna referencia al trabajo pictórico.

Menciones a objetos de concha	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 103, Exp. 1, f. 229v. Ejecución de bienes .de Don Ygnacio Viedma (1758).	“Tres escritorios con su mesa, todos embutidos de nácar, con sus aldabitas de plata y también la dicha mesa de lo mismo.”
AGNM, <i>Civil</i> , Exp. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).	“Yt un terno de escritorios de madera fina, el un par dorado, y el otro embutido en concha fina.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 157, Exp. 1, f. 26. Bienes de Cristóbal de Medina, viudo de Margarita de Xerez. (1708).	“Yt un baulito de concha, con sus bisagras y leoncitos por pies, de plata, vale cuarenta pesos.”
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 184, Exp. 5, f. 82. Inventario y avalúo de los bienes de Felipe Antonio Teruel, regidor honorario de la ciudad de México. (1782).	“Yt un tocador de carey y nácar embutido, y su luna interior azogada. [Al margen] 4 pesos.”
AGNot, Notaría 10, José de Angulo, Vol. 33, 1683-1700, f. 366v. Carta de dote de Santiago Laroalde y Palacios, residente en la Ciudad de México (1700).	“Un relicario de concha, por una parte <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> y por la otra <i>San Anttonio de Padua</i> , con sus vidrieras, guarnecido de oro, apreciado en veinte pesos.”
AGNot, Notaría 117, Joseph Caballero, 1686-88, f. 117v. Carta de dote de Diego de Borja (1688).	“Tres escribanías, la una como de media vara de ancho y tercia de alto, de tapincirán embutida de naranjo y otra más pequeña de lináloe y la otra más pequeña que llaman nácar de Felipinas embutida en marfil en treinta pesos todo.” “Dos baulitos que llaman de nácar de Phelipinas, como de a tercia cada una de largo, en seis pesos y uno de marfil, como de una cuarta de largo, con cerradura de plata en diez pesos.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 44, 1712, Antonio de Robles y Samano, f. 37. Bienes de Doña Juana Fernandez Pastrana difunta.	“Una mesa de China, de estrado, embutida de concha.”
Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 51, 1718, Diego Antonio de Robles y Samano, Diego Monte y Gallo, f. 21v. Carta de dote de Simon Gomez de la Mota, natural de Cádiz, vecino de Puebla.	“Más una pileta de agua bendita de concha.”

<p>Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 4, 1733, Antonio Bermudez de Castro, fs. 35v-36. Juicio divisorio de bienes que quedaron por fallecimiento de Don Alonso de Vallartta y Palma, vecino que fue de esta ciudad de los Ángeles y partición entre sus hijos y herederos, y Doña Rossa María Agustina de Viyasetien su mujer.</p>	<p>“Una papelerera de media vara en cuadro de carey y concha embutida en cuatro pesos.” “Una papelerera ochavada de carey embutida de concha campechana en cuatro pesos” y “Dos marcos de los espejos de ébano embutido en concha y molduras doradas a treinta pesos cada uno montan sesenta pesos.”</p>
<p>Archivo catedralicio de Puebla, Inventario de Sacristía, 1734, f. 43v. Inventario, avalúo y aprecio de los muebles, plata y alhajas de la casa, en México, pertenecientes a Don Felipe Antonio Teruel. El inventario antecedente al que se refiere la partida es de 1714.</p>	<p>“Ytem otra cruz de piribinto embutida en concha pequeña con su peanita de lo mismo, y consta y las antecedentes se ajustan las seis que está la fox. 72 del antecedente inventario.”</p>
<p>Eugenio del Hoyo, <i>Plateros, plata y alhajas...</i>, op. cit., p. 119. La mención procede de un inventario de bienes de Zacatecas, de 1690.</p>	<p>“Un escritorillo, 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.”</p>
<p>Inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, 1696. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, op. cit., p. 85.</p>	<p>“Once mesitas, tres de ellas embutidas de concha nácar.”</p>
<p><i>La catedral de Morelia</i>, op. cit., Documento Núm. 3, ACADVM, p. 207.</p>	<p>“Iten. Dos cestones, el uno de madera de China embutido en concha, el otro de madera ordinaria aforrado en vaqueta, con sus cantoneras y chapas los dos.”</p>
<p><i>La catedral de Morelia</i>, op. cit., Documento Núm. 4, ACADVM, p. 219.</p>	<p>“Un tintero y salvadera de concha” y “Seis dichas [cajuelas de polvos de marfil] de carey dos con tapas de concha.”</p>
<p><i>La catedral de Morelia</i>, op. cit., Documento Núm. 5, ACADVM, p. 222.</p>	<p>“Itt. siete báculos, uno de plata sobredorado, otro también sobre dorado del Sr. Escalona, otro de plata liso, otro de plata, carey y cristal, otro de tapincerán, cinchos, remate de plata del Sr. Dn. Vasco; otro de carey con un jazminito de plata, y otro de carey y nácar con su crucecita de plata, y pesan los dos dorados y uno blanco cuarenta marcos y media onza.”</p>
<p><i>La catedral de Morelia</i>, op. cit., Documento Núm. 6, ACADVM, pp. 228, 230 y 232.</p>	<p>“Un cáliz de oro guarnecido de diamantes con esmeraldas y una madreperla que con su patena pesa nueve marcos, trece onzas, catorce adarmes”, “Una cruz de Jerusalem grande guarnecida de plata sobredorada</p>

	embutida en concha que se le regula el peso de dos marcos” y “Dos báculos de carey guarnecidos de concha.”
--	--

Tabla 15. Objetos de maque y concha en la Nueva España

Menciones a objetos de maque y concha	
Documento	Referencia
AGNM, <i>Civil</i> , Vol. 179, Exp. 8, fs. 32 y 33. Aprecio de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).	“Ytem otro bufetillo de maque y concha, de tres cuartas, apreciado en seis pesos.” “Ytem dos escritorios de maque y concha con sus pies de lo mismo, de vara y media de ancho y sus escribanías de más de media vara y remates grandes de lo mismo, los escritorios con doce gavetas, y las escribanías con tres cerraduras y llaves apreciadas en doscientos pesos. Y dicho contador declaró haberlos vendido en lo mismo.”
AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, vol. 31, 1699-1707. f. 101v. Recibo de dote de Juan Romo de Vera, originario y vecino de la Ciudad de México (1705).	“Un baulito de maque y concha, con su chapa y llave, de China, en doce reales.”
AGNot, Notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, 1731-1736, Vol. 837. Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, Albornos, Velasco, Ybarra, Ortiz, Oraci, Urrutia, de Vergara, Conde de Santiago Calimaia, Marqués de las Salinas y del Río, y Adelantado de las Islas Filipinas (1732).	“Un atril de maque y concha.”
Agradezco esta referencia al Dr. Gustavo Curiel, quien me indica que procede de un inventario de bienes de 1677 que él localizó en el AGNot. El dato fue previamente citado en mi texto “Los marcos “enconchados...”, <i>op. cit.</i> , p. 512.	“Un escritorio del Japón con su escribanía y bufetillo de maque y concha nácar.”
Agradezco estas referencias al Dr. Gustavo Curiel, quien me indica que proceden de un inventario de bienes de 1689 que él localizó en el AGNot. El dato fue previamente citado en <i>Ibidem</i> .	“Un bufetillo de estrado del Japón de concha nácar y maque” y “Otros dos dichos [baúles] [...] de maque y nácar del Japón.”
Inventario de los bienes de la marquesa de San Jorge, 1696. Cfr. Gustavo Curiel, “El efímero caudal...”, <i>op. cit.</i> , pp. 84-85.	Tres bufetillos de estrado, dos de ellos de maque y concha”, “Dos escritorios de maque y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego.”
Bienes de D. José Miguel de Torres, 1718. Cfr. Manuel Toussaint, “Las pinturas...”, <i>op. cit.</i> , p. 9.	Una pileta de agua bendita de maque embutida de concha con una imagen de Ntra. Sra. de la Concepción.”

Fuentes primarias

1. Referencias a pinturas embutidas de concha

Archivo General de la Nación

Bienes Nacionales

1. “Dos tableros de *San Ignacio* y *San Francisco Xavier*, sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos”.¹²⁸⁵
2. “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”¹²⁸⁶
3. “Un cuadrito de *Nuestra Señora del Rosario*, de a tercia, embutido, en 8 reales” y “Un tablero de *Felipe Quinto*, embutido en concha, con los escudos de armas, en 12 reales.”¹²⁸⁷
4. “Cinco láminas en concha, labradas, con sus marcos de lo mismo, apreciadas en 30 pesos todas cinco”.¹²⁸⁸

Civil

1. “Ytem cuatro láminas de concha de dos tercias de largo tasadas en ocho pesos.”¹²⁸⁹
2. “Ytem tres tableros de concha poco menos de vara el uno de *Señor San Joseph*, otro de la *Encarnación* y otro que es lienzo de tres cuartas de *Jesús Nazareno*, los dos primeros en cuatro pesos, y el otro en cuatro reales.”¹²⁹⁰

¹²⁸⁵ AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 140, exp. 3, f. 11v. Testamento, inventarios y aprecios de los bienes que por fin y muerte de dona Sebastiana Mereguer de la Roca, viuda de don Antonio Fernandez Vela, Mexico (1721).

¹²⁸⁶ AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 241, exp. 19, f. 43v. 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 (1720).

¹²⁸⁷ AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 600, exp. 5, f. 20r. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron del señor canonigo licenciado don Domingo Antonio Bayon y Bandujo, Mexico (1716).

¹²⁸⁸ AGNM, *Bienes Nacionales*, vol. 1219, exp. 12, f. 9r. Testamento de dona Magdalena de Avila e inventario y aprecio de sus bienes, Mexico (1692).

¹²⁸⁹ AGNM, *Civil*, Vol. 92, Exp. 1, f. 44. Recibo dotal de Antonio de Vidaurri. (1703-1728).

¹²⁹⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 102, Exp. 1, fs. 12-12v. Inventario de bienes de Margarita Altamirano vda. de Martin de Iburguen (1720-1723).

3. “Ytem un tablero de *Nuestra Señora de los Dolores* embutido de concha nácar, con su marco de lo mismo, en ocho pesos” e “Ytem una lámina de concha de *Jesús Nazareno* con su marco de concha, en cuatro pesos.”¹²⁹¹
4. “Ytem cuatro tableros de concha de a tercia de alto, poco más o menos, con sus marcos negros, el uno de *San Diego*, otro de *San Francisco* y otro de *Santa Catharina* y otro de *Santa Bárbara*, avaluados todos en tres pesos.”¹²⁹²
5. “Yt por dos láminas de concha, la una de *Nuestra Señora de Guadalupe*, y la otra de *Señora Santa Anna* a dos pesos cada una importan cuatro.”¹²⁹³
6. “Una nuestra *Señora de los Dolores* de nácar con su marco de vara y cuarta de ancho apreciada en nueve pesos, como parece de la partida No. 79 de dichos inventarios.”¹²⁹⁴
7. “En el mismo inventario [primero] al No. setenta y cuatro se hallen apreciadas tres láminas, o relicarios, las dos de marfil, guarnecidas de plata, y la otra de concha, en quince pesos todas, en la almoneda cuarta al número cincuenta y uno se halla vendida la una con el nombre de relicario de *Señor San Gerónimo*, a Francisco Gregorio Cano, por seis pesos y respectivamente cinco pesos que se computan de su aprecio, hubo de aumento un peso.”¹²⁹⁵
8. “203 Yt. Dos cuadritos de concha con sus marcos de lo mismo avaluados en doce reales ambos.”¹²⁹⁶
9. “Dos láminas de concha de vara y media de ancho y tres cuartas de alto, de *Jesús Nazareno* y la *Entrada en Jerusalén* en cincuenta pesos [ambas].”¹²⁹⁷
10. “Una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* de concha en ocho pesos.”¹²⁹⁸
11. “Un lienzo de *Nuestra Señora de Guadalupe* de concha de vara y media con su marco también de concha en quince pesos”,¹²⁹⁹ “Dos láminas de concha de una vara con su marco

¹²⁹¹ AGNM, *Civil*, Vol. 115, Exp. 2, fs. 17 y 18. Bienes de Da. María Gelacia y Altamirano difunta (1718).

¹²⁹² AGNM, *Civil*, Vol. 124, Exp. 2, f. 14v. Bienes de Juan de Villegas (1714).

¹²⁹³ AGNM, *Civil*, Vol. 129, Exp. 1, fs. 1v-2. Carta de dote de D. Joseph Ruiz de Vivar (1734-1736).

¹²⁹⁴ AGNM, *Civil*, Vol. 131, Exp. 6, f. 10v. “Cuaderno de la cuenta de albaceazgo y monto de los bienes que quedaron por muerte del Capitán Don Antonio Ramos de Castilla.” (1727).

¹²⁹⁵ AGNM, *Civil*, Vol. 132, Exp. 1, f. 5. Inventario de bienes de Don Chiftoval de Medina difunto (1709).

¹²⁹⁶ AGNM, *Civil*, Vol. 134, Exp. 3, Inventario de bienes de Francisco Vélez Capitán (1714).

¹²⁹⁷ AGNM, *Civil*, Vol. 135, Exp. 1, f. 158. Carta de dote de Joseph Pérez del Moral (1707).

¹²⁹⁸ AGNM, *Civil*, Vol. 135, Exp. 8, 1707, s/f, Memoria y razón de todas las alhajas y trastos que paraban en poder del Doctor Don Nicolas Altamirano que por fin y muerte de Doña Maria Gelasia Altamirano y Castrillo su hija.

¹²⁹⁹ Cfr. AGNM, *Civil*, Vol. 137, Exp. 1, f. 29. Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara, (1708).

también de concha a doce pesos”,¹³⁰⁰ “Otras dos dichas más pequeñas a dos pesos [cada una]”,¹³⁰¹ “Un cuadro de concha de *Nuestra Señora de Patanía* de media vara en cinco pesos,”¹³⁰² “Un tablero de concha de la *Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* en cuatro pesos.”¹³⁰³

12. “Yt dos láminas de Señor *San Joseph*, y la *Virgen*, de a tres cuartas cada una, embutidas en concha con sus marcos dorados.”¹³⁰⁴

13. “Yt una lámina de concha, por consiguiente, no incluida, en la citada [f. 100] memoria la que está apreciada en cinco pesos.”¹³⁰⁵

14. “Tres láminas de concha a peso [cada una].”¹³⁰⁶

15. “Dos dichas [láminas] sobrepuestas de concha en tres reales ambas”,¹³⁰⁷ “Yt otras dos dichas con sus marcos pintados en dos reales.”¹³⁰⁸

16. “Ytem una mesa pintada de concha con varias figuras, de vara y dos tercias de largo y atravesañs de fierro apreciada en diez pesos.”¹³⁰⁹ “Ytem diez láminas de concha con marcos de lo mismo de vara y cuarta de alto *Vida de Nuestra Señora y la Virgen María* cada uno a veinte y cinco pesos montan doscientos cincuenta pesos”, “Ytem otra lámina y marco de concha *Glorioso San Esteban* de poco más de vara en doce pesos”¹³¹⁰ e “Ytem quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con sus marcos de maque y concha; los siete apreciados a cinco pesos, montan treinta y cinco pesos. Y los ocho complemento a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos.”¹³¹¹

¹³⁰⁰ *Ibidem*, f. 30.

¹³⁰¹ *Ibidem*.

¹³⁰² *Ibidem*.

¹³⁰³ *Ibidem*, f. 31.

¹³⁰⁴ AGNM, *Civil*, Vol. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio de bienes por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés, (1739).

¹³⁰⁵ AGNM, *Civil*, Vol. 157, Exp. 1, f. 99. Memoria de los bienes que quedaron después de las almonedas, y declara doña Ysavel Vasquez, tocar y pertenecer al segundo matrimonio, y hallarse existentes del inventario del contador Don Cristobal de Medina para pasar a terceras nupcias con la mencionada Doña Ysavel (1708).

¹³⁰⁶ AGNM, *Civil*, Vol. 178.4, f. 198. Puebla. Concurso de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Pedro de Mendoza y Escalante (1726).

¹³⁰⁷ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).

¹³⁰⁸ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 2, f. 10. Inventario de bienes de Gertrudis Romeo difunta (1727).

¹³⁰⁹ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 30. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).

¹³¹⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 36v. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).

¹³¹¹ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 39v. Inventario de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).

Inquisición

1. “Yten, dos tableros de concha con *Nuestra Señora de Belén*, de poco menos de vara de alto y de ancho tres cuartas, que apreció en tres pesos ambos”, “Yten, otros dos tableros de concha, con el *Sueño de San Joseph y Adán y Eva en el paraíso*, de media vara de alto y menos de dos tercias de ancho, que apreció en dos pesos ambos.”¹³¹²

Vínculos y Mayorazgos

1. “Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, *Vida de Nuestra Señora y la Virgen María*, 50 pesos cada una, montan 500 pesos. 15 láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones con marcos de maque y concha, montan 150 pesos en total. 1 lámina de concha con marco de lo mismo y maque, *Glorioso San Esteban*, poco menos de vara, 25 pesos.”¹³¹³

2. Juana de Luna y Arellano, 1715, “Dos tableros embutidos de concha, con los marcos de lo mismo, uno de la *Concepción* y otro de la *Encarnación*, a seis pesos. [Al margen] 24 pesos.”¹³¹⁴

Tierras

1. Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España de 1747 a 1748, “Otra dicha [lamina] de concha, con sobrepuestos de plata, marco. En veinte pesos todo.”¹³¹⁵

Archivo General de Notarías

1. “Una lámina de concha de *San Antonio de Padua* con su marco de lo mismo en cuatro pesos.”¹³¹⁶

¹³¹² AGNM, *Inquisición*, vol. 748, exp. 4, f. 451r. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Diego de Vergara Gaviria, secretario de este Santo Oficio; fechos de pedimento de dona Josefa Navarro, viuda del susodicho (1712).

¹³¹³ AGNM, *Vínculos y Mayorazgos*, Vol. 170, Exp. 1, fs. 44-45. Autos hechos sobre la muerte de la señora doña Teresa María Retes y Paz Marquesa que fue de San Jorge, inventario y aprecio de sus bienes (1696).

¹³¹⁴ AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, vol. 188, exp. 1, f. 32v. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la senora dona Juana de Luna y Arellano (1715).

¹³¹⁵ AGN, *Tierras*, vol. 2800, exp. 1, f. 41v. Diligencias para la valuacion e inventarios de los bienes que pertenecieron al finado Juan Antonio de Vizarron y Eguiarreta, arzobispo y virrey de la Nueva España, Juris, D.F. (1747-1748).

¹³¹⁶ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 32, f. 96v. Carta de dote de Antonio Phelis de la Gandara, vecino y originario de la Ciudad de México (1710).

2. “Cuatro láminas de concha las tres de media vara y la otra pequeña con sus marcos pintados de añil todas cuatro en treinta pesos.”¹³¹⁷
3. “Una lámina de *San Phelipe Neri*, con su marco y hechura de concha.”¹³¹⁸
4. “Una lámina de concha de *Nuestra Señora del Rosario*.”¹³¹⁹
5. “Dos laminitas de tableros de *San Bisente Ferrel y Santo Thomas de Aquino* de concha en un peso [ambas].”¹³²⁰
6. “Mas dos láminas de concha de poco más de media vara en seis pesos [ambas].”¹³²¹

Archivo de Notarías de Puebla

1. “Ytem dos láminas guarnecidas de concha, mexicanas, del *Esposo* y la *Esposa*, y otras cuatro de lo propio, en cuatro pesos”.¹³²²
2. “Dos láminas de concha de la *Adoración de los Reyes* y el *Nacimiento* de a media vara en tres pesos.”¹³²³
3. “Ytem dos láminas de concha con sus marcos de *Señor San Joseph* y la *Santísima Virgen María* de vara de alto y tres cuartas de ancho en ocho pesos ambos.”¹³²⁴
4. “Cuatro láminas embutidas con sus vidrieras. Otras cuatro láminas pequeñas embutidas con sus vidrieras.”¹³²⁵
5. “Cuatro láminas de concha.”¹³²⁶
6. “Un biogo de pintura de estrado bordado de concha en ciento ochenta pesos.”¹³²⁷ 23

¹³¹⁷ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, f. 50. Recibo de dote, Antonio Ruis de Santiago, vecino de la Ciudad de México (1709).

¹³¹⁸ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, Vol. 31, 1699-1707, f. 126v. 18 de septiembre de 1707, Phelipe Gonsales de Arndes, Albacea de Francisco de Sarasa Arce, nombrado en poder para testar, en locutorio del Convento de Religiosas Carmelitas Descalzas de Santa Theresa de Jesus.

¹³¹⁹ AGNot, Notaría 198, Diego Díaz de Rivera, Vol. 1266, f. 79. Inventario de bienes de Gerardo de la Hoya difunto (1696).

¹³²⁰ AGNot, Notaría 66, Luis de Benavides, Vol. 474, f. 79. Carta de Dote a favor de Francisco Lopez Cortazar (1727).

¹³²¹ AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Vol. 96, 1724-1728, f. 79. 21 de noviembre de 1720, Carta de Dote a favor del Sargento Mateo Linares, va a casarse con Maria Nicolasa Lopes de Soria.

¹³²² Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 14, Gregorio de Mendizabal, f. 278v (1724-1730). Carta de dote de Maria Pérez de Acosta (1727).

¹³²³ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 45, Antonio de Robles y Samano, Nicolas de Guzman f. 35. Inventario de bienes de Antonio Garcia Calbo difunto (1713).

¹³²⁴ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 54, Lucas de Revilla, fs. 769v-770. Carta de dote de Antonio de Montoia, vecino de Puebla (1722).

¹³²⁵ Archivo de Notarías de Puebla, Caja 44, Notaría 6, Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Magdalena de Pastrana viuda de Blas de Vega Corral (1707).

¹³²⁶ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 58, 1716, Escribano Francisco Solana, s/f. Inventario de bienes de Miguel Sánchez Mellado.

2. Referencias a distintos objetos de concha

Archivo General de la Nación

1. “Tres escritorios con su mesa, todos embutidos de nácar, con sus aldabitas de plata y también la dicha mesa de lo mismo.”¹³²⁸
2. “Yt un terno de escritorios de madera fina, el un par dorado, y el otro embutido en concha fina.”¹³²⁹
3. “Yt un baulito de concha, con sus bisagras y leoncitos por pies, de plata, vale cuarenta pesos.”¹³³⁰
4. “Ytem otro bufetillo de maque y concha, de tres cuartas, apreciado en seis pesos”¹³³¹ e “Ytem dos escritorios de maque y concha con sus pies de lo mismo, de vara y media de ancho y sus escribanías de más de media vara y remates grandes de lo mismo, los escritorios con doce gavetas, y las escribanías con tres cerraduras y llaves apreciadas en doscientos pesos. Y dicho contador declaró haberlos vendido en lo mismo.”¹³³² “Ytem veinte y un marcos en bruto chicos y medianos apreciados a peso, [montan] veinte y un pesos” e “Ytem dos huacales llenos de concha en bruto apreciados en diez pesos. Que declaró no parecer.”¹³³³
5. “Yt un tocador de carey y nácar embutido, y su luna interior azogada. [Al margen] 4 pesos.”¹³³⁴

Archivo General de Notarías

1. “Un baulito de maque y concha, con su chapa y llave, de China, en doce reales.”¹³³⁵

¹³²⁷ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, Caja 44, 1707, Francisco Solana. Inventario de los bienes del Capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta Ciudad.

¹³²⁸ AGNM, *Civil*, Vol. 103, Exp. 1, f. 229v. Ejecución de bienes .de Don Ygnacio Viedma (1758).

¹³²⁹ AGNM, *Civil*, Exp. 151, Exp. 1, f. 27. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).

¹³³⁰ AGNM, *Civil*, Vol. 157, Exp. 1, f. 26. Bienes de Cristóbal de Medina, viudo de Margarita de Xerez. (1708).

¹³³¹ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 32. Aprecio de bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).

¹³³² *Ibidem*, f. 33.

¹³³³ AGNM, *Civil*, Vol. 179, Exp. 8, f. 34v. Aprecio de los bienes del contador Don Bentura de Paz (1704).

¹³³⁴ AGNM, *Civil*, Vol. 184, Exp. 5, f. 82. Inventario y avalúo de los bienes de Felipe Antonio Teruel, regidor honorario de la ciudad de México. (1782).

¹³³⁵ AGNot, Notaría 9, Antonio de Anaya, vol. 31, 1699-1707. f. 101v. Recibo de dote de Juan Romo de Vera, originario y vecino de la Ciudad de México (1705).

2. “Un relicario de concha, por una parte *Nuestra Señora de Guadalupe* y por la otra *San Antonio de Padua*, con sus vidrieras, guarnecido de oro, apreciado en veinte pesos.”¹³³⁶
3. “17 láminas de distintas advocaciones con sus marcos de concha, de a media vara, en veinticinco pesos todo.”¹³³⁷
4. “Tres escribanías, la una como de media vara de ancho y tercia de alto, de tapincirán embutida de naranjo y otra más pequeña de lináloe y la otra más pequeña que llaman nácar de Filipinas embutida en marfil en treinta pesos todo”¹³³⁸ y “Dos baulitos que llaman de nácar de Phelipinas, como de a tercia cada una de largo, en seis pesos y uno de marfil, como de una cuarta de largo, con cerradura de plata en diez pesos.”¹³³⁹
5. “Un atril de maque y concha.”¹³⁴⁰

Archivo de Notarías de Puebla

1. “Una mesa de China, de estrado, embutida de concha.”¹³⁴¹
2. “Más una pileta de agua bendita de concha.”¹³⁴²
3. “Una papelera ochavada de carey embutida de concha campechana en cuatro pesos” y “Dos marcos de los espejos de ébano embutido en concha y molduras doradas a treinta pesos cada uno montan sesenta pesos.”¹³⁴³
4. “Seis láminas, las dos con marcos embutidos de concha y los cuatro llanos, en ocho pesos.”¹³⁴⁴

¹³³⁶ AGNot, Notaría 10, José de Angulo, Vol. 33, 1683-1700, f. 366v. Carta de dote de Santiago Laroalde y Palacios, residente en la Ciudad de México (1700).

¹³³⁷ AGNot, Notaría 14, Juan Aunzibay Anaya, Volumen 96, 1710-1723, 1 de octubre de 1718, f. 74. Carta de dote a favor de Martín Fernández de Lermadad, que va a casarse con María Portero.

¹³³⁸ AGNot, Notaría 117, Joseph Caballero, 1686-88, f. 117v. Carta de dote de Diego de Borja (1688).

¹³³⁹ *Ibidem*.

¹³⁴⁰ AGNot, Notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, 1731-1736, Vol. 837. Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, Albornos, Velasco, Ybarra, Ortiz, Oraci, Urrutia, de Vergara, Conde de Santiago Calimaia, Marqués de las Salinas y del Río, y Adelantado de las Islas Filipinas (1732).

¹³⁴¹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 2, Caja 44, 1712, Antonio de Robles y Samano, f. 37. Bienes de Doña Juana Fernández Pastrana difunta.

¹³⁴² AGNOT Puebla, Notaría 2, Caja 51, 1718, Diego Antonio de Robles y Samano, Diego Monte y Gallo. Simón Gómez de la Mota, natural de Cádiz, vecino de Puebla, va a casarse con Josepha Davila y Ugalde, española, carta de dote, f. 21v:

¹³⁴³ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 4, 1733, Antonio Bermúdez de Castro, fs. 35v-36. Juicio divisorio de bienes que quedaron por fallecimiento de Don Alonso de Vallarta y Palma, vecino que fue de esta ciudad de los Ángeles y partición entre sus hijos y herederos, y Doña Rossa María Agustina de Viyasetien su mujer.

¹³⁴⁴ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 6, caja 49, 1709, Francisco de Solana, s/f.

5. “Una lámina de *Nuestra Señora la Virgen Santísima de los Dolores*, de dos tercias, con marco de concha.”¹³⁴⁵

Archivo catedralicio de Puebla

1. “Ytem otra cruz de piribinto embutida en concha pequeña con su peanita de lo mismo, y consta y las antecedentes se ajustan las seis que está la fox. 72 del antecedente inventario.”¹³⁴⁶

¹³⁴⁵ Archivo de Notarías de Puebla, 1732, Notaría 6, Caja 70, Gregorio de Mendizabal, f. 78v. Inventario de los bienes de Don Joseph de Guadalajara y de Doña Juana de Guadalajara su mujer (1714).

¹³⁴⁶ Archivo catedralicio de Puebla, Inventario de Sacristía, 1734, f. 43v. Inventario, avalúo y aprecio de los muebles, plata y alhajas de la casa, en México, pertenecientes a Don Felipe Antonio Teruel. El inventario antecedente al que se refiere la mención es de 1714.

Bibliografía

Aguiló Alonso, María Paz, “‘Via Orientalis’ 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”, en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 525-538.

_____, “El interés por lo exótico. Precisiones acerca del coleccionismo de arte namban en el siglo XVI”, en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 151-168.

_____, “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*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 163 –173.

Alberti, *De la pintura*, introducción y notas J. V. Field; estudio preliminar y traducción J. Rafael Martínez-E., México, UNAM, Facultad de Ciencias, 1996.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

Amico, Bernardino, *Trattato delle Piante & Immagini de Sacri Edifizi di Terra Santa*, Oakland, Octavo, 1999 (1ª edición, Florencia, Pietro Ceconcelli, 1620).

Ángeles, Pedro, “Número 1. 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 3. Serie de la conquista de México II”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 126.

_____, “Número 1. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 125-126.

_____, “Número 1. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 126.

_____, “Número 4. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 129.

_____, “Número 9. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 129.

_____, “Número 10. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 130.

_____, “Número 16. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 130.

Anónimo, “La cartografía y el territorio nacional: una breve retrospectiva”, *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, disponible en <http://www.inegi.gob.mx/>.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Inventario y guía de acceso, Oscar Mazín, director y Nelly Sigaut, inventario fotográfico, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.

Arimura, Rie, *Iglesias kirishitan: el arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549-1639)*, Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, enero de 2010, inédita.

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.

Aterido Fernández, Ángel, *et al.*, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*, 2 v., Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

Ávila, Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, INAH, 1997, Colección Obra Diversa.

Bailey, Gauvin Alexander, "Asia en las artes de la América Latina colonial," en Joseph J. Rishel, ed., *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 57-70.

_____, *Art in Colonial America*, Londres, Phaidon, 2005.

_____, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542 – 1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Bandelier, Adolph F. y John Gregory Bourke en Charle di Peso, *et al.*, *Casas Grandes*, Flagstaff, The Amerind Foundation Inc. Dagoon Northland Press, 1974, Vol. VIII.

Barasch, Moshe, *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, versión española de Fabiola Salcedo Garcés Madrid, Alianza, 1991.

Barco, Miguel del, *Historia natural y crónica de la antigua California*, Edición, introducción y notas por Miguel León Portilla, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973.

Bargellini, Clara, “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico siglos XVI-XVIII*, T. IV, Juana Gutiérrez Haces, coord., México, Fomento Cultural Banamex, 2009, pp. 965-1005.

_____, “Originality and Invention in the Painting of New Spain”, en *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 79-91.

_____, “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.

_____, “Interrogantes sobre los colores del arte virreinal”, en Georges Roque, coord., *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2003, pp. 205-224.

_____, “El Ochoavo, kunstkammer americana”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Monserrat Gali, editora, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1999, pp. 119-132.

Barrio Lorenzot, Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, 1920.

Bettini, Sergio, “Venice, the *Pala d’Oro*, and Constantinople,” en *The Treasury of San Marco Venice*, Milán, The British Museum, Olivetti, 1984, pp. 35-64.

Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (continuación), Obras del Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús, I, Estudio preliminar y edición del Padre Francisco Mateos de la misma Compañía, Madrid, Atlas, 1964.

Boxer, Charles Ralph, *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, Berkeley, University of California, 1951.

Brown, Jonathan, *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso, 1999.

_____, *Velázquez: la técnica del genio*, Madrid, Encuentro, 1998.

_____, “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, en Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, Grupo Modelo, 1997, pp. 23-27.

_____, *El Triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.

Bruquetas, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

_____, “Los procedimientos y los materiales pictóricos en la corte de Felipe II”, en *IX Jornadas de Arte, El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 311-319.

Burke, Marcus, “Núm. 4”, en *Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints*, Sotheby's, Nueva York, Noviembre 22 y 23, 1993.

_____, *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*, México, Grupo Azabache, 1992, Colección Arte Novohispano.

_____ y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 v., Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

Byachrananda, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Londres, Thames and Hudson, 2001.

Cabezas, Antonio, *El siglo ibérico en Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.

Calero Martínez de Irujo, Teresa, “Ropero”, en *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 511.

Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1971.

Camille, Michael, *Image on the Edge, The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, Essays in Art and Culture, 1992.

_____, *Arte gótico, visiones góticas*, Madrid, Akal, 2005.

Candler, Kay L., "Precolumbian Peru Plumage", en *The Gifts of Birds*, Rubin E. Reina y Kenneth M. Kessinger eds., University Museum Monograph, 75, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1991, pp. 1-15.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner, 1977.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983 [1ª edición 1946].

Casado Paramio, José Manuel, "123. Atril namban", en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 276-277.

_____, "124. Atril namban" en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 276-277.

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.

Castro Mantecón y Manuel Zarate Aquino, *Miguel Cabrera: pintor oaxaqueño del siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1958.

Ciancas, María Esther y Bárbara Meyer, *Miscelánea de las artes aplicadas, siglos XVI al XX: colecciones del Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec*, México, Plaza y Valdés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, (Escritores mexicanos), 1945.

Clavijo García, Agustín, "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pp. 89-117.

Cobo, Bernabe, *Historia del Nuevo Mundo, Libro Cuarto, capítulo 37*, Biblioteca de autores españoles, Madrid, Atlas, 1964.

Codding, Mitchell A., "Almohadilla", en *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 135.

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. Zaitzeff, México, El Colegio Nacional, 1994.

Corona, Eduardo, "Identificación de las aves pintadas en un marco elaborado con la técnica de enconchado", inédito, 2000.

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 2006 [1ª edición, 1889].

Cuadriello, Jaime, "El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino y la configuración de su empresa*, México, MUNAL, 2000, pp. 50-107.

Curiel, Gustavo, “De cámaras de maravillas, aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata y cristales, estantes y gabinetes: los embriones del coleccionismo en Nueva España”, en prensa.

_____, “Mobiliario”, en *Museo Bello*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2010, pp. 81-112.

_____, “Introducción”, en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*, Puebla, Fundación Mary Street Jenkins, 2009, pp. 12-31.

_____, “Perception of the Other and the Language of “Chinese Mimicry” in the Decorative Arts of New Spain”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 19-36.

_____, “‘Al remedio 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*, Gustavo Curiel, compilador, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 299-317.

_____, “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.

_____, “Alegoría de Atlas con Vulcano”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 182-183.

_____, “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.

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, Conaculta, 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.

Díaz Cayeros, Patricia, “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional”, Museo Amparo/BUAP/IIIE-UNAM (en prensa).

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Nueva España*, México, Alianza, 1991, Colección Clásicos Mexicanos (1ª edición, 1632).

Diccionario de la Real Academia Española (22ª edición), Madrid, Real Academia Española, 2001, disponible en <http://buscon.rae.es/>.

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 coordinadora, 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.

Durand, Guillaume, *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, ed. A. Davril, et T.-M. Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, *Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis*.

Enamels of Limoges 1100-1350, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996.

Escalante, Pablo, “Moctezuma”, en *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 377-378.

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*, inédito.

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

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 73-78.

_____, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, en Nelly Sigaut, coord., *La catedral de Morelia*, Nelly Sigaut, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del estado de Michoacán, 1991, pp. 127-170.

Extremo Oriente Ibérico: investigaciones históricas, metodología y estado de la cuestión, Francisco de Paula Solano Pérez-Lila, Florentino Rodao García, Luis Eugenio Togores Sánchez (coord.), Agencia Española de Cooperación Internacional: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1989.

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.

Fernández Martín, Mercedes, “153. Escritorio Namban” en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 276-277.

_____, “180. Crucificado” en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 276-277.

Fernández Vega viuda de Ferrandis, Pilar, *Guía del Museo de América*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

Gage, John, *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1991.

Gallego Lorenzo, Josefa, *Recursos de información para el estudio de los esmaltes Champeve en España*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005.

Gallo Colonni, Gabriella, “La incrustación. Embutido”, en Corrado Maltese, coordinador, *Las técnicas artísticas*, Madrid, 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.

_____, “Les panneaux en laque de la chambre de Philippe V au palais de La Granja de San Ildefonso”, en *Philippe V d'Espagne et l'art de son temps. Actas du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 á Sceaux*, V. II, Domaine de Sceaux, Musée de l'Ile-de-France, 1995, pp. 193-207.

García Sáiz, María Concepción, “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.

_____, “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, 1999b, pp.127-139.

_____, “Vida de Cristo”, 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, 1999b, p. 374.

_____, “Vida de la Virgen”, 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, 1999b, pp. 376-377.

_____, “Sagrario”, 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, 1999b, pp. 382-383.

_____, “La conquista de México”, 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, 1999b, pp. 384-389.

_____, “La conquista de México por Hernán Cortés: una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares”, en *Actas del Congreso Internacional. Llerena, Extremadura y América*, Llerena, Ayuntamiento de Llerena, 1994, pp. 213-222.

_____, “Arte colonial mexicano en España”, en *Artes de México, Tesoros de México en España*, núm. 22, Invierno 1993-1994, pp. 26-38.

_____, "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, 1992b, pp.75-86.

_____, "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 Sanz, Ana, "Relicarios de Oriente", en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 129-134.

Garrido, Carmen, *Velázquez, técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

Gemelli Careri, Juan Francisco, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, José María de Ágreda y Sánchez, trad., Alberto María Carreño, pról., México, Ediciones Xóchitl, 1946.

Gombrich, Ernst, *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.

Gómez Martínez, Javier, "195. Cruz de Jerusalén", en *Filipinas puerta de Oriente de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 310-311.

González Padrón, Antonio María, “Enconchados mexicanos en Gran Canaria”, en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 548-567.

González Palacios, Alvar, *The Art of Mosaics. Selections from the Gilbert Collection*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1977.

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

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.

Gutiérrez Haces, Juana, “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano: reflexión en dos tiempos”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito, 2004, pp. 37-72.

_____, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, Grupo Modelo, 1997.

Hahnloser, H.R., *Il tesoro di San Marco*, Vol. 1, *La pala d'oro*, Florencia, Sansoni, 1965.

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.

Hernández Souberville, José Armando, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí: Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII*, México, Universidad Iberoamericana, el Colegio de San Luis, 2009.

Hollstein's XVL, *Maarten de Vos Plates, Part 1*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1995.

Hoyo, Eugenio del, *Plateros, platas 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.

<http://www.tallerpalestina.com/>

Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

James, Liz, "What Colours were Byzantine Mosaics?," en *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*, eds. Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi y Giovanni Pagliarulo, Florencia, Silvana Editoriale, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa Tatti, 2000, pp. 35-46.

_____, *Light and Colour in Byzantine Art*, Nueva York, Oxford University Press, Inc., 1996.

Jordan Gschwend, Annemarie y Almudena Pérez de Tudela, "Exotica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el renacimiento temprano", en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 87 – 91.

Jordan, William y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres, National Gallery Publications, 1995.

Impey, Oliver, y Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Ámsterdam, Hotei Publishing, 2005.

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.

_____, “Apuntes sobre el arte de Urushi a propósito de un sagrario complutense de arte Namban”, en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA: 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre, Oviedo 1998: homenaje a D. Carlos Cid Priego*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 155-162.

Kino, Eusebio Francisco, *Cartas y relaciones sobre California*, México, Vargas Rea, 1999.

_____, *Crónica de la pimería alta: favores celestiales*, Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora, 1985.

_____, *Favores celestiales de Jesús y de María*, México, Publicaciones del AGN, 1922.

Knauth, Lothar, *Confrontación transpacífica. El Japón y el Nuevo Mundo hispánico 1542-1639*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

Kuwayama, George, *Far Eastern Lacquer*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1982.

Lacas mexicanas, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1997, Colección Uso y Estilo.

La catedral de Morelia, Nelly Sigaut, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del estado de Michoacán, 1991, pp. 127-170.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Nueva York, Sotheby's, November 22 and 23, 1993.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Part 1, Nueva York, Sotheby's, May 17, 1994.

Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints, Part II, Nueva York, Sotheby's, November 16, 1994.

Latin American Art, Nueva York, Sotheby's, November 25 and 26, 1996.

Lavalle Cobo, Teresa, "El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio" en *Oriente en palacio, tesoros artísticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 211-214.

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.

Llamazares, Ana María, "Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo", en *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*, Victoria Solanilla y Carmen Valverde (Eds.), Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla. Julio 2006, (En prensa). Disponible en <http://www.desdeamerica.org.ar/>.

Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1986.

Malbrán Porto, América, “Las tablas de la conquista en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina”, en *Imágenes, Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Disponible en http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/.

Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.

Manrique, Jorge Alberto, “Venus y Baco en el Barroco mexicano”, inédito. Disponible en <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/026f.pdf>

Marías, Fernando, *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.

Marks, Richard, *Stained Glass in England During the Middle Ages*, Londres, Routledge, 1993.

Marroqui, José María, *La ciudad de México*, V. III, Segunda edición facsimilar, México, Jesús Medina editor, 1969.

Martí Cotarelo, Mónica, *Miguel Cabrera: un pintor de su tiempo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Martínez del Río de Redo, María Josefa, “La conquista en una serie de tablas enconchadas”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, Elisa Vargaslugo, et al., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, pp. 63-93.

_____, “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, 1994, pp. 539-544.

_____, “La plumaria virreinal”, en *El arte plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 103-138.

Medina de Vargas, Raquel, *La luz en la pintura un factor plástico: el siglo XVII*, Barcelona, PPU, 1988.

Mendes Pinto, Maria Helena, *Lacas namban em Portugal*, Lisboa, Edicoes Inapa, 1990.

Monreal, Luis y Tejada y R.G. Hagggar, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999.

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.

Montes González, Francisco, “Apuntes Iconográficos a la Serie Mayor de Enconchados de la Conquista de México del Museo de América de Madrid”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, Vol. 2, 2006, pp. 803-811.

Mother-of-pearl: A Tradition in Asian Lacquer, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2006.

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

Mues Orts, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008.

Nagashima, Meiko, “Japanese Lacquers Exported to Spanish America and Spain”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 107-117.

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 muebles de Huauchinango en las fuentes documentales novohispanas”, en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*, Puebla, Fundación Mary Street Jenkins, 2009, pp. 156-158.

_____, “Mother-of-Pearl Inlaid Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 129-149.

_____, “Los marcos ‘enconchados’ y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal”, en Gustavo Curiel, editor, *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro, Memoria del XXVII Coloquio internacional de historia del arte*, Gustavo Curiel, compilador, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 503-531.

_____, *Los marcos “enconchados”: una vía ornamental novohispana*, Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, octubre de 2005, inédita.

_____, “Ornamentación, brillo, belleza y simbolismo: una reflexión sobre las láminas de concha y las de pluma”, ponencia inédita.

_____, “No todo lo que brilla es oro: láminas de concha y el gusto por el brillo en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII”, ponencia inédita.

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.

Okamoto, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, Nueva York y Tokio, Weatherhill, Heibonsha, 1972.

Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.

Oropeza Keresey, Deborah, *Los "indios chinos" en la Nueva España la inmigración de la nao de China, 1565-1700*, tesis de doctorado en historia, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007, inédita.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, edición, introducción y notas Bonaventura Bassegoda i Hugas (1ª edición, 1649).

_____, *Arte de la pintura*, Preliminar, Notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1956.

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, 2 Vols., Madrid, Aguilar Maior, 1988 (1ª edición, 1715).

Pérez Carrillo, Sonia, “196. San Francisco Javier” en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 311-312.

Pérez Martínez, Herón, “Un texto iconográfico novohispano: las fachadas de la catedral de Valladolid”, en Nelly Sigaut, coord., *La catedral de Morelia*, Nelly Sigaut, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del estado de Michoacán, 1991, pp. 65-105.

Perú indígena y virreinal, Madrid, SEACEX, Instituto Nacional de Cultura Perú, 2004.

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.

Pisa, Antonio da, *Trattato sulla fabbricazione delle vetrate artistiche*, ed. S Pezzella, 1976.

Pita Andrade, José Manuel, “Pinturas y pintores de Isabel la católica”, en *Isabel la católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, Marquesa viuda de Aviluce de Andrade, 2006, pp. 13-71.

Ponz, Antonio, *Viaje de España: Seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, Preparacion, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947 (1ª edición, 1776).

Ramos Sosa, Rafael, “Alegoría de la Encarnación”, en *Signos de Evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999, pp. 214-216.

Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.R., Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1737.

Rivas P., Jorge F., “Of Luxury and Fantasy: The influence of Asia on the Furniture of Viceregal Spanish America”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and*

Cultural Exchange 1500-1850, Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 119-127.

_____, “Escritorio”, en *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 491.

_____, “Escritorio con su bufete”, en *Revelaciones: Las artes en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 498.

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

_____, *El arte Namban en el México virreinal*, Madrid, Estilo México Editores, Turner, 2005.

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.

_____, “Bautismo de Jesús”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 143.

_____, “Entrada de Jesús en Jerusalén”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 144.

_____, “La última cena”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 144-145.

_____, “Virgen de Valvanera”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 146.

_____, “San José con el Niño”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 150.

_____, “San Isidro y el milagro de la fuente”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 150-151.

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

Roque, Georges, *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Ruiz Gomar, 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 coordinadora, México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994, pp. 70-90.

Ruiz Gomar, Rogelio, *et al*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, Tomo II*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

Russo, Alessandra, “Figuras, mosaicos y queros...otras “artes de la pintura” en los reinos”, en *Pintura de los reinos: identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, coord. Juana Gutiérrez Haces, México, Fomento Cultural Banamex, 2008 - 2009, pp. 777-819.

Sagrada Biblia, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944.

Salas, Marcela, “El paisaje en la pintura de Juan Correa”, en *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coordinadora, 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, Repertorio Pictórico*, Tomo IV, Segunda parte, México, UNAM, IIE, 1994, 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.

Salazar, Nuria, “Número 6. Serie conquista de México”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 132.

_____, “Número 10. Serie conquista de México”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 134.

_____, “Número 13. Serie conquista de México”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 134.

_____, “Número 18. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 136.

_____, “Número 24. Serie de la conquista de México I”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 136.

_____, “Abrazo en la puerta dorada”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 138.

_____, “Inmaculada”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 148-149.

_____, “San José con el Niño”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 149.

Sanabrais, “The *Biombo* or Folding Screen in Colonial Mexico”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850*, Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 69-106.

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.

Saunders, Nicholas J., “La “estética del brillo” o el arte de la analogía”, en *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en América del Sur*, Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola Eds., Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 127-140.

_____, “Catching the Light: Technologies of Power and Enchantment in Pre-Columbian Goldworking”, en *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama, and Colombia*, Jeffrey Quilter and John W. Hoopes, Editors, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, pp. 15-47, disponible en www.doaks.org/etexts.html.

_____, “The Colours of Light: Materiality and Chromatic Cultures of the Americas”, en *Colouring the Past: the Significance of Archaeological Research*, Oxford, Berg Publishers, 2001, pp. 209-226.

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933.

Schreffler, Michael, *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, Penn State University Press, 2007.

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, Fondo de Cultura Económica, 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.

Schwarzenberg, Erkingen, “Colour, Light and Transparency in the Greek World”, en *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*, eds. Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi y Giovanni Pagliarulo, Florencia, Silvana Editoriale, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa Tatti, 2000, pp. 15-34.

Sierra Calle, Blas, “190. Madreperlas talladas” en *Filipinas. Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, p. 307.

Sigaut, Nelly, “Virgen de Guadalupe”, 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. 378-381.

Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

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

Solís, Antonio, *Historia de la conquista de México: Población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, prólogo y apéndices de Edmundo O' Gorman, notas de José Valero Silva México, Porrúa, 1968 [1ª edición, 1684].

Soria, Martin, "Painting in Spanish America", en *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 – 1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959, pp. 303-327.

Soto, Myrna, *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2005, (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 23).

Suárez Diez, Lourdes, *Conchas y caracoles: ese universo maravilloso*, México, INAH, 2007 [1ª edición 1991].

_____, *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.

The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer, The Museum of Fine Arts, Houston, Museo Franz Mayer, México, 2002.

The Illustrated Bartsch, Vol. 52, Netherlandish Artists, Cornelis Cort, Nueva York, Abaris Books, 1989.

The Illustrated Bartsch, Vol. 42, Formerly Vol. 19 Part 2, Italian Masters of the 17th Century, Nueva York, Abaris Books, 1981.

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, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*, prólogo R.P. Manuel Olimón, fotografías, José Ignacio González Manterola, México, InverMéxico, 1995.

_____, “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.

_____, *Bibliografía novohispana de arte*, T. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____, “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, coordinador, Acapulco, 1986, pp. 30-45.

Trabulse, *Historia de la ciencia en México: estudios y textos*, V. 2, Siglo XVII. *El claroscuro de la ciencia mexicana del siglo barroco*, México, CONACYT, Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____, *Historia de la ciencia en México: estudios y textos*, V. 3, Siglo XVIII. *La ciencia mexicana en el Siglo de las Luces*, México, CONACYT, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Tresors de l'Art Japonés: Període Edo (1615-1868), Col.leccio Museu Fuji Toquio, Barcelona, Fundacio Caixa de Catalunya, 1994.

Uchmany, Eva Alexandra, “Vida y tiempos de don Rodrigo de Vivero y Aberruza, Conde del Valle de Orizaba, 1564-1636”, en *Relación y noticia del reino del Japón con otros avisos y proyectos para el buen gobierno de la monarquía española, de..., quien la dedica a la Serenísima Real Majestad del Rey Nuestro Señor: [año] 1609*, trad. de Eva Alexandra Uchmany, Tokyo, Museo de Tabaco y Sal, 1993, pp. 91-116.

Urquizar Herrera, Antonio, *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

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

_____, “Bautismo de Cristo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, 1994, p. 152.

_____, “Sagrario exento”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, pp. 154-155.

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*, T. IV, *Repertorio pictórico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Vargaslugo, Elisa, *et al.*, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, Tomo II, *Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

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.

Varios autores, “Ocho grandes lienzos de la conquista”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, Elisa Vargaslugo, et al., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, pp. 42-61.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi; presentación de Giovanni Previtali, traducción de Helena Aguila, Madrid, Cátedra, 2002.

Vázquez Dueñas, Elena, “Felipe de Guevara: Algunas aportaciones biográficas”, en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 95-110.

Velázquez Castro, Adrián, “La concha nácar en la época prehispánica”, en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 14-49.

Velázquez Castro, Adrián, Belem Zúñiga Arellano y Norma Valentín Maldonado, *Ofrendas de concha, tesoros de fertilidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Velázquez Chávez, Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Editorial Polis, 1939.

Yidi Daccarett, Enrique, Karen David Daccarett y Martha Lizcano Angarita, *El arte palestino de tallar el nácar. Una aproximación a su estudio desde el Caribe colombiano*, Barranquilla, Panamericana formas e impresos, 2004.

Hemerografía

Aguiló Alonso, María Paz, “Arquetas y cruces (III). El nácar de Tierra Santa”, en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, Núm. 253, 2006, pp. 28-32.

_____, “Muebles enconchados americanos, portugueses e indoportugueses”, en *Archivo español de arte*, Tomo 51, Núm. 203, 1978, pp. 337-345.

Alberro, Solange, “Sobre Rodrigo Rivero Lake: El arte namban en el México virreinal”, en *Historia Mexicana*, vol. LVI, núm. 3, pp. 1043-1067.

Anónimo, “Miguel González”, en *Contemporáneos*, México, Núm. 35, abril de 1931, pp. 83-84.

Ávila, Julieta, “Juan y Miguel, los González de los enconchados no eran hermanos”, en *Boletín del INAH*, Núm. 40, México, 1992, pp. 80-81.

_____, “Se localizó una firma semioculta del pintor González en enconchados de México”, en *Boletín del INAH*, Núm. 39, México, 1992, pp. 76-79.

Barbeito Carneiro, “Testamento de Mariana de Neoburgo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 30, 1991, pp. 293-316.

Barrio Moya, José Luis, “La carta de dote del Hidalgo oscense don Felipe Codallos, fiscal de la audiencia de Sevilla durante el reinado de Felipe V, 1744”, en *Argensola. Revista de ciencias sociales*, [Instituto de Estudios Altoaragoneses](#), 2005, Núm. 113, pp. 165-171.

_____, “El inventario de los bienes del Hidalgo Alcarreño don Nicolás González de Villa, Secretario de Felipe V en la Real Junta de Obras y Bosques (1711), en *Wad-Al-Hayara*, Núm. 25, 1998, pp. 161-172.

_____, “El pintor José García Hidalgo, Tasador de las pinturas de don Manuel Colomo, segundo marqués de Canales (1713)”, en *Murgetana*, XCII, 1996, pp. 61-75.

_____, “Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709”, en *Archivo Español de Arte*, LXVII, Núm. 268, 1994, pp. 413-414.

_____, “La Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid según un inventario de 1703”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 34, Madrid, 1994, pp. 79-94.

Bille, Mikkel y Tim Flohr Sørensen, “An Anthropology of Luminosity”, en *Journal of Material Culture*, 2007, Núm. 12, pp. 263-284.

Bonet Correa, Antonio, “Un biombo del siglo XVII”, en *Boletín del INAH*, Núm. 21, México, septiembre de 1965, pp. 33-37.

Bonne, Jean-Claude, "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)", en *Annales HSS*, 51/1, 1996, pp. 37-70.

Calvo, Thomas, “Japoneses en Guadalajara: “blancos de honor” durante el seiscientos mexicano”, en *Revista de Indias*, Vol. XLIII, 1983, 172, pp. 533-547.

Collantes Terán, José Miguel, “Felipe de Guevara humanista: “Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio” en la cultura hispana del siglo XVI”, en *Anales de Historia del Arte*, 2000, Núm. 10, pp. 55-70.

Curiel, Gustavo, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, en *Anales del Museo de América*, 2000, Núm. 8, pp. 65-101.

Chillón Raposo, David y Pedro Luengo Gutiérrez, “Una cruz de nácar en el convento de San Antonio de Padua de Sevilla”, en *Laboratorio de arte*, Núm. 20, 2007, pp. 253-271.

Escalera, Andrés y Estefanía Rivas, “Un ejemplo de pintura ‘enconchada’. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, en *Anales del Museo de América*, Núm. 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*, Madrid, 1933, pp. 7-8.

Fajardo de Rueda, Marta, “Ordenanzas reales sobre la explotación de las perlas y los metales preciosos”, en *ENSAYOS*, año 2, núm. 2, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 279-295.

Garabana, Antonio, “El comercio de Oriente en la provincia mexicana”, en *Artes de México*, Núm. 143, 1971, pp. 65-68.

García Sáiz, María Concepción, “El arte mexicano en España”, en *Artes de México, Tesoros de México en España*, Núm. 22, Invierno 1993-1994, México, pp. 26-39.

_____, “Los enconchados”, en *Museo Franz Mayer, Boletín Bimestral*, Núm. 47, enero-febrero 1992, s/p.

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

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

Giuntini, Christine, “Precolumbian and Ethnographic Featherwork from the Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art”, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. Disponible en: nuevomundo.revues.org/index1457.html

González Santos, Javier, “Un ciclo pictórico de la invención del culto a Nuestra Señora de Guadalupe, y noticias para el estudio de la extensión de esta devoción mejicana [sic] por Asturias en la época moderna”, en *LIÑO 15, Revista Anual de Historia del Arte*, 2009, pp. 25-38.

Gonzalo Carbó, Ana, “Felipe de Guevara: la teoría de la imitación en los “Comentarios de la pintura”, en *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 13, 1987, pp. 89-106.

Hayashiya, Eikichi, “Los japoneses que se quedaron en México en el siglo XVII. Acerca de un samurai en Guadalajara”, en *México y la cuenca del Pacífico*, enero-abril de 2003, Vol. 6, Núm. 18, México, pp. 10-17.

Illán, Adelina y Rafael Romero, “La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración”, en *Ciencia y Esencia. Cuadernos de Conservación y Tecnología del Arte*, Núm. 1, Madrid, 2008, pp. 29-46.

Katzew, Ilona, “The Virgin of Guadalupe”, disponible en <http://collectionsonline.lacma.org/>.

Kawamura, Yayoi, “La laca japonesa de exportación en España. Del estilo Namban al pictórico”, en *Archivo español de arte*, Tomo 82, Núm. 325, 2009, pp. 87-93.

_____, “Laca japonesa *urushi* en la capilla del relicario del monasterio de Guadalupe”, en *Norba-Arte*, Vol. XXVI, 2006, pp. 79-87.

_____, “Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”, en *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Núm. 18, Zaragoza, 2003, pp. 211-230.

_____, “Obras de laca del arte namban en los Monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid”, en *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, Año 38, Núm. 147, Madrid, 2001, pp. 2-12.

Keating, Jessica y Lia Markey, “‘Indian’ Objects in Medici and Austrian-Hungarian Inventories”, en *Journal of the History of Collections Advance Access* published December 16, 2010.

León Portilla, Miguel, “La embajada de los japoneses en México, 1614. El testimonio en náhuatl del cronista Chimalpahin”, en *Estudios de Asia y África*, XVI, Núm. 2, México, El Colegio de México, 1981, pp. 215-241.

Luna, Juan José, “Las pinturas del cuarto de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en el Alcázar de Madrid. 1703,” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, No. 15, 1978, pp. 187-206.

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.

Medina, María Dolores, y Margarita Bassy Guerrero, “Pintura de enconchados (Segunda parte): necesario estudio previo”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, Núm. 39, Madrid, 2000, pp. 70-75.

_____, “Pintura de enconchados (Primera parte): efectos especiales de brillo”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, Núm. 38, Madrid, 2000, pp. 70-75.

Mesa, José de y Teresa Gisbert, “Martin de Vos en América”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 1970, pp. 36-48.

Miranda Márquez, Alfonso, “Los enconchados: evocación de mar y tierra”, en *Museo Soumaya*, Enero 2007, pp. 9-12.

Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 34, 1965, pp. 15-29.

Ocaña Ruiz, Sonia Irene, “Marcos "enconchados": autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, en *Anales*, Vol. XXX, Núm. 92, Primavera 2008, pp. 107-153.

Ortiz Macedo, Luis, “Las series pictóricas de los enconchados”, en *Saber Ver*, Núm. 12, México, 2001, pp. 32-36.

Ramírez Montes, Mina, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales*, Núm. 78, México, 2001, pp. 105-107.

Reyes, Alfonso, “La ‘Conquista de México (1519-1521)’ por Miguel González” en *Contemporáneos*, Núm. 34, marzo de 1931, México, 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.

Rivera Hernández, Lenice, “La suntuosidad y lo utilitario: un hostiario namban japonés”, en *Boletín Guadalupano*, Año VI, Núm. 80, agosto de 2007, pp. 14-16.

Rivero Lake, Rodrigo, “Sincretismo mexicano japonés”, en *Artes de México*, 23, Marzo-Abril 1994, pp. 114-115.

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.

Ruiz Gomar, Rogelio, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, en *Anales del IIE*, 1982, volumen XIII, Tomo 1, núm. 50, pp. 87-101.

Russo, Alessandra, “Cortés’s Objects and the Idea of New Spain. Inventories as Spatial Narratives”, en *Journal of the History of Collections*, Advance Access published January 21, 2011.

_____, “El vuelo de las imágenes. Breve historia de una próxima exposición sobre el arte plumario novohispano entre dos mundos”, en *Thule* 16/17, 2004, pp. 315-331.

_____, “Plumes of Sacrifice. Transformations in 16th Century Mexican Feather Art”, en *Res. Anthropology and Aesthetics*, Núm. 42, Autumn 2002, pp. 227-250.

_____, “El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario del siglo XVI”, en *Prohistoria* 2, 1998, pp. 63-91.

Sariñana, Isidro, *La catedral de México en 1668: noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, México, UNAM, Suplemento 2 del no. 37 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

Saunders, Nicholas J., “Biographies of Brilliance: Pearls, Transformations of Matter and Being, ca. AD 1492”, en *World Archaeology* 31 (2), 1999, pp. 243–257.

_____, “Stealers of Light, Traders in Brilliance. Amerindian Metaphysics in the Mirror of Conquest”, en *Res. Anthropology and Aesthetics*, 33, Spring 1998, pp. 225-252.

Torralba Soriano, Federico, “Dos trípticos namban, inéditos”, en [*Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*](#), Núm. 1, Zaragoza, 1984, pp. 315-322.

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.

Tovar de Teresa, Guillermo, “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.

Vázquez Dueñas, Elena, “Felipe de Guevara: Algunas aportaciones biográficas”, en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 95-110.

Valenzuela, Angélica, “Se desenconcharon los enconchados”, en *El Universal, Gran Diario de México*, 15 de enero de 1998.

Índice de láminas

1. Anónimo. Serie *Conquista de México*. 116 x 49.3 cm. Colección particular (antigua colección conde de Moctezuma). Reverso de una tabla no identificada, p. 317.
2. Juan González. *Alegoría del Primer mandamiento*. Serie *Los 10 mandamientos*. 43.8 x 58 cm. Colección particular, p. 329.
3. Maarten de Vos. *Éxodo*. Serie *Antiguo Testamento*. Imagen tomada de *Hollstein's XVI, Maarten de Vos Plates, Part 1*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1995, p. 329.
4. Miguel González. *San Pedro*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Banco Nacional de México, p. 335.
5. Thomas de Leu según Johannes Sadeler I basado en los diseños de Maarten de Vos. *Credo in Deum, Patrem omnipotentem, Creatorem coeli et terrae*. Serie *Credo de los Apóstoles*. Amsterdam. 1579. 130.5 x 172.8 mm, p. p. 335.
6. Miguel González. *San Andrés*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 339.
7. Miguel González. *San Andrés*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Detalle, p. 339.
8. Thomas de Leu según Johannes Sadeler I basado en los diseños de Maarten de Vos. *Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum*. Serie *Credo de los Apóstoles*. Amsterdam. 1579. 130.5 x 172.8 mm, p. 339.
9. Miguel González. *Santiago el Mayor*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 341.
10. Miguel González. *Sagrada Familia*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 341.
11. Miguel González. *San Felipe*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 345.
12. Adriaen Collaert según Maarten de Vos. "Descendit ad Inferna", *Credo de los Apóstoles*. Ca. 1600. 180 x 139 mm, p. 345.

13. Miguel González. *San Bartolomé*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 347.
14. Miguel González. *San Mateo*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 347.
15. *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*. Thomas de Leu según la lámina de la serie *Credo de los Apóstoles* grabada por Johannes Sadeler I basada en los diseños de Maarten de Vos y publicada en Amsterdam in 1579. 130.5 x 172.8 mm, p. 347.
16. Miguel González. *Santo Tomás*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Banco Nacional de México, p. 349.
17. Miguel González. *Santiago el Menor*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Banco Nacional de México, 349.
18. Miguel González. *San Simón*. Serie *Alegorías del Credo*. 61 x 86 cm. Banco Nacional de México, p. 351.
19. Adriaen Collaert según Maarten de Vos. “Remissionem Peccatorum”, *Credo de los Apóstoles*. Ca. 1600. 180 x 139 mm, p. 351.
20. Juan González. *Adoración de los pastores*. 1662. 32.5 x 41cm. Smithsonian American Art Museum, p. 355.
21. ¿Juan González? *Juicio de Guillermo III contra un alguacil de su corte*. ¿1699? 112 x 70 cm. Museo Soumaya, Ciudad de México, p. 355.
22. Juan González. *Virgen de Balvanera*. 1699. 63 x 42 cm. Museo de América, Madrid, p. 355.
23. Juan González. Serie *Vida de San Ignacio de Loyola*. 1697. 47 x 63 cm. Museo Pedro de Osma, Lima, p. 359.
24. Juan González. Serie *Vida de San Ignacio de Loyola*. 1697. 47 x 63 cm. Colección particular, p. 359.
25. Juan González. Serie *Vida de San Ignacio de Loyola*. 1697. 47 x 63 cm. Colección particular, p. 361.
26. Anónimo. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Iesu Fundatoris*. Láminas. Roma. 1683, p. 361.
27. Juan González. *San Francisco Xavier embarcándose a Asia*. 1703. 113 x 91.75 cm. Colección particular, p. 365.

28. Cornelis Bloemaert. Frontispicio del tomo dedicado a Asia. *Historia de la Compañía de Jesús*. Roma. 1650-1673, p. 365.
29. Anónimo. *Puente de Farnese*. Serie *Batallas de Alejandro Farnesio*. 161 x 110 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, p. 371.
30. Romeyn de Hooghe Según Juan de Ledesma. *Puente de Farnese*. Incluido en Guglielmo Dondini, "De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio". Colonia. 1681, p. 371.
31. Anónimo. *La gran retirada del incomparable duque*. Serie *Batallas de Alejandro Farnesio*. 161 x 110 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, p. 373.
32. Anónimo. *Fiestas triunfales que París hizo a Alejandro*. Serie *Batallas de Alejandro Farnesio*. 161 x 110 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, p. 373.
33. Juan González. *Coronación del rey de Hungría*. Serie *Defensa de Viena*. 1699. 208 x 130 cm. Colección particular, Islas Canarias, p. 379.
34. Juan González. *Abertura y derrota de los turcos cerca de Ribaxe y dentro del bosque de Viena*. Serie *Defensa de Viena*. 1699. 208 x 130 cm. Colección particular, Islas Canarias, p. 379.
35. Anónimo. *Conquista de Tenochtitlan*. Lienzo siete de la serie *Conquista de México*. Segunda mitad del siglo XVII. 120 x 200 cm. Colección Jay I. Kislak, Library of Congress, Washington, D.C., p. 395.
36. Anónimo. Biombo con la *Conquista de México y Vista de la ciudad de México*. Fines del siglo XVII. 213 x 550 cms. Diez hojas. Museo Franz Mayer. Detalle, p. 395.
37. Miguel González y Juan González. *Entra Cortés en Zempoala y le recibe el Cacique Gordo*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 397.
38. Miguel González y Juan González. *Los tlaxcaltecas ofrecen a Cortés diez mil indios y acepta mil*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 397.
39. Miguel González y Juan González. *Entrada de Cortés en México por la Calzada de San Antonio Abad*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 397.
40. Anónimo. Biombo con la *Historia de la Conquista de México*. Detalle de la escena del encuentro entre Cortés y Moctezuma. 166 x 488.5 cm. Diez hojas. Banco Nacional de México, p. 397.

41. Miguel González y Juan González. *Recibimiento de Moctezuma*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 401.
42. Anónimo. *Soberbia batalla que tuvo el capitán general Cortés*. Serie *Conquista de México*. 116 x 49.3 cm. Colección particular, Antigua colección conde de Moctezuma, p. 401.
43. Miguel González y Juan González. *Coronación del rey de Texcoco*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 401.
44. Miguel González y Juan González. *Ollas de carne de sacrificados para sus sacerdotes*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 401.
45. Miguel González y Juan González. *Retirada de los españoles la Noche Triste*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 409.
46. Miguel González y Juan González. *Los tlaxcaltecas maltratan a Xicoténcatl*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 409.
47. Miguel González y Juan González. *Gánase el gran Cu y derribanse los ídolos*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 409.
48. Miguel González y Juan González. *Hacen prisionero a Cortés los indios*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 413.
49. Miguel González y Juan González. *Comen los indios carne de españoles y tienen asco*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 413.
50. Miguel González y Juan González. *Ahorcan a Xicoténcatl*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 413.
51. Miguel González y Juan González. *Manda Cortés quemar y destrozarse los ídolos*. Serie *Conquista de México*. 1698. 97 x 53 cm. Museo de América, p. 413.
52. Miguel González. *Manda el Capitán Cortés echar las naos a pique*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 423.
53. Miguel González. *Repártense capitanías de indios guerreros en la sierra de Cholula*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 423.
54. Miguel González. *Camina el Capitán General Cortés para la Ciudad de México*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 427.

55. Miguel González. *Soberbia batalla que tuvo el Capitán General Cortés*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 427.
56. Miguel González. *Envía el Capitán General Cortes al Emperador Moctezuma a que se asome a una azotea*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 427.
57. Anónimo. *Recibimiento de Cacamatzin*. Serie *Conquista de México*. 116 x 49.3 cm. Colección particular (antigua colección conde de Moctezuma), p. 433.
58. Anónimo. *Encuentro entre Cortés y Moctezuma*. Óleo sobre tela. 110 x 70 cm. Colección particular, p. 433.
59. Anónimo. *Grande y Solemne Recibimiento que le hiso el Gran Moctezuma al Capitán General Cortés*. Serie *Conquista de México*. 116 x 49.3 cm. Colección particular (antigua colección conde de Moctezuma), p. 435.
60. Anónimo. *Encuentro entre Cortés y Moctezuma*. Lienzo tres de la serie *Conquista de México*. Segunda mitad del siglo XVII. 120 x 200 cm. Colección Jay I. Kislak, Library of Congress, Washington, D.C., p. 435.
61. Anónimo. *Puerto de Veracruz*. Serie *Conquista de México*. 205 x 121 cm. Museo de América, p. 439.
62. Anónimo. *Manda Cortés echar las naos a pique*. Serie *Conquista de México*. 205 x 121 cm. Museo de América, p. 439.
63. Anónimo. *El sobrino de Moctezuma recibe a Cortés*. Serie *Conquista de México*. 205 x 121 cm. Museo de América, p. 439.
64. Anónimo. *Coronación del rey de Texcoco*. Serie *Conquista de México*. 205 x 121 cm. Museo de América, p. 443.
65. Anónimo. *Comen los indios carne de españoles y tienen asco*. Serie *Conquista de México*. 205 x 121 cm. Museo de América, p. 443.
66. Anónimo. *Hernán Cortés desembarca en la isla de Cozumel. Sale Cortés huyendo la noche triste. Moctezuma se asoma al balcón donde su sobrino Cuauhtémoc le tira una pedrada. El gran Moctezuma recibe a Cortés*. Serie *Conquista de México*. 163 x 110 cm. Museo Nacional del Virreinato de México, p. 449.
67. Anónimo. *Adoración de los Pastores*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 457.

68. Anónimo. *Adoración de los Reyes*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 457.
69. Anónimo. *Bautismo de Jesús*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 459.
70. Anónimo. *Circuncisión*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 459.
71. Anónimo. *Bodas de Caná*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 467.
72. Anónimo. *La tempestad calmada*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 467.
73. Anónimo. *Jesús comiendo con la pecadora arrepentida*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 469.
74. Anónimo. *Transfiguración*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 469.
75. Anónimo. *Jesús andando sobre las aguas*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 471.
76. Miguel González. *Gran desbarate que tuvo el capitán general Cortés dentro del agua*. Serie *Conquista de México*. 100 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, p. 471.
77. Anónimo. *La última cena*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 473.
78. Pieter Coecke. *La última cena*. 1532. 63.5 x 82 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, p. 473.
79. Anónimo. *Oración en el huerto*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 475.
80. Anónimo. *Prendimiento*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 475.
81. Anónimo. *Jesús ante el Sumo Sacerdote*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 477.
82. Anónimo. *Jesús escarnecido por los soldados*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 477.

83. Anónimo. *Jesús ante Pilatos*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 479.
84. Anónimo. *Jesús con la cruz a cuestas*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 479.
85. Anónimo. *La lanzada o Crucifixión*. Serie *Vida de Cristo*. 69 x 102 cm. Museo de América, p. 479.
86. Anónimo. *Abrazo ante la puerta dorada*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 487.
87. Anónimo. *Abrazo ante la puerta dorada*. Serie *Vida de la Virgen*. 61 x 86 cm. Museo de América, p. 487.
88. Anónimo. *La presentación de la Virgen al templo*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 489.
89. Anónimo. *Presentación de la Virgen al templo*. Serie *Vida de la Virgen*. 61 x 86 cm. Museo de América, p. 489.
90. Anónimo. *Los desposorios de la Virgen*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 493.
91. Anónimo. *Los desposorios de la Virgen*. Serie *Vida de la Virgen*. 61 x 86 cm, p. 493.
92. Anónimo. *El sueño de José*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 497.
93. Anónimo. *El sueño de José (José ante María)*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 497.
94. Anónimo. *Sueño y arrepentimiento de José*. Serie *Vida de la Virgen*. 61 x 86 cm. Museo de América, p. 497.
95. Anónimo. *Aparición de Jesús resucitado ante María*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 499.
96. Anónimo. *Pentecostés*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 499.
97. Anónimo. *Dormición de la Virgen*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 503.
98. Anónimo. *Traslado del cuerpo de la Virgen*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 503.

99. Anónimo. *Asunción*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 505.
100. Anónimo. *Coronación de la Virgen*. Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 505.
101. Anónimo. Tabla 12 *¿Empadronamiento?* Serie *Vida de la Virgen*. 97 x 68 cm. Museo de América, p. 505.
102. Anónimo. *Petición de posada*. Serie *Vida de la Virgen*. 61 x 86 cm. Museo de América, p. 509.
103. Anónimo. *Entrada de Jesús en Jerusalén*. 67.6 x 91.4 cm. Colección particular. Subastado en Sotheby's, 16 de noviembre de 1994, p. 509.
104. Anónimo. *Inmaculada Concepción*. 64 x 42.50 cm. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, p. 517.
105. Anónimo. *San José con el niño*. 64 x 42.50 cm. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, p. 517.
106. Anónimo. *Santiago peregrino*. 66.2 x 49.4 cm. Museo Soumaya de la ciudad de México, p. 521.
107. Anónimo. *San Juan Bautista*. 66.2 x 49.4 cm. Museo Soumaya de la ciudad de México, p. 521.
108. Anónimo. *San Isidro y el milagro de la Fuente*. 83 x 73 cm. Museo de América de Madrid, p. 525.
109. Anónimo. *Alegoría de la Encarnación*. 100 x 125 cm. Hermandad y Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla, p. 529.
110. Hendrick Goltzius. *Los seis profetas de la Anunciación*. Ca. 1580. 440 x 285 mm. The British Museum, p. 529.
111. Girolamo Olgiati impreso por Luca Bertelli, copia de Cornelis Cort según el fresco de Federico Zuccaro en la ahora destruida iglesia de Santa Maria Annunziata. *La Anunciación con profetas y ángeles músicos*. 1572. 466 x mm. The British Museum, p. 529.
112. Anónimo. *Alegoría de la Encarnación*. 100 x 125 cm. Hermandad y Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla. Detalle del marco, p. 529.
113. Anónimo. *Sueño de San José*. 86.5 x 102 cm. Colección particular, p. 535.
114. Anónimo. *Petición de posada*. 86.5 x 102 cm. Colección particular, p. 535.
115. Anónimo. *Adoración de los pastores*. 38.5 x 43.5 cm. Colección particular, p. 539.

116. Anónimo. *Adoración de los pastores*. 84.5 x 126.5 cm. Colección particular, p. 539.
117. ¿Juan González? *Adoración de los Magos*. 84.5 x 126.5 cm. Museo Soumaya de la Ciudad de México, p. 545.
118. Hendrick Goltzius. “Adoración de los Magos”. Lámina 5 de la serie *Vida de la Virgen*. 1593-1594. 48.26 x 36.51 cm. LACMA, Los Ángeles, p. 545.
119. Pieter van der Borcht según Jerome Wierix. *Adoración de los Magos*. 1583. 114 x 73 mm. Mackelvie Gallery of Auckland City Art Gallery, p. 545.
120. Anónimo. *Asunción*. 62 x 64 cm. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, p. 549.
121. Theodore Galle según Peter Paul Rubens. *La Asunción de la Virgen*. 1614. Colección Musem Plantin-Moretus, Amberes, p. 549.
122. Anónimo. *Asunción*. 46.5 x 64.3 cm. Colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México, p. 549.
123. Anónimo. *Dormición de la Virgen*. 46.5 x 64.3 cm. Colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México, p. 551.
124. Anónimo. *Bautismo de Jesús*. 42.6 x 32.1 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York, p. 551.
125. Anónimo. Biombo *Batalla de Viena y Montería*. 48 x 228 cm. Doce hojas y dos haces. Museo Nacional del Virreinato/colección Rodrigo Rivero Lake, p. 557.
126. Anónimo. Biombo *Batalla de Viena y Montería*. 48 x 228 cm. Doce hojas y dos haces. Museo Nacional del Virreinato/colección Rodrigo Rivero Lake, p. 557.
127. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 182 x 112 cm. Convento de monjas capuchinas de Castellón de la Plana, Valencia, p. 563.
128. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 175.5 x 111 cm. Iglesia de San José, Tlaxcala, p. 563.
129. Anónimo. *Virgen de Guadalupe y el milagro de las rosas*. 97 x 72.5. Museo de América, Madrid, p. 567.
130. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 84 x 60 cm. Museo Catedralicio y Diocesano de León, España, p. 567.
131. Anónimo. *Virgen de Guadalupe y vista de su santuario*. 41 x 30 cm. Museo de América, Madrid, p. 573.

132. Rodulpho. *Virgen de Guadalupe*. 84 x 57 cm. Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, p. 573.
133. Miguel González. *Virgen de Guadalupe con el árbol de Jesé*. 1697. 74 x 57 cm. Museo de América, Madrid, p. 577.
134. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 28 x 19.5 cm. Museo de América, Madrid, p. 577.
135. Anónimo. *Ángel*. 54.5 x 40.5 cm. Colección particular, Islas Canarias, p. 579.
136. Agustín del Pino. *Virgen de Guadalupe*. 70 x 50 cm. Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, p. 579.
137. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 146 x 98 cm. Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, p. 583.
138. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 28 x 18 cm. Colección particular, p. 583.
139. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. 75 x 65 cm. Palacio de la Almudaina, Palma de Mallorca, p. 585.
140. Miguel González. *Virgen de Guadalupe*. 124.4 x 95.2 cm. LACMA, Los Ángeles, p. 585.
141. Miguel González. *Virgen de Guadalupe*. 124.4 x 95.2 cm. LACMA, Los Ángeles. Detalle del marco, p. 585.
142. Nicolás Correa. *Los cinco Señores*. 1694. 59.5 x 52 cm. Colección particular, México, p. 591.
143. Nicolás Correa. *Bodas de Caná*. 1693. 57.6 × 74.8 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York, p. 591.
144. Nicolás Correa. *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*. 1691. Museo Nacional de Arte de México, p. 593.
145. Nicolás Correa. *Multiplificación de los panes y los peces*. 98.1 x 126.3 cm. Museo de América, Madrid, p. 593.
146. Agustín del Pino. *San Ignacio de Loyola*. 83.5 x 61 cm. Colección Mayer, Denver, p. 597.
147. Anónimo. *San Francisco Xavier*. 83.5 x 61 cm. Museo de América, Madrid, p. 597.
148. Pedro López Calderón. *Nacimiento de la Virgen*. 1723. 86.5 x 102 cm. Colección particular, México, p. 601.
149. Anónimo. *Virgen de la Redonda*. 83.5 x 52.5 cm. Museo de América, Madrid, p. 601.

150. Anónimo. *Nacimiento de la Virgen*. 39.3 x 29.2 cm. Museo Soumaya, Ciudad de México, p. 605.
151. Anónimo. *Asunción*. 39.3 x 29.2 cm. Museo Soumaya, Ciudad de México, p. 605.
152. Anónimo. *Visitación*. 39.3 x 29.2 cm. Colección Mario Uvence, San Cristóbal de las Casas, p. 607.
153. Anónimo. *San Nicolás de Bari*. Colección particular, México, p. 607.
154. Anónimo. *Dormición de la Virgen*. 82.5 x 124. Colección particular, Ciudad de México, p. 611.
155. Anónimo. *San José con el niño*. 61 x 44 cm. Colección particular, Ciudad de México, p. 611.
156. Anónimo. *¿Taller de San José?* Ex convento de Huejotzingo, p. 615.
157. Anónimo. *Jesús enseñando en el templo*. Denver Art Museum, p. 615.
158. Anónimo. *San José con el niño*. 17 x 14 cm. Museo de América, Madrid, p. 617.
159. Anónimo. *Aparición de la Virgen y el niño a San Francisco de Asís*. 84 x 60 cm. Museo de América, Madrid, p. 617.
160. Anónimo. *San Francisco Xavier en el Oriente*. 47 x 61.5 cm. Museo de América, Madrid, p. 621.
161. Anónimo. *San Jerónimo*. 85 x 64 cm. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, p. 621.
162. Anónimo. *San Martín de Tours*. 1672. 63 x 47.5 cm. Colección particular, p. 625.
163. Anónimo. *San Jorge matando al dragón*. 1672. 63 x 47.5 cm. Colección particular, p. 625.
164. Anónimo. *Atlas y Vulcano*. 36 x 34 cm. Museo de América, Madrid, p. 631.
165. Anónimo. *Manifestador*. 60 cms de altura. Parroquia de Allo, Navarra, p. 631.
166. Maqueta de la iglesia del Santo Sepulcro. Siglo XVII. Palestine Exploration Fund, p. 631.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	4
2. Una aproximación historiográfica	17
I. Las láminas de concha como arte de la pintura	31
Los antecedentes	36
Las concepciones peninsulares y los tratados de pintura	39
El tratado de Felipe de Guevara y las láminas de pluma	41
La obra de Francisco Pacheco	44
La concepción de la pintura en <i>El Museo pictórico y la escala óptica</i>	45
La problemática novohispana	46
La relación entre los autores de las láminas de concha y el gremio de pintores	58
De orígenes y apropiaciones: las láminas de concha y el uso del arte asiático en el contexto pictórico de los siglos XVII y XVIII	65
¿Una producción exclusiva de la Nueva España?	77
La pintura novohispana y la luz	78
II. El brillo y la ornamentación	81
La presencia de la luz en el arte	103
La luz en el arte novohispano	105
¿Concha, nácar o madreperla?	109
Lacas y objetos embutidos de concha	111
La concha en Mesoamérica	120
Las láminas de pluma	124
Otros ámbitos, otros materiales	128

1. Los mosaicos bizantinos	128
2. Vitrales y esmaltes medievales	135
3. Los objetos incrustados de piedras duras	141
III. La circulación y el consumo de las láminas de concha. Las obras a la luz de las menciones documentales	144
1. La terminología. ¿Enconchados?	149
2. Las menciones documentales a la concha y al nácar	152
3. Pinturas embutidas, sobrepuestas y labradas de concha	153
4. ¿Láminas de concha y maque?	159
5. Las menciones documentales y la cronología de la producción	161
6. Los precios y el gusto por las obras	165
7. Las medidas de las obras	181
8. Los temas representados	185
9. El centro de la producción y los temas de consumo	190
10. Los comitentes y la circulación de las obras en España	195
11. Las referencias al origen de la producción	200
12. Los marcos de las obras	204
13. Otros objetos pintados de concha	209
14. Otros marcos de concha	213
15. ¿Marcos de concha de tortuga?	216
16. Producciones paralelas	219
IV. La técnica y los materiales	225
1. El uso de la concha en la Nueva España. La identificación de la materia prima	227
2. El uso de la concha en las pinturas novohispanas	239
3. El soporte. Las maderas y el lienzo	273
4. Base de preparación	283
5. La técnica pictórica. El dibujo	285

6. Los aglutinantes	293
7. Los pigmentos. El color	298
8. El barniz	305
V. Análisis de las obras. Estudio comparativo	311
1. Características generales de las obras	314
¿La relación con el arte asiático?	316
Las autorías	324
Los González. ¿Su personalidad pictórica?	324
Las series históricas	375
Las series de la Conquista de México	371
Análisis conjunto: las cinco series conservadas	403
La Serie I del Museo de América	408
Serie de Buenos Aires y Antigua Colección Moctezuma	419
Serie de Buenos Aires	421
Serie de los condes de Moctezuma	431
Serie II del Museo de América	438
Serie de los duques del Infantado	447
La órbita de los González. Las series religiosas anónimas	453
La Vida de Cristo	461
La Vida de la Virgen II	484
La Vida de la Virgen I	513
Los trabajos especializados anónimos	518
Análisis estilístico. Distintas versiones del mismo tema	540
El biombo	556
Las Vírgenes de Guadalupe	563
Otras autorías	590
Nicolás Correa	590
Agustín del Pino	598
Pedro López Calderón	602
La dispersión de la producción. Obras de otros artistas	606
Las obras peruanas	626

Otros objetos pintados y embutidos de concha	630
Conclusiones	635
Apéndice. Registro de obras	649
Tabla 1. Los términos empleados	672
Tabla 2. Las menciones documentales a la concha, al nácar, a la concha nácar y a la madreperla	683
Tabla 3. Pinturas embutidas, sobrepuestas y labradas de concha	693
Tabla 4. Menciones al maque	697
Tabla 5. La cronología de la producción	699
Tabla 6. Los precios de las obras	709
Tabla 7. Las medidas de las obras	719
Tabla 8. Los temas representados	729
Tabla 9. Más allá de la circulación capitalina: los centros novohispanos de consumo	740
Tabla 10. Las referencias al origen de la producción	742
Tabla 11. Las referencias a los marcos de las obras	743
Tabla 12. Otros objetos pintados y embutidos de concha	752
Tabla 13. Otros marcos de concha	753
Tabla 14. Otros objetos de concha en la Nueva España	756
Tabla 15. Objetos de maque y concha en la Nueva España	759
Fuentes primarias	760
1. Referencias a pinturas embutidas de concha	760
2. Referencias a distintos objetos de concha	765
Bibliografía	768
Índice de láminas	808

