

La domesticación de Asia

El arte transpacífico en Nueva España
en el siglo XVII

Sonia Irene Ocaña Ruiz



COLECCIÓN FEDERICO TORRALBA
DE ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL



LA DOMESTICACIÓN DE ASIA.
EL ARTE TRANSPACÍFICO
EN NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVII



COLECCIÓN FEDERICO TORRALBA
DE ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

LA DOMESTICACIÓN DE ASIA
EL ARTE TRANSPACÍFICO
EN NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVII

Sonia Irene Ocaña Ruiz

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Sonia Irene Ocaña Ruiz

De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)

1.^a edición, 2024

Proyecto PID2022 137369NB-I00 *Japón, España, México: Relaciones artísticas y culturales*,
Ministerio de Ciencia e Innovación.

Diseño de la cubierta: Fernando Lasheras

Imagen de la cubierta: *Tibor con figura china anaranjada*. Puebla, siglo XVIII. Museo Franz
Mayer

Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, n.º 15

Directora de la colección: Elena Barlés

Secretario: V. David Almazán Tomás

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

unizar

ISBN 978-84-1340-948-1



*Para mis padres,
amorosos sembradores*

AGRADECIMIENTOS

Este libro ha sido posible gracias al generoso apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología de México, que financió la investigación, y de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, que me concedió un año sabático, fundamental para poder concentrarme en la escritura. Asimismo, agradezco todas las facilidades que se me ofrecieron para revisar obras en el Museo de América, el Museo Franz Mayer, el Museo Nacional del Virreinato, el Monasterio de las Descalzas Reales, el Museu do Oriente, el Museu Nacional de Arte Antiga, el Museu Nacional Soares dos Reis, el Palacio de Aranjuez, el Museu del Disseny, el Museo de Zaragoza, el Museum of International Folk Art, el Palacio de los Gobernadores, el Maxwell Museum, la Fundação Macau, el Museo Gulbenkian, el Museo Casa de Alfeñique y el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Gracias, en particular, a Ana Zabía, Rocío Bruquetas, Giovanna Jaspersen, Mariana Sainz, Verónica Zaragoza, Xochipilli Rossell, Ana García Sanz, Joana Fonseca, Maria do Carmo Andrade, Javier Jordán de Urríes de la Colina, Josep Capsir, Carmela Gallego, Nicolasa Chávez, Alicia Romero, Karen Price, Dedie Snow, Rui Dantas, Jessica Hallett, Patricia Vázquez y Lourdes Páez, de dichos museos.

Estoy profundamente agradecida con Concepción García Saiz, exdirectora del Museo de América, quien dedicó largas horas a la revisión de este texto e hizo sugerencias que fueron cruciales para llevar el trabajo a buen puerto. Gracias también a mis queridas colegas Yayoi Kawamura, Monika Kopplin, Donna Pierce, Rie

Arimura, Alexandra Curvelo, Ulrike Körber, Elena Barlés, Patricia Díaz Cayeros y Claudia Marín, que generosamente me sugirieron textos y colecciones, aclararon dudas y facilitaron fotografías que enriquecieron la investigación. Agradezco igualmente a mi colega y amigo Jorge Luis Capdepon Ballina, quien aceptó responsabilizarse de la fase final del proyecto del que emana este libro.

Asimismo, recuerdo con gratitud a Gustavo Curiel, quien me guio durante mis estudios de maestría y doctorado, cuando empezaron a aflorar los intereses que culminan en este libro. Agradezco especialmente el incansable apoyo de mis amados padres, sin el cual nunca habría podido emprender el camino que condujo a esta publicación. Y gracias a David, cuyos sabios consejos y amorosa presencia llenaron de luz el tiempo que dediqué a la redacción del libro.

INTRODUCCIÓN

Entre 1696 y 1697, el viajero italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri visitó las Filipinas y la Nueva España antes de volver a Italia, tras una inusual vuelta al mundo que había comenzado en 1693 y lo había llevado a Turquía, Egipto, Persia, Indostán, Cantón, Kiang-xi, Nankín, Pekín y Macao. Gemelli Careri publicó sus impresiones en *Giro intorno al mondo*, de 1699,¹ cuya lectura revela que era un hombre cultivado, que conocía la obra de los viajeros que lo habían precedido en algunos de los lugares visitados. Previamente, Gemelli Careri había viajado por Europa, aprendido idiomas y adquirido experiencia diplomática, que le facilitó desenvolverse en círculos prestigiosos allá adonde iba.

Nuestro autor era un agudo observador cuya atención se dirigía lo mismo al carácter de la gente o la arquitectura como a los productos de la tierra y los rituales del poder. En Filipinas y —en menor medida— en Nueva España había muchos individuos que se habían movido por Europa, América y Asia, pero Gemelli Careri describió el mundo de finales del siglo xvii no desde la perspectiva de un político, un militar, un religioso, un comerciante o un científico, sino la de un hombre con un inusual interés por ver mundo.

El viajero advirtió que Manila era una de las mayores plazas comerciales del mundo y un lugar donde los gobernadores solían

1 Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro intorno al mondo*, Nápoles, Stamperia di Giuseppe Roselli, 1699.

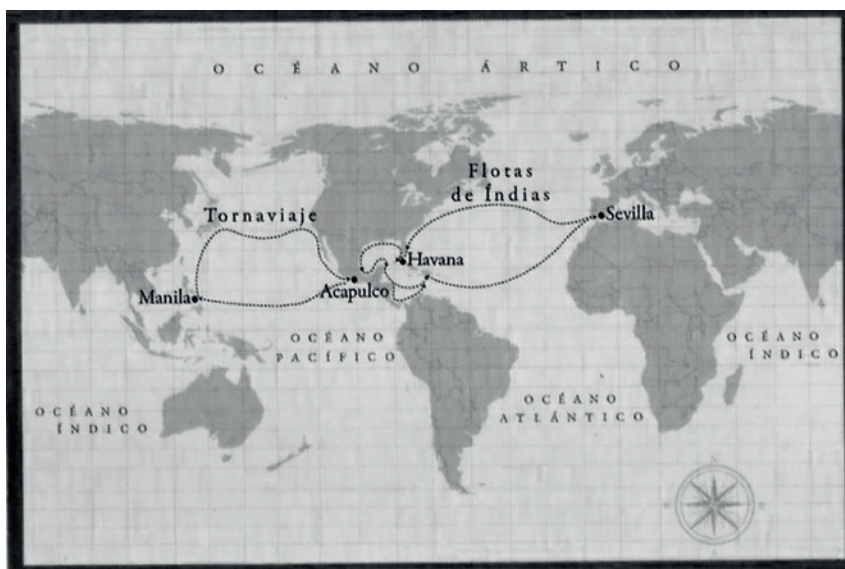


Figura 1. Mapa que muestra la ruta del galeón de Manila a Acapulco y de la flota de Indias de Sevilla a Veracruz. Fuente: <www.castelloninformacion.com/surcar-el-lago-espanol-en-la-ruta-de-la-seda-sevilla-manila/>

hacerse rápidamente con enormes riquezas que les permitían vivir a todo lujo. Según Gemelli Careri, el poder de dichos gobernadores era tal que, si los españoles estuvieran al tanto del mismo, muchos de los grandes estarían ansiosos por ser enviados a ese confín del mundo.² El autor tomó nota de la vibrante actividad de la capital y del importante papel de la comunidad china, en cuyo barrio, el Parián, había ricas tiendas de seda, porcelana y otros productos, donde se encontraban todas las artes y comercios.³

2 «Were not the Philippine iflands so remote, the government would be coveted by the chief Grandees, because his Government is unlimited, the Jurisdiction large, the prerogatives not to be parallel'd, the Conveniences great, the Profit unknown, and the Honour greater than that of Vice-roy in the Indies», en John Francis Gemelli Careri, *A Voyage Round the World*, Londres, 1704, p. 429. Véase también p. 444.

3 *Ib.*, p. 422.

En contraste, Gemelli Careri describió el puerto de Acapulco como una aldea que solo adquiriría vida durante los dos meses posteriores a la llegada del galeón. La ciudad de México, a la que se accedía por duros caminos que los comerciantes recorrían cargados de mercancías, estaba llena de iglesias ricas y poblada por indígenas, mestizos, negros, mulatos y españoles. Según el relato de Gemelli Careri, Asia era una presencia cotidiana en el virreinato. Así, nuestro autor estuvo en el hospicio de San Agustín de las Cuevas, fundado para acoger a los misioneros españoles de la provincia de San Gregorio Magno de paso rumbo a Filipinas.⁴ Ahí, Gemelli Careri coincidió con el procurador de la misión de China⁵ y, poco después, acudió a despedir a un capitán de infantería y a cuatro oidores que partían rumbo a Manila.⁶ En las cercanías de la ciudad de México, Gemelli Careri visitó el hospicio de San Jacinto, que pertenecía a los dominicos de Manila, y el de Santo Tomás de Villanueva, de los padres agustinos de la misión de China, que tenía «habitación para hospedar cuarenta misioneros».⁷ En otra ocasión, de camino del Pedregal de San Ángel a México, visitó la hacienda de los padres jesuitas de la misión de Manila, donde había «una buena casa, y se estaba fabricando el hospicio con el fin de alojar a los padres que vienen de España para pasar a las Islas Filipinas».⁸

Pero no era solo en el ámbito de las misiones religiosas donde se advertía la familiaridad con Asia. En la capital, Gemelli Careri atestiguó tres procesiones del Jueves Santo, la última de las cuales era «la de los cofrades de San Francisco, a la cual llaman procesión

4 Cayetano Sánchez Fuertes, «El hospicio franciscano de San Agustín de las Cuevas (México)», *Archivo Ibero-Americano*, 82, n.º 295 (2022), pp. 359-425, <<https://doi.org/10.48030/aia.v82i295.259>>.

5 Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, trad. José María de Agreda y Sánchez, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927, p. 26, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043817&page=1>>.

6 *Ib.*, pp. 28 y 29.

7 *Ib.*, p. 89.

8 *Ib.*, p. 154.

de los chinos, porque la sacan los indianos de las Filipinas».⁹ Al partir de México, nuestro autor fue a despedirse del virrey, José Sarmiento Valladares quien, «haciéndome sentar junto al lecho en que estaba descansando, me preguntó durante más de una hora de las cosas de la China, y en especial si se encontraría allí azogue que poder comprar prontamente para separar la plata en la Nueva España».¹⁰ A su paso por Puebla, Gemelli Careri fue recibido por el célebre obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, con quien entabló «larga conversación acerca del Imperio de la China».¹¹

La familiaridad con Asia de la que el relato hace gala había empezado a fraguarse ciento veinticinco años antes. En los ya lejanos tiempos en que la Corona española patrocinó el viaje de Cristóbal Colón, en Europa se desconocía la existencia de América. Incluso después de la incorporación de América a la cosmovisión europea, los vínculos internacionales prioritarios siguieron depositados en Asia. Al respecto, la única excepción fue España, cuyo Imperio se extendió a partir del siglo xvi principalmente a América, no a Asia. Desde 1571, la ruta hispánica a Filipinas pasaba por Nueva España, de ahí que el virreinato tuviera un papel central en la conexión con Asia.

Aunque políticamente la Corona española solo dominó una pequeña zona de Asia, comercialmente fue un agente fundamental de la «primera globalización». A partir de los objetos artísticos y los documentos relacionados con ellos, aquí revisaremos algunos aspectos del proceso que convirtió a Nueva España en pieza clave de la mundialización comandada por la Corona española y, en los primeros tiempos, en el centro de consumo de obras asiáticas más grande fuera de Asia. En el transcurso del siglo xvii, no solo ciertas especias y frutos, sino también algunos objetos de origen asiático

⁹ *Ib.*, p. 97.

¹⁰ *Ib.*, pp. 215-216.

¹¹ *Ib.*, p. 222.

pasaron de ser desconocidos a estar plenamente integrados en la cotidianidad novohispana. El temprano y fácil acceso a los bienes asiáticos dio lugar a una familiarización que aquí denominamos domesticación de Asia y en cuyas aristas indagaremos a lo largo de estas páginas.

Este estudio se basa principalmente en el análisis documental. Como veremos, en el siglo xvii hubo muchas referencias escritas a objetos asiáticos, de ahí la afirmación de que su presencia en el virreinato fue realmente cotidiana. Esto sería imposible de advertir a partir de los pocos ejemplares conservados. En sí misma, la revisión documental contribuye a explicar la pérdida de obras pues, como veremos, en muchos casos se trató de ejemplares sencillos y de bajo coste, que difícilmente habrían sobrevivido hasta nuestros días. Aunque el libro se centra en el siglo xvii, se revisan algunas evidencias de finales del siglo xvi y principios del siglo xviii, que contribuyen a perfilar mejor el período de estudio. Al respecto, el último tercio del siglo xvi resulta de especial interés, pero las referencias localizadas son relativamente escasas.

El predominio de objetos asequibles es una de las características distintivas de la circulación novohispana de objetos asiáticos. La senda que nos proponemos recorrer cuenta con estudios importantes, que habían abordado algunos aspectos de este fenómeno. En el campo de la historia económica, destacan las obras de Arturo Giráldez y Dennis Flynn, Rafael Dobado, Mariano Bonialian, Carmen Yuste y José Luis Gasch-Tomás.¹² En la historia del arte,

12 Dennis O. Flynn y Arturo Giráldez, «Born with a “Silver Spoon”: The Origin of World Trade in 1571», *Journal of World History*, 6, n.º 2 (1995), pp. 201-221, y «China and the Spanish Empire», *Revista de Historia Económica/Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 14, n.º 2 (1996), pp. 309-338, <<https://doi.org/10.1017/S0212610900006066>>; Arturo Giráldez, *The Age of Trade. The Manila Galleons and the Dawn of the Global Economy, Exploring World History*, Maryland, Rowman y Littlefield, 2015; Mariano Bonialian, *China en la América colonial: bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2014, y «El Perú

los antecedentes más notables son los trabajos de Serge Gruzinski y Thomas DaCosta Kaufmann.¹³ Distintos autores han abordado aspectos puntuales de la relación artística entre Nueva España y Asia, pero el trabajo de Gustavo Curiel merece mención especial, por su enfoque integral al abordar dicha relación.¹⁴

Los estudios sobre la relación artística entre Europa y Asia son aún más numerosos. En la historiografía internacional se ha enfatizado el papel que Inglaterra, Holanda y China desempeñaron en relación con esos fenómenos. Si bien dicha relación tiene aspectos en común con aquella que hubo entre Nueva España y Asia, también hay notables diferencias entre ambas. En la Europa del siglo XVII, el arte asiático fue, en buena medida, sinónimo de lujo. En Nueva España, aunque el gusto por lo asiático se ligó originalmente al lujo,

virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao», *Historia* (Santiago), 55, n.º 1 (2022), pp. 43-81, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942022000100043>>; Rafael Dobado y Nadia Fernández de Pinedo, «An Early Consumer Revolution In Hispanic America? Consumption of Asian Goods by the Commoners in 18th-Century Mexico», *Revista de Historia Económica/Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 41, n.º 3 (2023), pp. 449-482, <<https://doi.org/10.1017/S0212610923000046>>; Carmen Yuste, *Emporios Transpacíficos. Comerciantes Mexicanos en Manila 1710-1815*, México, UNAM, 2007, y José Luis Gasch-Tomás, *The Atlantic World and the Manila Galleons. Circulation, Market, and Consumption of Asian Goods in the Spanish Empire, 1565-1650*, Leiden-Boston, Brill, 2019.

13 Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, y Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel y Thomas DaCosta Kaufmann (eds.), *Circulations in the Global History of Art (Studies in Art Historiography)*, Burlington, Ashgate, 2015.

14 Gustavo Curiel, «Perception of the Other the Language of “Chinese Mimicry” in the Decorative Arts of New Spain», en Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans Pacific Cultural and Artistic Exchange 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 19-36, y «Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas», en Gustavo Curiel (ed.), *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*, México, UNAM-IIE, 2007, pp. 299-317.

casi desde el principio se produjo una relativa democratización que no tuvo paralelo en Europa. La seda —el producto asiático de mayor circulación en Nueva España— tuvo calidades diversas y una enorme circulación en los mercados hispanoamericanos.¹⁵

Los objetos asiáticos que circularon en Nueva España a lo largo del siglo xvii fueron más numerosos y variados de lo que suele creerse. Esta afirmación halla fundamento en la revisión de cientos de inventarios de bienes correspondientes a ajuares domésticos. Es bien sabido que buena parte del volumen del tráfico comercial entre Manila y Acapulco se dio de manera extraoficial, a través del contrabando. Tanto la laca como los biombos y los marfiles circularon profusamente en los ajuares domésticos, pese a que su presencia en los libros de sobordo fue bastante discreta. Si bien cada fenómeno posee sus propias particularidades, la extensa circulación de obras de calidades distintas perfila una problemática que se extiende más allá de la idea de lujo.

El contacto directo y cotidiano tanto con Asia como con España dio a Nueva España una posición sui géneris, que se reflejó en su producción artística. Entre principios del siglo xvi y finales del siglo xvii, la pintura novohispana desarrolló una notable diversidad de técnicas, soportes y materiales, que dio lugar a obras tan novedosas como la plumaria, las antas pintadas, los biombos y los enconchados. Las dos primeras partieron de conocimientos prehispánicos transformados a instancias de los evangelizadores y de los conquistadores, mientras que los biombos y los enconchados surgieron a partir del diálogo tanto con el arte europeo como con el asiático, una vez establecido el comercio del galeón de Manila. Si bien desde finales del siglo xvi el éxito del arte chino y japonés inspiró distintas producciones artísticas en Asia, Europa y América, los biombos y los enconchados virreinales poseen características fácilmente distinguibles de otros objetos de inspiración asiática.

15 Bonialian, *China en la América colonial*, y «El Perú virreinal transpacífico».

Aunque el mercado inicial y el más importante de ambas producciones fue el novohispano, también circularon en España.

Desde el siglo xvi hubo en América numerosos españoles. Algunos regresaron años después a España con objetos virreinales; otros, aunque nunca volvieron a España, enviaron regalos desde Nueva España. Como se procuraba mandar objetos distintos a los europeos, la cantidad de biombos y enconchados remitidos desde el Nuevo Mundo fue proporcionalmente alta. De hecho, buena parte de los cientos de enconchados y decenas de biombos conservados han permanecido en España por siglos.

Por su parte, la loza de Puebla tomó elementos de la porcelana china, aunque su relación con los modelos transpacíficos tuvo sus propias particularidades, que revisaremos por separado. A diferencia de los biombos y los enconchados, no parece haberse exportado a Europa en cantidades importantes, aunque sí circuló en distintas ciudades hispanoamericanas. En cualquier caso, su desarrollo, al igual que el de los biombos y los enconchados, se relaciona con el hecho de que, a lo largo del siglo xvi, en Nueva España hubo grandes cambios políticos, sociales, culturales y religiosos, que propiciaron la rápida incorporación de novedades que habrían sido impensables unos años atrás.

Esta experiencia facilitó que en el siglo xvii el arte virreinal hiciera experimentaciones a partir del arte asiático. Aunque los fenómenos de apropiación del arte mesoamericano y el asiático se desarrollaron con independencia entre sí, ambos derivaron de la capacidad del arte novohispano de integrar conocimientos, objetos, materiales y planteamientos de orígenes distintos para ponerlos al servicio de nuevos gustos y estilos de vida. El ímpetu creativo que a principios del siglo xvi había animado la creación de objetos que combinaban elementos prehispánicos y europeos encontró, a finales de esa centuria, una nueva fuente de inspiración en las lacas y los biombos asiáticos.

Debido a nuestro interés en profundizar en los fenómenos particulares y, a la vez, ofrecer una visión de conjunto, aquí nos ceñire-

mos al estudio de cuatro temas: las lacas, los biombos, las porcelanas y los marfiles. Pese a que las obras circularon con profusión, se han conservado pocos ejemplares, a excepción de la porcelana —y, en menor medida, de los marfiles—. Al estudiar conjuntamente estas cuatro producciones, nos proponemos abordar la evolución del consumo de arte asiático a lo largo del siglo xvii, así como la coexistencia de obras de distintas calidades y precios. Si bien algunos ejemplares llegaron a ser realmente costosos, en realidad ningún objeto asiático estuvo indefectiblemente asociado al lujo y a los precios altos.

La mayoría de las lacas y los biombos que circularon en Nueva España en el siglo xvii procedían de Japón. Los portugueses habían llegado a dicha nación en 1543 y los jesuitas, en 1549. Estos últimos emprendieron una intensa misión religiosa, a la que posteriormente se unieron dominicos, franciscanos y agustinos —las órdenes que desde 1520 habían encabezado la evangelización de Nueva España y cuyos miembros, como informó Gemelli Careri, mantenían estrecho contacto entre sí en los distintos ámbitos donde estaban activos—. Tal como había ocurrido en América, una parte de la producción artística de Japón se modificó a partir de la llegada de los europeos y de la evangelización católica. Actualmente, los objetos artísticos derivados de la presencia católica en Japón se conocen como *namban*, pues este fue el término empleado por los japoneses para nombrar a los evangelizadores y a los comerciantes que, además de portugueses, eran españoles, italianos y, ocasionalmente, novohispanos. Las principales obras asociadas al arte *namban* son los biombos y las lacas (figs. 2-4 y 11-13). Como veremos, en muchos casos su origen japonés se identificó correctamente; es decir, la vieja idea de que casi todo lo que venía de Asia era considerado «chino» carece de sustento.

Entre 1600 y 1650, el arte japonés fue una presencia relativamente habitual en los ajuares domésticos de distintas ciudades novohispanas. Las lacas niponas inspiraron obras en Nueva España, pero también en China, India y Europa. Asimismo, los biombos

japoneses fueron el punto de partida de obras hechas tanto en Macao como en Nueva España; es decir, Nueva España no fue el único lugar que a lo largo del siglo xvii desarrolló producciones inspiradas en el arte japonés. Dicho esto, los enconchados y los biombos de inspiración japonesa destacan porque, lejos de intentar copiar los trabajos nipones, incorporan algunas de sus soluciones a obras que, en general, resultan más próximas a la pintura occidental.

Los testimonios de principios del siglo xvii demuestran que las autoridades niponas y novohispanas tenían un mutuo interés por comerciar entre sí de modo directo. Un factor determinante en la temprana familiarización con el arte japonés fueron las embajadas que esa nación envió a Nueva España (1610 y 1614) y la llegada a Acapulco, con mercancías, de otras dos embarcaciones: una en 1617 y otra en 1619.¹⁶ Estos cuatro contactos ocurrieron precisamente en la época en que las autoridades japonesas prohibieron el cristianismo (1614). Aunque el mutuo interés por establecer un comercio directo no prosperó, más adelante veremos que tales contactos incidieron en el gusto novohispano por las lacas y los biombos japoneses.

La prohibición del catolicismo restringió la evolución de la relación comercial con Nueva España. Más aún, Japón expulsó a los portugueses y españoles en 1623 y cerró sus fronteras en 1639, instaurando la política *sakoku*, que solo permitía el comercio directo con China, Holanda y Rusia. Aun así, el flujo de objetos japoneses a Nueva España continuó, en buena medida gracias al comercio ilegal y el contrabando en Manila,¹⁷ que involucró a las autorida-

16 El tema se discute en las pp. 51 y 52.

17 En 1620 llegaron a Manila tres barcos japoneses, incluyendo uno que había sido despachado por el gobernador de Filipinas. En 1629, 1633, 1683 y 1684 llegaron dos barcos de Japón, mientras que, en 1630, 1632 y 1673, llegaron tres. En 1652, 1658, 1664, 1666, 1667, 1668 y 1697 llegó uno. Aunque existe poca información al respecto, es lógico suponer que esos navíos trajeron mercancías para el comercio. Juan Gil, *Los chinos en Manila. Siglos xvi y xvii*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011, pp. 596, 594, 597, 611, 613, 615, 616, 618, 623 y 635.

des hispánicas —incluyendo virreyes, gobernadores y oidores, que debían velar por evitarlo—. También algunos miembros del clero participaron en el tráfico de objetos fuera de las vías oficiales.¹⁸

Por su parte, la porcelana china fue, después de la seda, la producción artística que circuló en mayor medida desde la apertura de la ruta Manila-Acapulco (1573) y hasta el fin de la época virreinal. Desde finales del siglo xvi, al mercado novohispano llegaron miles de piezas, de distintas calidades y centros productores. Si bien fue un producto codiciado tanto en Europa como en América y otros lugares de Asia, en los ámbitos hispánicos de la época, quienes podían permitirse vajillas de plata tendían a preferirlas sobre las de porcelana. Con todo, en los ajuares de mayor poder adquisitivo los objetos de porcelana china se apreciaban como decoración.

También revisaremos la circulación de porcelana japonesa, que cuantitativamente fue mucho menor, pero tuvo más aprecio como producto de lujo. A continuación, abordaremos la loza poblana. A diferencia de los biombos y los enconchados, en el siglo xvii dicha loza no solo se relacionó con los modelos asiáticos originales, sino también con la cerámica europea —tanto la que se informó en modelos chinos como la que los dejó de lado— e incluso, en ocasiones, con los modelos provenientes de algunos manuales de *japanning* dirigidos a aficionados.

La problemática de la porcelana asiática y la cerámica poblana difiere notablemente de la de las esculturas de marfil. Entre las obras que estudiaremos, estas últimas son las únicas de temática religiosa, las únicas hechas en Manila y las únicas que tenían antecedentes europeos. Como veremos, los documentos novohispanos rara vez se refirieron a su origen, aunque, por las razones que en su

18 José Miguel Herrera Reviriego, «Conexiones en la época de la desconexión: Filipinas y Japón durante la segunda mitad del siglo xvii», en Osami Takizawa y Antonio Míguez Santa Cruz (coords.), *Visiones de un mundo diferente: política, literatura de avisos y arte namban*, Madrid, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales y Archivo de la Frontera, 2015, p. 44.

momento revisaremos, cabe afirmar que casi todos los ejemplares eran de Filipinas. Gracias a la dureza del material y a que muchas piezas eran de gran tamaño, se ha conservado un buen número de obras, que nos permiten saber con precisión cuáles eran las características del trabajo. Todas las piezas de gran tamaño son de lujo y circularon extensamente en los ámbitos eclesiásticos. Al respecto, existen numerosas evidencias documentales, que revisaremos con la intención de empezar a perfilar un aspecto fundamental y poco conocido del consumo de este tipo de esculturas.

En futuros trabajos analizaremos la circulación del arte asiático en el siglo XVIII, que presenta diferencias notables respecto al XVII. Hacia 1700, en Nueva España empezaron a proliferar los biombos, muebles de maque, piezas de cerámica y pinturas «achinados». Este adjetivo, ajeno a los documentos del siglo XVII, remite no solo a la familiarización con China, sino también con la *chinoiserie* europea. La circulación de porcelana y marfiles fue transversal a los siglos XVII y XVIII. En cambio, las lacas y biombos japoneses, que habían sido muy codiciados en los primeros tiempos del galeón de Manila, fueron posteriormente reemplazados por las lacas y biombos chinos. Asimismo, en la Nueva España del siglo XVIII el maque —laca o charol— adquirió enorme importancia y numerosos ejemplares tuvieron una estrecha relación con las chinerías europeas —más aún que con los originales chinos—, algo ajeno al siglo XVII.

Los objetos asiáticos fueron habituales en distintas ciudades vi-reinales, incluso en aquellas que no eran especialmente grandes ni próximas a las rutas comerciales transmarítimas. Para entender a cabalidad el papel del arte asiático en Nueva España, es necesario advertir que su circulación se extendió mucho más allá de la élite de la ciudad de México. Si bien para la investigación solo fue posible consultar de primera mano archivos capitalinos, y en menor medida, de Puebla, se revisaron referencias publicadas en fuentes secundarias de Zacatecas, Oaxaca, Chihuahua, Colima, Nuevo México, San Luis Potosí, Michoacán, Mérida, Toluca y Guadalajara. Cabe advertir que, en este libro, la palabra «México» se refiere ex-

clusivamente a la capital novohispana, pues tal era su significado en la época virreinal.

Los poseedores de algunas de las obras fueron personajes adinerados, con puestos relevantes en la Administración pública o en el clero, o bien comerciantes que pertenecieron a redes de poder de las que existe cierta información. Sin embargo, aquí también abordamos la circulación de objetos asiáticos entre individuos de nivel adquisitivo medio y aún bajo, que en algunos casos habitaron en ciudades pequeñas. Los inventarios que tenían relativamente pocos bienes han sido fundamentales para advertir hasta qué punto los objetos asiáticos se difundieron entre personajes que no pertenecían a la élite. Precisamente por esa razón, en algunos casos apenas tenemos información sobre los poseedores de las obras, más allá de su nombre.

Como hemos señalado, uno de los objetivos de este libro es contribuir a identificar el origen de las obras asiáticas. Si bien las sedas y porcelanas chinas fueron los productos asiáticos que circularon en mayor cantidad en Nueva España, algunos documentos novohispanos mencionaron objetos japoneses, filipinos y de la India. Estas referencias resultan de enorme interés, sobre todo en los casos en los que un mismo documento consigna obras de distintas procedencias asiáticas. Para los vendedores de Acapulco y del Parián en la ciudad de México resultaba crucial distinguir no solo el origen, sino la calidad de las obras asiáticas. Por lo tanto, hubo tasadores que poseían conocimientos precisos al respecto.

Más allá de los comerciantes especializados, ¿hasta qué punto los novohispanos fueron capaces de identificar el origen de las obras asiáticas? Como veremos, el público parece haberse familiarizado tempranamente con algunos objetos transpacíficos. Las razones por las que esto ocurrió serán revisadas a lo largo del libro. Por otro lado, aunque aquí estudiaremos obras hechas en Japón, China y Filipinas, el tema del origen de ninguna manera se agota con la identificación de los lugares donde se hicieron las obras. Al estudiar los marfiles hispanofilipinos, Stephanie Porras ha adver-

tido que en ellos confluyó un complejo conjunto de geografías, migraciones y transmisiones.¹⁹ Dichos marfiles se resisten a las categorías estables, pues en ocasiones se hicieron de material africano, que se había adquirido en el Mar del Sur de China; estuvieron influidos por modelos indios, chinos y flamencos y atravesaron el océano Pacífico en naves españolas para llegar a los consumidores americanos y europeos.²⁰

No solo los marfiles, sino también las lacas, biombos y porcelanas involucraron numerosos escenarios y actores sociales. Entre sus productores hubo católicos y practicantes de otros credos; muchas obras se destinaron a contextos domésticos, pero otras permanecieron en entornos eclesiásticos. Si bien la mayoría de los ejemplares se hicieron para el mercado abierto, algunos se realizaron sobre pedido. Las complejas redes que hicieron posible su producción y comercialización hasta llegar a su destino final implicaron la interacción de distintos grupos sociales, que a menudo fue conflictiva, pero en ocasiones se llevó a cabo en relativa paz. Los artistas y comerciantes a veces eran itinerantes o inmigrantes; hablaban lenguas distintas y pertenecían a etnias diferentes —cuya interacción, en la mayoría de los casos, databa apenas de finales del siglo xvi—.

Las lacas, biombos, porcelanas y marfiles que conforman nuestro objeto de estudio se pueden estudiar desde la perspectiva de cada uno de los lugares y actores sociales involucrados y, en cada caso, se obtendrá información distinta. Si bien nos centraremos en la Nueva España, nuestra comprensión de estos objetos sin duda se enriquecerá en la medida en la que futuros estudios profundicen en otros aspectos de su problemática. De cualquier modo, la revisión del consumo novohispano se justifica porque, en sí mismo,

19 Stephanie Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», *Colonial Latin American Review*, 29, n.º 2 (2020), p. 257.

20 *Ib.*, p. 282.

tuvo muchos matices, pues a lo largo del siglo xvii fue evolucionando de modos distintos en cada ciudad y grupo social.

Lejos de ser nacionalista, este estudio pretende abonar, a partir del caso novohispano, a la comprensión de la «primera globalización» desde una perspectiva nutrida de las «historias conectadas».²¹ Matthew Martin ha advertido, a partir de una cabeza perteneciente a una escultura de marfil de vestir hispanofilipina, que las transferencias globales y las recontextualizaciones siempre crean algo nuevo. Al ser, de alguna manera, extranjeras allá adonde iban, estas obras experimentaban constantes metamorfosis, adquiriendo nuevas identidades que les daban significado en cada uno de sus nuevos hogares, cuestionando en sí misma la noción de extranjería.²² Aunque su circulación fuera global, los biombos, lacas, porcelanas y marfiles fueron resignificados de modos particulares en Nueva España, y los casos concretos que estudiaremos contribuyen a perfilar las pautas de la circulación regional, sin perder de vista el contexto general.

¿Cuánto de lo que circuló en Nueva España se hizo expresamente para el mercado hispanoamericano? El caso más obvio es el de Manila, que, aunque no era el único centro productor de esculturas católicas de marfil, sí era el que tenía como principal —casi único— mercado el hispanoamericano. A lo largo de estas páginas revisaremos indicios de que también buena parte de las

21 Aunque el principal teórico de las historias conectadas es Sanjay Subrahmanyan, el caso hispanoamericano ha sido estudiado, principalmente, por Serge Gruzinski. Véase, por ejemplo, «Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres “connected histories”», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56, n.º 1 (2001), pp. 85-117.

22 «[...] global transference and recontextualisation is revealed as generative, always creating something new. In one sense foreign everywhere it journeyed, our ivory head underwent constant metamorphosis, acquiring new identities that gave it meaning in each of its new homes, calling into question the notion of foreignness itself», Matthew Martin, «A Peripatetic Virgin: A Seventeenth-Century Ivory Carving from Manila in the National Gallery of Victoria», *Australian and New Zealand Journal of Art*, 22, n.º 1 (2022), p. 125, <<https://doi.org/10.1080/14434318.2022.2076034>>.

lacas, biombos y porcelanas que había en los ajuares locales se hicieron para dicho mercado —y, a veces, específicamente para la Nueva España—. En ocasiones incluimos referencias a las obras dedicadas a otros mercados, que contribuyen a advertir las particularidades del consumo novohispano.

En Nueva España no hubo salones chinos o japoneses, sino que las obras asiáticas y las novohispanas inspiradas en ellas convivieron en los interiores domésticos con objetos de distintos orígenes. Aunque nuestro estudio se centra en Nueva España, hay fenómenos paralelos que no deben soslayarse; por ejemplo, los gobernadores de Filipinas tendieron a adquirir gran cantidad de obras asiáticas. De todos los ámbitos hispanoamericanos, fue en Manila donde los bienes asiáticos eran más económicos. En esta investigación se revisaron los ajuares de algunos gobernadores, arzobispos y obispos de Filipinas, pues representan un aspecto fundamental del consumo hispanoamericano de objetos asiáticos. En su mayoría, las autoridades de Manila eran españoles que, con el tiempo, volvían a España. Sin embargo, muchos pasaban por la Nueva España, trayendo consigo obras que, en ocasiones, se quedaban en el virreinato. El tema se revisará a partir del caso del navarro Fausto Cruzat y Góngora, gobernador de las islas Filipinas (1690-1701), cuyos hijos permanecieron varios años en Nueva España una vez fallecido su padre.

Entre los habitantes de la Nueva España de alto poder adquisitivo, algunos mostraron poco interés por el arte asiático; aun así, en esta revisión no se encontraron ajuares ricos que no tuvieran al menos algunas piezas de seda, porcelana, muebles o abanicos chinos. A estos casos se suman los ajuares relativamente pobres con presencia de objetos asiáticos. Unos y otros son necesarios para formarnos una idea más precisa del conjunto. Dado que en las ciudades novohispanas era posible adquirir tanto objetos europeos como asiáticos y novohispanos, tiene sentido preguntar en qué invertían más quiénes tenían muchos recursos económicos.

Más allá de casos particulares, el análisis documental demuestra que, en general, el oro, las joyas, los vestidos y los coches eran

los bienes por los que se pagaban las sumas más altas, siempre que el poder adquisitivo lo permitiera. En los vestidos solían usarse sedas chinas de gran calidad, pero las ropas lujosas no llegaban manufacturadas de Asia y a menudo incluían tejidos de distintos orígenes. Quienes podían hacerlo, solían invertir grandes sumas en muebles de lujo, que en ocasiones incluyeron ejemplares de laca asiática. Sin embargo, la mayoría de los objetos transpacíficos tenían precios mucho más bajos que los de las joyas o vestidos de los mismos ajuares. Así, los bienes asiáticos destacan más por su presencia habitual que por su calidad sobresaliente.

En contraste, en la península ibérica los objetos asiáticos eran menos frecuentes, pero solían ser de buena calidad y precios altos. Por lo general, se hallaban en los ajuares de aristócratas, religiosos o personas que tenían vínculos con América; es decir, en una época caracterizada por la continua interacción entre ámbitos geográficos muy distantes, la relación artística entre Nueva España y Asia dio lugar a una insospechada familiarización, cuyos detalles revisaremos a lo largo de estas páginas.

1. LAS LACAS

1.1. LAS LACAS JAPONESAS EN NUEVA ESPAÑA

A finales del siglo xv Portugal y España encabezaron la búsqueda de rutas marítimas a China, que en el transcurso de las siguientes décadas condujo a la fundación de enclaves estratégicos en India, China y Japón —en el caso de Portugal—, y en América y Filipinas —en el caso de España—. En términos artísticos, los casos de Japón y Nueva España son de especial interés. El virreinato de Nueva España, cuyo origen se remonta a la caída de Tenochtitlán en 1521, se fundó oficialmente en 1535, duró casi trescientos años y cambió para siempre la vida en América. En contraste, la presencia portuguesa en Japón —que nunca dio lugar a una dominación política, pero sí a una exitosa campaña evangelizadora— se prolongó menos de un siglo y terminó con un estricto cierre al exterior que se extendió por más de doscientos años.

Pese a las enormes diferencias entre ambos casos, la presencia portuguesa en Japón y el dominio español en Nueva España dieron lugar a los procesos de transformación artística a mayor escala del siglo xvi. Más aún, Japón y Nueva España tuvieron un contacto estrecho y continuo —aunque en gran parte mediado por Manila— precisamente en la época en la que ambos estaban produciendo y exportando obras de arte novedosas, derivadas de significativos contactos culturales transoceánicos que carecían de precedentes.

Las misiones religiosas transoceánicas requerían más imágenes y objetos devocionales de los que les enviaban desde Europa. Así,

tanto en América como en Asia las órdenes católicas fundaron escuelas que les permitieron producir obras a la manera europea. También adoptaron técnicas y materiales locales, que dieron lugar a obras innovadoras. En el caso de Japón, de manera simultánea los miembros del clero y los civiles encargaron lacas adaptadas a los gustos occidentales.

Las lacas se hacían en la mayoría de los lugares de Asia que tenían contacto con los europeos, pero las japonesas tenían la reputación de ser las mejores del mundo. El sacerdote jesuita Luís Fróis, que pasó décadas en Japón, escribió que en esas obras se usaba un barniz llamado *urushi*, de color negro, que parecían como si fuera de una piedra muy negra, y tan brillantes que cualquiera que se mirara en ellos podía ver su propia cara.¹ El *urushi* es una savia producida por árboles nativos de algunas zonas de Asia. Las lacas japonesas se hacían superponiendo numerosas capas de *urushi* a objetos de distintos materiales; el más habitual era la madera, pero el *urushi* también se aplicaba al cuero, metal, porcelana o marfil, entre otros. La laca protegía al objeto, que se volvía impermeable y resistente al calor; además, la superficie resultante era extraordinariamente lisa y brillante y podía contener distintos tipos de decoración.

En la época en la que se consolidaron los primeros contactos con los europeos, Japón se hallaba en el período Momoyama (1568-1603). Las lacas de esa época exhibían fondos negros poblados por flores de otoño doradas en composiciones abigarradas, que desplegaban su luminosidad de modo excepcional en las casas japonesas, que tenían pocos muros y ventanas; además, los muebles eran más bajos y pequeños que los occidentales. Los interiores oscuros potenciaban el brillo; de todos los objetos que se encontraban dentro

1 Citado en Ulrike Körber y Alexandra Curvelo, «In Search of Lacquer. Europeans and their Acquaintance with Asian “lacquers” in the Modern Period», en *Stories of an Empire – Távora Sequeira Pinto Collection*, Lisboa, Museu do Oriente, 2021, p. 230.

de las casas, solo las lacas poseían propiedades lumínicas importantes, que destacaban aún más a la luz de las velas.²

Las lacas japonesas empezaron a circular en Nueva España al regularizarse el comercio con Manila, en la década de 1570. Ocasionalmente deben de haber circulado ejemplares destinados al consumo doméstico, pero sin duda la mayor parte de las obras conocidas en Nueva España se habían hecho para la exportación. Las lacas *namban* destacan por su relación con obras extranjeras de múltiples orígenes. Anton Schweizer las ha considerado un producto típico del «Renacimiento global», pues se desarrollaron en Japón a partir de gustos portugueses y en parte se inspiraron en objetos del sur de Asia.³ Las lacas *namban* se distinguen de aquellas de consumo doméstico por las incrustaciones de nácar, que en ocasiones forman patrones geométricos similares a los de los ejemplares que los europeos habían conocido previamente en India.⁴

Ulrike Körber y Alexandra Curvelo han advertido que, si bien se ha considerado que dichos patrones podrían derivar de modelos indoportugueses, a la vez informados en las lacas de Guyarat, también las piezas barnizadas de las costas de Bengala podrían haber servido de modelo. Las obras asimismo se relacionan con la tradición de laca de Kioto; es decir, comprenden una vasta geografía artística en buena parte de Asia.⁵ De hecho, en otras ciudades

2 Junichirō Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

3 Anton Schweizer, «Nanban Lacquer. Global Styles and Materials in a Japanese Cabinet», en Stephen J. Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, p. 78, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-7>>.

4 En el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y en el Museo Catedralicio Diocesano de León se conservan sendas arquetas indoportuguesas, cuyos fondos negros están poblados por intrincados diseños vegetales, animales y geométricos a base de madreperla.

5 Körber y Curvelo, «In Search of Lacquer», p. 231. Schweizer coincide al advertir que, si bien es posible que los portugueses hayan dado a los lacadores japoneses modelos indios, los artistas nipones estaban inmersos en una red de intercambios culturales y tenían mucha experiencia apreciando e imitando los estilos extranjeros. Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 70.

costeras de Asia, frecuentadas por comunidades de comerciantes europeos, chinos e islámicos, se hicieron obras similares.⁶ Tanto las lacas *namban* como los objetos relacionados con ellas se adaptaron a mercados específicos, pero mantuvieron características que permitían reconocer su origen extranjero.⁷

En Japón, tanto los portugueses como los jesuitas se establecieron en Nagasaki, que pronto se convirtió en uno de los enclaves portugueses más importantes en Asia, junto con Goa y Macao, con los que tenía estrechos vínculos políticos y comerciales. Respecto a la llegada de lacas *namban* a Nueva España, cabe advertir que los portugueses aprovecharon las redes transmarítimas que existían desde antes de su llegada a Asia para abastecerse de especias, seda y objetos artísticos. También los jesuitas se involucraron en actividades comerciales, que los ayudaron a financiar sus ambiciosas empresas evangelizadoras.⁸

Las lacas *namban* comprenden objetos adaptados al consumo católico, como hostiarios, atriles y trípticos para contener imágenes religiosas, además de muebles europeos de uso civil, tales como escritorios, escribanías y cajas. Schweizer ha subrayado que las formas de los objetos son europeas, mientras que los bordes con forma de sierra, incrustados de nácar, son muy parecidos a los muebles de palo de rosa del norte de la India, mientras que las flores y plantas que componen la ornamentación son japoneses, pero el abigarramiento parece inspirado en pinturas y otros objetos islámicos. Pese a ser tan distintos y distantes, los objetos que inspiraron las lacas *namban* se hallan en el ámbito de influencia portuguesa en Asia: Ormuz, Goa, Malaca y Macao. Schweizer ha advertido que, si bien es posi-

6 Sobre las obras hechas en Macao a pedido de la orden jesuita véase Körber y Curvelo, «In Search of Lacquer», pp. 232 y 233.

7 *Ib.*, p. 78.

8 Pedro Omar Svriz Wucherer, *Jesuits and Asian Goods in the Iberian Empires, 1580-1700*, Singapur, Palgrave Macmillan, 2023.

ble que los portugueses hayan dado a los lacadores japoneses modelos indios, los artistas nipones estaban inmersos en una red de intercambios culturales y tenían mucha experiencia apreciando e imitando los estilos extranjeros.⁹ Así, el estilo *namban* fue transnacional e intrínsecamente híbrido; surgió en Japón, pero tuvo un impulso decisivo de fuentes y modelos portugueses, chinos, del sur y del sudeste asiático y se extendió en una extensa área geográfica, más allá de Japón.¹⁰

Al igual que había ocurrido en Nueva España, en Japón las primeras impulsoras de los objetos transculturales del siglo xvi fueron las órdenes mendicantes. Sin embargo, a la larga el éxito de las lacas *namban* se debió a su circulación entre distintos actores sociales, incluyendo europeos que exportaron obras a España a través de Nueva España, donde el gusto por las lacas *namban* pronto se extendió entre distintos grupos de población. En los primeros tiempos no había una palabra para nombrarlas; se trataba de objetos hasta entonces ajenos a América y a los que solo una minoría privilegiada había tenido acceso en Europa. Ya en el siglo xvii, las lacas japonesas —y, posteriormente, las chinas— circularon con relativa asiduidad, pero, aun así, pasaron décadas antes de que se extendiera el uso de un nombre para designarlas. En los documentos de la primera mitad del siglo xvii, las obras se describieron en contadas ocasiones mencionando su color. Pero la mayoría de las veces, simplemente, se mencionó el tipo de objeto del que se trataba y su procedencia japonesa (tabla 1).

En la historiografía novohispana se ha señalado que casi todas las obras asiáticas se denominaron chinas, pero las lacas japonesas demuestran que ese no fue siempre el caso. Si bien en el siglo xvii hubo lacas de distintos orígenes asiáticos que compartieron algu-

9 Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 70.

10 *Ib.*, p. 71.

nas de las características de aquellas *namban*,¹¹ en general las lacas asiáticas eran muy distintas entre sí. En 1584, cuando la embajada japonesa Tenshō obsequió lacas niponas a Felipe II, el monarca notó que estas eran diferentes a las chinas, de las que poseía algunos ejemplares; es decir, unas y otras eran fáciles de distinguir para alguien familiarizado con las lacas.¹²

El hecho de que numerosas fuentes novohispanas de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii hayan identificado el origen japonés de las lacas sugiere que, en ciertos ámbitos, las obras fueron relativamente familiares. En Manila se conocía la procedencia de los objetos asiáticos que se enviaban a Nueva España. Desde finales del siglo xvi, tanto en Acapulco como en México y en otros centros urbanos había vendedores especializados capaces de reconocer el origen de las piezas. Como veremos en la tabla 1, incluso al cambiar de manos, ya fuera a través de almonedas, ventas privadas o regalos, el nuevo poseedor solía ser informado de la procedencia del objeto, que incidía en su aprecio.

Como se conocen muy pocas lacas japonesas que hayan permanecido en Nueva España desde el siglo xvii, el estudio de su circulación en Nueva España depende en buena medida del análisis documental. Ahora bien, desde finales del siglo xx, Yayoi Kawamura y otros investigadores han localizado ejemplares en colecciones eclesiásticas dispersas por España, algunas de las cuales fueron reenviadas desde Nueva España.¹³ Aunque nuestro estudio de las lacas

11 Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias y Luis Dias, «Simplified Chinese lacquer techniques and Nanban style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries», *Studies in Conservation*, 61, sup3 (2016), pp. 68-84, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1227052>>.

12 AGI, Filipinas 193, 3, citado en Juan Gil, *La India y el Lejano Oriente en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011, p. 314. La embajada Tenshō (1582-1590) fue enviada por Alessandro Valignano, visitador general de la orden jesuita en Asia, para entrevistarse con Felipe II y Gregorio XIII. La delegación no pasó por América.

13 Yayoi Kawamura, «Lacas Namban en los museos de España: estado actual», *RdM. Revista de Museología: Publicación Científica al Servicio de la Comunidad Museológica*, 65, Colecciones asiáticas en España (2016), p. 36.

japonesas no se centra en el consumo eclesiástico, hay indicios de su importancia en distintas ciudades novohispanas; acaso con el tiempo se localicen ejemplares cuya existencia ha permanecido inadvertida. De hecho, hasta 1980 apenas se conocía la existencia de lacas *namban* en España, pues en las colecciones donde se hallaban se ignoraba que se trataba de obras japonesas.

De momento está abierta la posibilidad de que en México ocurra algo similar. A diferencia de los marfiles, que abordaremos en el último capítulo de este libro, en el caso de las lacas japonesas apenas hemos podido localizar referencias documentales procedentes de ámbitos eclesiásticos. Las referencias procedentes de entornos domésticos que conforman la base de esta revisión son muy numerosas y demuestran la importancia de ese aspecto del consumo en Nueva España. Dicho esto, y aunque de momento no sea posible profundizar en el tema, es importante tener en cuenta que la presencia de las lacas japonesas en los entornos eclesiásticos representó otro aspecto fundamental de su circulación en Nueva España.

La palabra «laca» nunca se usó en la época virreinal, pues su empleo se generalizó a finales del siglo xix. Aquí la empleamos porque en el México actual designa, de manera genérica, las obras de origen asiático, mexicano y europeo que comparten una superficie lustrosa, independientemente de las técnicas y los materiales —vegetales, animales o sintéticos— empleados.¹⁴ Ahora bien,

14 La definición actual de «laca» en el *Diccionario de la Real Academia Española* es restrictiva, pues se refiere a «Sustancia resinosa, traslúcida, quebradiza y encarnada, que se forma por exudación vegetal en las ramas de algunos árboles asiáticos», <<https://dle.rae.es/laca?m=form>>. Sin embargo, el Tesaurus del Patrimonio Cultural de España define, basándose en Sonia Pérez Carrillo, a la *laca mexicana* como «Barniz* que decora y recubre la superficie de varios objetos, realizado a partir de la mezcla de grasa* animal, de aceite* vegetal y de pigmentos*. La grasa animal se extrae de la hembra del insecto “Llaveia axin” o “Coccus axin” [...]. El aceite vegetal se extrae, tradicionalmente, de la semilla de la chíá (“Salvia chian”) o del chicalote (“Argemone mexicana”) [...] a estos componentes se les añaden tierras como cargas y pigmentos, para

el término que en Nueva España eventualmente se adoptó para nombrar a las lacas fue «maque». Al parecer, dicho término llegó al español de Manila, América y Andalucía —no consta que se usara en el resto de España— a través del portugués *maquié*,¹⁵ a la vez derivado del japonés *makie*, que significa «imagen salpicada» y designa la técnica más habitual de la laca japonesa de la época Momoyama.¹⁶ La relación con el idioma portugués no resulta sorprendente; las lacas *namban* fueron ampliamente comercializadas por los portugueses y, en los primeros tiempos del galeón de Manila, el comercio con ellos fue decisivo para la circulación de objetos asiáticos en la capital filipina.¹⁷

conseguir el efecto y el color deseado. La laca mexicana fue muy empleada en varias culturas indígenas de México en la decoración de los recipientes llamados «jícaras», hechos con la corteza* de varios frutos* locales [...]. A partir del siglo XVII la laca mexicana se ha empleado en la decoración de cajas, cestas, arquetas, baúles, y otros objetos, para satisfacer tanto la demanda local como para ser exportadas en España», <<https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/materias/1187186.html>>. El *Diccionario de Autoridades* (1734) define la palabra laca como una «Goma, que según unos la forman o producen un género de hormigas grandes y aladas Indianas, al modo que las abejas la cera, y la pegan a las ramas de un árbol [...]. También hai otra, que arrojan ciertos árboles del País de Sian y Pegú. Mathiolo juzga que esta goma es la que los Latinos llaman Cáncamo, y es una goma roxa, que se trahe de la Arabia, transparente, y que se parece a la Myrrha, y se coge de un árbol, de quien no se sabe el nombre. Hai otra mui preciosa, y de color mui roxo, que se trahe de la China, y de esta se le dio el nombre a todas las demás, porque los Chinos la llaman Laac [...]», <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.

- 15 Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, vol. III, Madrid, Gredos, 1980, p. 836.
- 16 Véanse descripciones de la técnica en Curvelo y Körber, «In Search of Lacquer», p. 230, y Kawamura, «Lacas Namban», p. 26.
- 17 Alexandra Curvelo, «The Artistic Circulation Between Japan, China and the New Spain in the 16th-17th Centuries», *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, 16 (2008), pp. 59-69, y «Commodities on the move. Philippines as a Contact Zone Between East Asia and the Viceroyalty of New Spain in the Early Modern Age 2023», en Paulo Jorge de Sousa Pinto y Miguel Rodrigues Lourenço (eds.), *The Islands Beyond the Empire Portuguese. Essays on Early Modern Philippine History (16th-18th Centuries)*, Manila, Foreign Service Institute, 2023, pp. 361-379, <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/76185099/Alexandra_Curvelo_Commodities_on_the_move._Philippines_as_a_contact_zone_2023_.pdf>.

Es interesante que ni Antonio de Morga ni Rodrigo de Vivero hayan empleado la palabra «maque» al referirse a las lacas japonesas.¹⁸ Ambos fueron testigos privilegiados de una época temprana del comercio entre Manila y Acapulco. Morga residió en Filipinas, donde llegó a ser oidor, entre 1595 y 1603, y es conocido por su libro *Sucesos de las Islas Filipinas*, publicado en México en 1609.¹⁹ Rodrigo de Vivero fue gobernador interino de Filipinas entre 1608 y 1609 y autor de *Relación del Japón*,²⁰ donde relató sus impresiones del tiempo que permaneció en dicha nación, tras haber naufragado en su viaje de regreso a Nueva España. El hecho de que ambos omitieran el término «maque» sugiere que su uso aún no se había adoptado en Manila a principios del siglo XVII.

La palabra tampoco aparece en la manilense «Memoria de las mercaderías que el embajador de Japón trae para su despacho» de 1600, que mencionó «Catorce cajoncillos de barniz dorado que llaman xubacu» y «cuarenta y cinco cajillas para espejo de lo propio».²¹ También en Nueva España y España se usó ocasionalmente el término «barniz» para nombrar a las lacas japonesas (véase tabla 1). Uno de los primeros documentos que usó la palabra «ma-

18 En su descripción del palacio del trono de Hondaque, Vivero apuntó: «Estos aposentos eran todos de madera [...], pero lábranse con tan gran primor y tienen tan diversos matices de oro, plata y colores, no solo en el techo, pero desde el suelo hasta arriba, que siempre halla la vista en qué ocuparse». Asimismo, al describir la residencia del príncipe en Yendo, describió: «las paredes, que todas se labran de madera y tablas, y tan matizadas de pinturas de oro, plata y colores de cosas de montería diversamente; y el techo de la misma suerte, de modo que no se echa de ver lo blanco de la madera». Al hablar de los productos de Japón, afirmó: «El barniz de los escritorios y bufetes, que es como resina de un árbol, no se sabe otro que le iguale, y así tienen lindezas peregrinas de este género», Juan Gil, *Hidalgos y samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 165, 170 y 202.

19 Antonio de Morga, *Sucesos de las Islas Filipinas*, ed. José Rizal, París, Garnier Hermanos, 1890.

20 Rodrigo de Vivero, *Relación del Japón*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, <<https://biblioteca.org.ar/libros/627.pdf>>.

21 AGI, Filipinas, 7, R.7, N.88.

que» es la relación del viaje de Sebastián Vizcaíno a Japón, publicada en 1614. El naufragio de Vivero había dado lugar, en 1610, a la primera «embajada» japonesa en Nueva España, pues el sogún, interesado en comerciar con el virreinato, le prestó dinero y le facilitó un navío para que, junto con una comitiva de japoneses, volviera a Nueva España. El virrey Luis de Velasco también tenía interés en dicho comercio y en 1611 envió a Vizcaíno a Asia. En Japón, Vizcaíno devolvió al sogún el préstamo hecho a Vivero y siguió explorando la posibilidad de establecer un vínculo comercial con Japón.

Los intercambios diplomáticos culminaron con el envío de la embajada Keichō (1613-1620), que pasó por Nueva España en 1614 y 1617. Dicha embajada fue enviada por el *daimyō* Date Masamune y encabezada por el samurái Hasekura Tsunenaga. También tenía un papel relevante en ella el ambicioso fraile franciscano Luis Sotelo quien, pese a la creciente hostilidad de las autoridades japonesas hacia el cristianismo, quería proyectar la imagen de que la evangelización de Japón seguía siendo exitosa. En 1614, cuando la misión acababa de comenzar, la prohibición del catolicismo en Japón la condenó al fracaso. Al margen de esto, dado que Masamune se interesaba en el comercio con Nueva España, los miembros de la misión traían, entre otros objetos destinados a la venta, «escritorios»,²² es decir, en ese caso no se empleó la palabra *maque*.

En este contexto, resulta de gran interés que Vizcaíno sí haya empleado la palabra *maque*. Al relatar un intento frustrado de sacar a almoneda su mercancía en Japón, el enviado de Velasco mencionó «que él desde luego hacía oblación de toda la que tenía de algunos hidalgos de México, que le habían encargado de maqui para el regalo de sus casas, y la suya».²³ Esta referencia es notable,

22 Miguel León Portilla, «La Embajada de los japoneses en México, 1614. El testimonio en náhuatl del cronista Chimalpahin», *Estudios de Asia y África*, 16, 2, n.º 48 (1981), p. 237.

23 Birgit Tremml-Wagner y Emilio Sola, *Una relación de Japón de 1614 sobre el viaje de Sebastián Vizcaíno*, Madrid, Archivos de la Frontera, 2013, p. 72, <http://

pues el inventario de bienes del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624) incluyó numerosos objetos japoneses de laca, que se describieron sin emplear el término maque.²⁴ Sin embargo, en la segunda mitad del siglo xvii la palabra «maque» ya se había generalizado en Manila, donde también designaba obras chinas.²⁵ Así, tanto en Manila como en Nueva España, el término maque —o maqui— se adoptó paulatinamente a lo largo del siglo xvii,²⁶ en contraste con «biobo» que, como veremos, ya aparecía en los textos de Morga y Vivero.²⁷

En la Nueva España de principios del siglo xvii, «maque» designaba las obras japonesas, pero a finales de esa centuria ya se usaba para nombrar objetos japoneses, chinos y novohispanos que tenían en común la superficie brillante y lustrosa, aunque se habían hecho con técnicas y en lugares distintos. También las palabras biombo y quimono, de origen japonés,²⁸ se usaron para designar objetos de otras procedencias. Pero la adopción de nombres japoneses sugiere que los primeros ejemplares conocidos fueron nipones.

www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2013/11/Relaci%C3%B3n-del-viaje-de-Sebasti%C3%A1n-Vizca%C3%ADno-1612-1614.pdf.

24 Yayoi Kawamura, «Manila, ciudad española y centro de fusión. Un estudio a través del inventario del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624)», *e-Spania*, 30 (junio de 2018), <<https://doi.org/10.4000/e-spania.27950>>.

25 Por ejemplo, el expediente sobre el expolio de don fray Diego de Aguilar, obispo de Cebú, mencionó «Otra cajita de China de maque llena de cajitas chiquitas». AGI, Filipinas 307, 1692-1705, f. 362r.

26 En los documentos peninsulares del siglo xviii, las lacas asiáticas —tanto chinas como japonesas— se denominaron «charoles» o «charoles lexítimos», mientras que las imitaciones europeas a menudo se llamaron de «charol fingido» o «charol contrahecho». Cristina Ordóñez Goded, *De lacas y charoles en España: siglos xvi-xix*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 173.

27 Kawamura ha advertido que «las palabras como catana, quimono o biombo, de origen japonés integrados en el idioma español en la actualidad fueron asimiladas en primer lugar en Manila en las primeras décadas del siglo xvii al amparo de las actividades comerciales», «Manila, ciudad española».

28 Juan Antonio Frago Gracia, «Japonesismos entre Acapulco y Sevilla. Sobre *biombo*, *catana* y *maque*», *Boletín de Filología*, 36 (1997), pp. 101-118.

Incluso después de la adopción del término «maque», en Nueva España tanto las lacas japonesas como las chinas, las novohispanas y —ya en el siglo XVIII— las europeas, en ocasiones se denominaron pinturas, o se describieron sin usar dicha palabra, simplemente mencionando sus colores. En el México actual, la palabra «maque» aún se relaciona con las técnicas de laca de origen prehispánico —totalmente ajenas a las asiáticas—, que sobreviven en Michoacán, Guerrero y Chiapas. Esto ha llevado a creer que en Nueva España la palabra «maque» se usó únicamente para nombrar esas obras, pero el análisis documental demuestra que el término se refería a objetos de muchos orígenes, tal como ocurre actualmente con «laca».

En cualquier caso, fueron los ejemplares japoneses los que, a finales del siglo XVI, sentaron las bases del gusto primigenio novohispano por las lacas. No hay duda de que dichos ejemplares lucieron muy distintos en los interiores domésticos y eclesiásticos americanos que en los japoneses. Las casas novohispanas contaban con mayor iluminación y en ellas abundaban las telas y objetos pintados de colores brillantes, las obras de plata y oro (o sus imitaciones), así como las piedras preciosas y semipreciosas. Muchos objetos de laca japonesa que circularon en Nueva España fueron más bien pequeños; es decir, no fueron la pieza central de las habitaciones, sino que se sumaron a conjuntos de suyo coloridos y luminosos. El gusto novohispano por las lacas japonesas se construyó en contextos muy distintos a los de su ámbito de origen; es decir, desde el principio, el interés por las obras siguió sus propios caminos. En la mayoría de los entornos domésticos de España no había lacas japonesas, de modo que no había modelos peninsulares a los cuales imitar a la hora de exhibirlas.

Numerosas fuentes registradas en la tabla 1 vienen de México y Acapulco; la primera fue el centro de consumo de lacas japonesas más importante de América, mientras que la segunda fue el centro de distribución de obras a todo el continente. También hubo

ejemplares en Zacatecas, que a mediados del siglo xvii era una rica ciudad minera. Asimismo, las lacas japonesas circularon en Colima, Xalatzingo y Cholula. Se trata de poblaciones pequeñas cercanas a Acapulco y a otras ciudades que se hallaban en el camino a Veracruz, lo que facilitó la adquisición de ejemplares.

El historiador y sacerdote español Domingo Lázaro de Arregui, residente en Tepic, escribió en 1621 sobre el Valle de Banderas, en la rívera nayarita: «An aportado a este valle a estos años algunos navíos que vienen del ozidente, de la China y Xapón, y an hallado buena comodidad en el puerto para entrar y thomar rrefresco y rreformarse».²⁹ El hecho de que a principios del siglo xvii barcos venidos de Asia se hayan detenido en esta zona, relativamente poco poblada, antes de desembarcar en Acapulco, sin duda contribuyó a que los lugareños conocieran las obras niponas, aunque de momento no se conozcan registros documentales.

Ciertas piezas se compraron en remates y almonedas, que propiciaron que desde el principio las lacas japonesas tuvieran mucha difusión —y que, pese a su éxito, en ocasiones los precios fueran a la baja—. Si bien dichos precios variaron notablemente entre sí —en parte por las diferencias de tamaño y estado de conservación—, predominan los ejemplares cuya tasación y descripción apuntan a un trabajo de buena calidad. Pero algunas lacas tuvieron un coste relativamente bajo; es decir, no todas las piezas que circularon en Nueva España a principios del siglo xvii fueron de máxima calidad. Esto es destacable pues, hasta donde sabemos, en la época el único lugar fuera de Asia donde la laca japonesa tuvo un mercado amplio entre consumidores civiles de nivel adquisitivo medio fue la Nueva España.

29 Domingo Lázaro de Arregui, *Descripción de la Nueva Galicia*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, XXIV, 1946, p. 89.

Tabla 1. Referencias a obras japonesas (presumiblemente lacas)

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1597	Un cofrecillo del Japón en 60 pesos ³⁰
1609	Yten una cajita de Japón ³¹
1610	Dos escritorios de Xapón ³²
1611	Dos escritorios de Xapón, uno grande e otro pequeño y una escrivanía [...] ³³
1612	Un atril y hostiario del Japón [...] uno [escritorillo] del Japón... ³⁴
1612	El año de seiscientos y dies Enbiaua a VM Vna escribanía dorada del xapón, con guarnición y llabe de plata y me encomenderó de méxico herro enbiándola a otra parte y Por emendar el auisso aGora enuió a Vna Vn escritorio Grande dorado con Guarnición y llabe de plara ³⁵
1614	Una cajuela del Japón y cuestan estas joyas [al parecer solo se refiere a este objeto] cinco pesos [...] ³⁶
1614	[...] una escrivanía del Xapón ³⁷

30 Recibo de dote a favor de Pedro Francisco de Montes (1597). Archivo General de Notarías de México [en adelante, AGNot], esc. Antonio de Villalobos, not. 1, vol. 179, fs. 77-78, <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.

31 Inventario de los bienes de Valentín de Jasso difunto. Fondo Real de Cholula, vol. 7, exp. 11, f. 1v, <<https://fromthepage.lib.utexas.edu/llilasbenson/buap-paleografia-2020/frc-vol007-11?page=4>>.

32 AGI, Contratación, 368, 7 f. 64v. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 329.

33 AGI, Contratación, 368, 7 f. 65r. Citado en *ib.*, p. 329.

34 Inventario de bienes de Ana de Castilla difunta, viuda de Diego de Ibarra, Orden de Santiago (1612). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359, fs. 123-125v, <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.

35 Carta del doctor Juan Manuel de la Vega, oidor en Filipinas. AGI, Filipinas, 20, R. 6, N. 44\1-2. Citado en Alexandra Curvelo, *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550-c. 1700)*, tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 427, <<https://run.unl.pt/handle/10362/20034>>.

36 Recibo de dote a favor de Juan de Anaya de Chávez (1614). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359, 1614, fs. 362-366v, <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.

37 Se trató de un envío que Pedro Serrano del Arco, estante en México, dirigió a Diego de Yanguas, tesorero de la Casa de la Moneda de Sevilla, en la nave en la que la embajada Keichō viajó de Veracruz a Sevilla, en 1614. Citado en Gil, *Hidalgos y samuráis*, p. 389.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1614	Dos escritorzillos de Xapón ³⁸
1614	Un escritorio grande de Japón de maqui fino y nácar con clavazón dorada; y en un cajón de el dicho escritorio una guarnición de lo mismo para poner láminas; y va con la llave en la caja [...] otro escritorio y otra guarnición de la misma manera [...] un bufete del Japón muy fino y grande ³⁹
1614	En la nao San Miguel Francisco Hernández Franco, en nombre de Miguel de Neve, envió a Juan de Neve [...] un bufetillo y cossas del Xapón [...] y un escritorzillo Y otra escrivanía del Xapón [...] ⁴⁰
1615	[...] tres escribanías de Xapón ⁴¹
1617	Un bufete grande del Japón con cantoneras de plata [...] dos cajas para papeles del Japón, once jícara de chocolate, un bufetillo, un baúl mediano negro con cerradura, un escritorio pequeño con once cajones, una cajita de nácar con cerradura y llave, todos señalados como de las islas niponas ⁴²
1617	Más un peso cuatro tomines y cuatro granos del dicho oro que en [ilegible] de dicho julio se metieron en la dicha real caja, que se cobraron de Matheo Xacome, marinero que vino en la dicha nao del Japón por los derechos de 50 mantas [que] se avaluaron a 6 reales cada una y de una escribanía de maqui avaluada en 40 pesos, que manifestó traer en la dicha nao. Como parece de dicho libro y la dicha relación jurada por la dicha partida ⁴³

38 Francisco Hernández Franco, en nombre de Sebastián Gómez Cordero, hizo este envío a Juan de Neve desde Nueva España. AGI, Contratación, 1827, fs. 108v y 109r. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 321.

39 Obras consignadas por Luis Moreno de la Torre, vecino de México, a Diego de Yanguas, tesorero de la Casa de la Moneda de Sevilla. AGI, Contratación, 1827, fs. 234r y ss. Citado en *ib.*, p. 321.

40 AGI, Contratación, 1827, f. 188r. Citado en *ib.*, p. 322.

41 AGI, Contratación, 368, 7 l f. 65v. Citado en *ib.*, p. 329.

42 Bienes enviados al virrey Luis de Velasco. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante, AHPM]/Prot. 2320, fols. 92r-93r. Citado en Ester Prieto Ustio, «Coleccionismo transatlántico: los bienes artísticos del virrey Luis de Velasco y Castilla», en Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera (coords.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2019, p. 183.

43 AGI, Contaduría, 903, N. 3. Cuentas de la Real Caja del puerto de Acapulco, <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12783794>>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1617	Una escribanía del Japón encorada negra Otra escribanía de maquei fino del Japón, nueva Se remató en Pedro de Rosas una escribanía del Japón, guarnecida y pequeña, en 35 pesos ⁴⁴
1622	[...] Una escribanía del Japón ⁴⁵ [formó parte de un conjunto de otros orígenes que todo valía 300 pesos]
1622	Tres escritorios del Japón y dos baúles de lo mismo y uno de concha de tortuga guarnecida de plata que junto a once cuadros, todo costaba 350 pesos Un baulillo del Japón en Juan Francisco de Vertis en 50 pesos Un escritorio de Japón vacío Un baúl de Japón Otro escritorio y bufete de Japón Un bufetillo chico de Japón Tres cajas grandes para espejos de Japón Otras tres medianas Otras cinco chiquitas Una caja de espejo de Japón en Sebastián Báez de Acevedo en trece pesos Otra caja de Japón pequeña en Juan Leal Palomino en siete pesos Otra caja de espejo en Juan de Rosas en catorce pesos Dos cajas de espejos de Japón, una grande y otra mediana en el capitán Sebastián Báez de Acevedo, digo en Agustín de Medina, en veinte pesos Cinco cajitas de Japón para espejos en el capitán Sebastián Báez de Acevedo a tres pesos y medio Un escritorio de Japón en Luis Morán en veinte pesos Un bufetillo pequeño del Japón en Pablo de Sepúlveda en diez pesos Un bufetillo pequeño del Japón en el dicho [Juan Alonso de Simón] en veinte pesos ⁴⁶

44 Inventario y almoneda de los bienes de Sebastiana Leal Palomino, viuda de Pedro Martín Avilés, vecino y encomendero del puerto de Acapulco (1617). AGNNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3360, 1617, fs. 800-801. Recuperado de <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.

45 Bienes de Pedro de Espinosa, citado en Paulina Machuca, «De porcelanas chinas y otros menesteres. Cultura material de origen asiático en Colima, siglos XVI-XVII», *Relaciones*, 131 (2012), p. 97.

46 Inventario de bienes de Andrés de Acosta (1622). Archivo General de la Nación de México [en adelante, AGNM], *Civil*, vol. 1998, exp. 3.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1622	Tres escritorios del Japón y dos baúles de lo mismo y uno de concha de tortuga guarnecido de nácar ⁴⁷
1622	Un tabernáculo de madera del Japón con sus puertas, pintado y con flores de nácar y en él un crucifijo ⁴⁸
1622	Una escribanía y un barrilillo del Japón ⁴⁹
1623	[...] una cama de campo hecha en el Japón ⁵⁰
1625	Una escribanía de Japón, con sus cajones, llaves y cerradura, por seis pesos y cuatro tomines ⁵¹
1625	[...] cuatro baulillos del Japón, uno dentro del otro ⁵²
1627	Una cadena de oro de bejuquillo con 16 vueltas, en una cajita del Japón, 121 castellanos ⁵³

- 47 Bienes de Manuel Francisco de Gauna, alcalde mayor de Xalatzingo (1622). Citado en Ester Prieto Ustio, «Objetos asiáticos en ajuares novohispanos. El testimonio de los inventarios en las primeras décadas del seiscientos», en María Luisa de Salinas Alonso, María del Carmen Martínez Martínez y Jesús M. Porro Gutiérrez (eds.), *El viaje más largo. Proyecciones de la primera vuelta al mundo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, p. 158.
- 48 Inventario de bienes de Alonso de Rueda, escribano de la Ciudad de México (1622). AGI, México, leg. 259. Citado en Alberto Baena Zapatero, «Reflexiones en torno al comercio de lujo en el Pacífico. Siglos XVII y XVIII», en *A 500 años del hallazgo del Pacífico: la presencia novohispana en el mar del Sur*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 227.
- 49 Mercancía embarcada por Rafael Campi, para recogerla en Sevilla. AGI, Contratación, 1873, f. 347. Citado en Carmen Heredia, «Transporte e intercambios de obras artísticas entre España y Nueva España (1621-1629)», en Juan Haroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez (coords.), *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, México, El Forastero, 2017, p. 56, <<https://ihtc.orex.es/79.pdf>>.
- 50 «Memorial de Juan Antonio, natural de Japón, suplicando que en atención a sus méritos y servicios se le nombre intérprete en Manila y se le dé la plaza de cónsul, con el sueldo correspondiente». AGI, Filipinas 39, n.º 23, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/422996>>.
- 51 Almoneda de bienes del marinero Pagés de Moncada (1625). Citado en Machuca, «De porcelanas», p. 97.
- 52 Mercancía embarcada por Pedro Ruiz en la nao *Nuestra Señora de los Reyes* para el Santísimo Sacramento de la localidad navarra de Tudela (AGI), Contratación, 1864, fs. 1848-1849. Citado en Heredia, «Transporte e intercambios», p. 42, <<https://ihtc.orex.es/79.pdf>>.
- 53 Mercancía embarcada en la nao *Santa Teresa*. Almiranta por Francisco Ramírez, vecino de la ciudad, del capitán Juan de Ontiveros Barrera, tesorero de la Santa Cruzada para Miguel de Neve, vecino de Sevilla. Citado en *ib.*, p. 68, <<https://ihtc.orex.es/79.pdf>>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1628	Un baúl tumbado, chico, del Japón, con sus cerraduras ⁵⁴
1637	[...] an inkwell, writing set, and writing cabinet identified as Japanese in origin ⁵⁵
1638	Teresa Setin got from Guazzoni in Manila «a Japanese escritorio» ⁵⁶
1638	[Antonia de Villaroel, de Pátzcuaro] «a sus cuñadas [les dejó] un escritorio del Japón [...]» ⁵⁷
1640	[...] una cama muy vistosa de Japón, de talla, de barniz y oro, con cielo de brocado ⁵⁸
1645	Un baulillo de Japón, de un palmo, vacío. Un escritorio del Japón, nuevo, con otro de labores, de una vara poco más de largo y media vara poco más de ancho, con su cerradura, llave y cantoneras de fierro pavonado y dorado y abriéndose gaveta por gaveta se halló lo siguiente... un contador nuevo del Japón, con nueve gavetas, de media vara y una tercia de alto, y otra de ancho sin nada dentro [...]. Un escritorio del Japón, nuevo, con una puerta a un lado, de media vara de largo y media de alto, y una tercia poco más de ancho, y habiéndose abierto se halló en ella lo siguiente... Un japoncillo aforrado en badana negra, con dos cajones y tres pequeños, vacíos. Un baúl grande del Japón, de dos varas de largo y dos tercias de alto y ancho, abierto, bien tratado, y en él dos cajones que tuvieron lo siguiente [...]. Un baulillo de Japón, de un palmo, vacío [...]. Una catana del Japón de más de vara, con su vaina ⁵⁹

54 Inventario de bienes de Antonio de la Mota y Portugal (1628). AGN, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 265, exp. 4, s./f. Citado en Berenice Ballesteros Flores, *Entre el ser y el parecer. Los objetos suntuarios orientales en el ajuar doméstico de mercaderes del Consulado de la Ciudad de México (1573-1700)*, tesis de maestría, UNAM, 2007, pp. 128-129, <<http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F?RN=600363706>>.

55 Bienes de Adrian Boot en México. Citado en Dana Leibsohn, «Made in China, Made in Mexico», en Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *At the Crossroads: The Arts of Spanish America and Early Global Trade*, Denver, Denver Art Museum, 2012, p. 37, nota 39.

56 José Luis Gasch-Tomás, *The Atlantic World and the Manila Galleons. Circulation, Market, and Consumption of Asian Goods in the Spanish Empire, 1565-1650*, Boston, Brill, 2019, p. 40.

57 Laura Gemma Flores García, *El crisol y la flama: grupos sociales y cofradías en Pátzcuaro (siglos XVI y XVII)*, México, Bonilla Artigas Eds., 2024, p. 195.

58 Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en Nueva España*, México, Librería Pedro Robredo, 1923, p. 140.

59 Inventario de Bienes de Lope de Osorio (1645). AGNM, *Tierras*, vol. 3371, exp. 1. Citado en Ballesteros Flores, «Entre el ser y el parecer», pp. 128-129.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1645	[...] dos escritorios y contador de cuatro adebes el nácar, oro y barniz del Japón tasado en 1500 reales cada pieza [...] un baúl del Japón en 2 mil reales [Un] bufetillo bajo del Japón con cuatro cantoneras plateadas y los pies de lo mismo en 660 reales [...] otro bufete bajo del estrado con los pies del Japón con cantoneras doradas y galón de oro al canto en 300 reales [...] otra cama que se compone de cuatro pilares y una cabecera sin lecho hecha en el Japón folleteada de taller dorada sobre verde en mil y quinientos reales ⁶⁰
1651	Yt una caja de maque del Japón a modo de tabernáculo y dentro una lámina de mano de Alonso de Herrera de media vara de alto y sesma de largo Yt otra caja de la misma manera de la Virgen del Rosario y Santo Domingo ⁶¹
1652	Un escritorio del Japón con cinco cajones, viejo, en seis pesos ⁶²
1653	Un escritorio grande, de veinte y un gavetas, blanco y oro, del Japón, con su bufete de madera dorada ⁶³
1654	[...] vn escrittorsito del Japón con su bufete ⁶⁴
1659	En la capilla de la hacienda de minas, que llaman de Xil: un hostiario del Japón ⁶⁵
1659	Una escribanía de maqui del Xapón con sus caxones Cinco baulillos [...] de Xapón, con barnis negro y oro, vasios ⁶⁶

60 Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico en la Nueva España. El ducado de Albuquerque en la Nueva España*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016, pp. 231-233.

61 Inventario de bienes de Gabriela de la Ribera (1651). AGNM, *Civil*, vol. 1720, exp. 3, f. 13v.

62 Carta de dote a favor de Cristóbal López de Osuna (1652). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 630, vol. 4368, fs. 141-147v. Recuperado de <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.

63 Eugenio del Hoyo, *Plateros, platas y alhajas en Zacatecas*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986, p. 117.

64 Testamento de Juan de Soto, sevillano radicado en Nueva España (1654). AHPS. PN, 3694, 1657-I. Of. 5. 327 vto. Citado en Fernando Quiles, «El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII», *Atrio*, 13 y 14 (2007-2008), p. 125, <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/582/424>>.

65 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

66 AGI, Contratación, 972, n. 3. r. 1, f. 27r. Citado en Valeriano Sánchez Ramos, «Mobiliario hispano-asiático de mediados del siglo XVII: el sueño doméstico de don Diego Fajardo», *Tiempos modernos*, 48 (2024), pp. 62 y 66.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1660	Otra cajita cuadrada muy chica maltratada quebrada del Japón sin nada dentro Una cajita adosada del Japón con su tapadera quebrada sin nada dentro ⁶⁷
1663	Una bola del Japón que es Sahumadorcito de cama ⁶⁸
1677	Un escritorio del Japón con su escribanía y bufetillo de maque y concha nácar ⁶⁹
1679	Galeón Capitán Santa Rosa. El Capitán don Félix de Ruesta envió a Acapulco «Tres medios caxones con dos escrivanías de Xapón en cada uno» ⁷⁰
1680	Galeón Capitana San Telmo. El Capitán don Fernando Estacio Venegas envió a Acapulco «Dos escritorios de Japón, que costaron cincuenta pesos» ⁷¹
1683	Galeón San Telmo. El Capitán don Francisco Atienza envió a Acapulco «Tres escritorios pequeños de Japón» ⁷²
1684-85	<i>Las Actas Capitulares</i> de 1684-1685 de la catedral de Toledo consignan la llegada desde Puebla de los Ángeles de los cajones enviados por el bachiller Diego de Miranda y Palomeque en los que envía [...] el escriptorio del Japón [...] ⁷³
1688	Una cama del Japón desbaratada sobredorada Un taburete del Japón en dos pedazos muy viejo ⁷⁴

67 Inventario de bienes de Baltasar Pereyra (vecino de la ciudad de México, comerciante portugués) y su esposa doña Agustina de Robles. Citado en Déborah Oropeza Keresey, *La migración asiática en el virreinato de la Nueva España: un proceso de globalización (1565-1700)*, México, El Colegio de México, 2020, p. 322.

68 Concurso a los bienes de don Diego de Peñalosa y don Bernardo de Mendizaval (1663). AGNM, *Tierras*, vol. 3283, exp. 2, f. 56r.

69 Agradezco esta referencia al doctor Gustavo Curiel, quien me indicó que procede del AGNot.

70 AGI, escrib. 411 A, *Quaderno 3 de compovaciones de gastos*, f. 273r. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 334.

71 AGI, escrib. 411 A, *Quaderno 3 de compovaciones de gastos*, f. 290r. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 335.

72 AGI, Escrib. 411 A, *Quaderno 3 de compovaciones de gastos*, f. 350r. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 335.

73 Margarita Mercedes Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey, Serfín, 1997, p. 31.

74 Inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688). AGNM, *Tierras*, vol. 143, exp. 1, s./f.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1689	Un bufetillo de estrado del Japón de concha nácar y maque y otros dos dichos [baúles] [...] de maque y nácar del Japón ⁷⁵
1696	Un escritorio grande de maque colorado del Japón, perfilado de oro, embutido en concha y hueso, con 27 gavetas, con secretos, y su bufete torneado y dorado en 800 pesos ⁷⁶
1703	Yt otro escritorio del Japón en ocho pesos ⁷⁷
1704	Ytem un escritorio de maque, del Japón, de una vara de largo con su escribanía y pie, cerradura y llave apreciado en ochenta pesos ⁷⁸
1706	Ytt. diez escritorios de maque fino del Japón, forrados, en sus cajones, con sus cantoneras de chapa y llave de metal, de más de vara de largo, y como dos tercias de alto Yt. otro cajón abierto que dijo tener un baúl de maque del Japón abierto y vacío Primeramente, un baúl de maque del Japón, y dentro de él otros seis menores, unos dentro de otros, en disminución, con sus chapas y llaves de bronce que se volvieron a poner en la forma en que estaban, menos el encerado, y bejuco, con que venían amarrados Ytt. otro cajón del mismo número y marca que, habiéndolo abierto, se hallaron otros 7 baúles todos en disminución y en la misma forma que los antecedentes Ytt. otro cajón número catorce con la misma marca y habiéndose abierto se halló tener lo mismo que los otros dos, en la misma forma Un cajón grande, y abierto salió un escritorio de maque del Japón con sus cantoneras y chapas y llaves, que medido lo alto tiene poco menos de una vara y de ancho vara y sesma, con diez gavetas Ytt. en dicha gaveta cuatro bucetas pequeñas de Japón Ytt. en la octava gaveta seis platillos de maque del Japón de a cuarta en cuadro dorados Ytt. en dicha gaveta cinco mancerinas del Japón de más de cuarta [...] [...] ocho bucetas del dicho maque del Japón Ytt en la décima y última gaveta de dicho escritorio otras cinco mancerinas compañeras de las antecedentes y una docena de pozuelos de Japón más

75 Agradezco esta referencia al doctor Gustavo Curiel, quien me indicó que procede del AGNot.

76 Memoria de los bienes que a la sazón se hallaron en la casa principal del pueblo de Acámbaro. Citado en Del Hoyo, *Plateros*, p. 121.

77 Bienes del capitán Juan Díaz de Castro y Obregón (1703). AGNM, *Civil*, vol. 24, exp. 2, s./f.

78 Aprecio de los bienes del contador don Ventura de Paz (1704). *Ib.*, vol. 179, exp. 8, f. 32r.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	20. Ytt. otro cajón de los inventarios [...] que habiéndose abierto se halló dentro de él, un escritorio del mismo porte y tamaño que el antecedente con sus chapas, llaves y cantoneras del mismo maque del Japón y con otras diez gavetas
	Ytt. primeramente, un cajón que habiéndose abierto se halló dentro un escritorio de maque de Japón de menos de vara de alto y vara y sesma de ancho con sus chapas, llaves y cantoneras con diez gavetas
	12. Ytt. otra gaveta, en donde se hallaron diez buquetas de maque del Japón
	20. Ytt. en la segunda gaveta se hallaron tres mancerinas y seis pozuelos de maque del Japón con sus flores
	29. Ytt en la tercera gaveta, doce buquetas, nueve tazas y una cajita de dicho maque de Japón
	41. Yt en la séptima gaveta un cajoncito en forma de tocador y almohadilla con su escribanía de maque de Japón con su espejo, y su chapa y llave [...]
	[...] cuatro tocadorcitos de maque de Japón iguales [...]
	Yt un tocadorcito de maque de Japón con su espejo
	Yt dos almohadillas de maque de Japón preciosas [Al margen: cada una a 15 pesos, montan 15, digo 30 pesos]
	Yt 24 mancerinas con sus pocillos de maque de Japón
	Yt doce buquetas de dicho maque, y dentro de ellas tres buqueticas chica
	Yt diez buquetas de dicho maque cubiertas de tela cada una con tres cajetillas dentro
	Yt seis buquetas menores de lo mismo cada una con dos cajetillas dentro
	Yt dos platos de maque de Japón
	Yt dos baulitos medianos con otro menor de Japón
	Yt dos almohadillas de maque de Japón preciosas
	Yt doce cajillas de maque de Japón con otras más pequeñas dentro
	Yt doce mancerinas de Japón con sus pozuelos de lo mismo
	Yt doce buquetas con otras menores dentro de dicho maque de Japón
	Yt un escritorio pequeño, de poco más o menos de cuarta, de maque de Japón, que avaluó en tres pesos ⁷⁹
s./f.	Escritorios del Japón ⁸⁰
s./f.	Un terno de tres escritorios de maque del Japón, con un Cristo de marfil, trescientos pesos ⁸¹

79 Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto de Crusat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1, fs. 35v, 36r, 40v, 41r, 44v, 45v, 46r, 46v, 47r, 47v, 48r, 51v, 60r, 60v, 61r, 66r, 66v, 67r, 68v, 69r y 69v.

80 Gustavo Curiel, «Introducción», en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*, Puebla, Fundación Mary Street Jenkins, 2009, p. 20.

81 *Ib.*, p. 25.

El listado permite ver que la palabra «maque» —o «maqui»— solo se usó para referirse a estas obras de manera excepcional. Al respecto, llama la atención «Un escritorio grande de Japón de maqui fino y nácar con clavazón dorada; y en un cajón de el dicho escritorio una guarnición de lo mismo para poner láminas; y va con la llave en la caja [...] otro escritorio y otra guarnición de la misma manera [...] un bufete del Japón muy fino y grande», enviado en 1614 a Diego de Yanguas, tesorero de la Casa de la Moneda de Sevilla. Yanguas llegó a ser un hombre acaudalado, cuya posición le facilitó recibir envíos desde América, cosa que al parecer ocurrió con frecuencia.⁸² La aclaración de que algunos ejemplares eran finos, o muy finos, sugiere que en 1614 ya estaba muy familiarizado con las lacas *namban*. Aun así, el mismo año Pedro Serrano del Arco, estante en México, envió a Yanguas, «una escrivanía del Xapón» en la nave en la que la embajada Keichō viajó de Veracruz a Sevilla. La omisión del término «maque» en el contexto de la misión diplomática demuestra que el uso de dicho término aún estaba lejos de haberse generalizado.

La palabra «maqui» también se usó en el inventario de bienes de Sebastiana Leal Palomino, viuda de Pedro Martín Avilés, vecino y encomendero del puerto de Acapulco (1617). El documento es un poco posterior a la llegada a Acapulco de la nao *San Juan Bautista*, procedente de Japón, en cuya carga se mencionaron obras «de maque». Juan Gil informa que esta embarcación fue enviada por el sogún, en un punto crítico de las relaciones entre las autoridades japonesas y la Corona española, para que volvieran a Japón los miembros de la embajada Keichō que habían permanecido en Nueva España.⁸³ La *San Juan Bautista* llegó a Acapulco

82 Véase, por ejemplo, «Autos de Diego de Yanguas, tesorero de la Casa de la Moneda de Sevilla, con el capitán Antón Sánchez, maestre de plata, sobre que le entregase unas barras de plata que debió traerle por cuenta de Cristóbal de Salcedo Reinalte, residente en Portobelo» (1610). AGI, Contratación, 776, n.º 13.

83 Gil, *Hidalgos y samuráis*, pp. 431 y 436. La *San Juan Bautista* también ha sido brevemente comentada por Déborah Oropeza a partir de información documental del Archivo General de Indias. AGI, Filipinas 39, n.ºs 21 y 23. Déborah Oropeza Keresey, *Los «indios chinos» en la Nueva España: la inmigración de la nao de China, 1565-1700*, tesis doctoral, El Colegio de México, 2007, p. 167.

casi destrozada⁸⁴ y partió a Cavite en 1618; a bordo iban Hasekura y Sotelo, cuya misión ya había fracasado.⁸⁵

Déborah Oropeza halló una referencia a otro navío japonés que llegó a Acapulco en 1619,⁸⁶ mientras que Juan Gil ha aportado información documental que demuestra que en la década de 1620 continuó el tráfico comercial entre Japón y Manila.⁸⁷ Estas referencias, que hasta ahora no se habían tomado en cuenta al estudiar la circulación de objetos japoneses en Nueva España, contribuyen a explicar la presencia de numerosas lacas japonesas en el siglo xvii.

El inventario acapulqueño de Sebastiana Leal, de octubre de 1617, incluyó «Otra escribanía de maquei fino del Japón, nueva», de la que en la almoneda posterior se informó que era «guarnecida y pequeña» y que se remató en 35 pesos. Destaca el parecido con una «escribanía de maqui avaluada en 40 pesos» por la que el marinero Matheo Xacome, venido en la *San Juan Bautista*, pagó derechos en julio de 1617.⁸⁸ El uso común del término maqui, la coincidencia temporal, el hecho de que las obras se describieran en términos similares y de que su precio fuera casi el mismo abren la posibilidad de que la obra adquirida por Leal haya sido la de Xacome. O bien la escribanía podría haberse comprado a otro vendedor, que asimismo la trajera en la *San Juan Bautista*. Las cuentas de la Real Caja de Acapulco registraron, en relación con dicha nao:

Más 14 pesos y 4 granos del dicho oro que en 4 de junio dicho año se metieron en la dicha Real Caja, se cobraron de Antonio Ribas como albacea de Cristóbal Sánchez, marinero difunto por los derechos del 2 por ciento de la nueva imposición de 702 pesos de oro común que montaron las mercaderías que por bienes de dicho difunto se vendieron en almoneda en el dicho puerto que vinieron del Japón.⁸⁹

84 Gil, *Hidalgos y samuráis*, p. 436.

85 *Ib.*, pp. 438-439.

86 Oropeza, *Los «indios chinos»*, p. 199.

87 Gil, *Hidalgos y samuráis*, pp. 444-445.

88 AGI, Contaduría, 903, N. 3. Cuentas de la Real Caja del puerto de Acapulco, <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12783794>>.

89 *Ib.*

Aunque no se especificó en qué consistieron las mercaderías de Sánchez, el éxito de las lacas japonesas permite suponer que incluían algunos ejemplares. Por otro lado, desde finales del siglo xvi, en Acapulco residieron temporal o permanentemente personajes de diversos orígenes asiáticos,⁹⁰ así como españoles y novohispanos que habían estado en Manila y podrían haber contribuido a introducir el término *maque* en Nueva España. Como se ha visto, en la propia Manila dicho término tardó en arraigarse. Ahora bien, a principios del siglo xvii los jesuitas activos en Japón publicaron libros que incluían detalles sobre las lacas japonesas y llegaron a usar la palabra *makie*.⁹¹ El caso de Leal permite afirmar que los comerciantes de Acapulco tenían información precisa sobre las mercancías traídas desde Manila y fueron los primeros en llamar a las lacas japonesas «maque», aunque hubieron de pasar décadas antes de que el nombre se empleara en otras ciudades.

Más allá de estos casos, las referencias listadas demuestran que desde finales del siglo xvi en distintas ciudades había personajes capaces de identificar el origen japonés de los objetos. Si bien algunas fuentes confundieron los objetos nipones con chinos (tabla 2) u omitieron su origen (tabla 3), las numerosas referencias de la tabla 1 demuestran que no solo en la capital virreinal y en Acapulco, sino también en Colima, Zacatecas y aún en poblaciones mucho más pequeñas, como Xalatzingo, hubo individuos capaces de identificar la procedencia de los objetos japoneses. Si bien algunas de estas referencias vienen de ajuares de comerciantes, otras proceden de ajuares ligados a perfiles personales distintos; es decir, a lo largo del siglo xvii el conocimiento sobre las lacas japonesas se fue difundiendo entre los actores sociales de distintas ciudades novohispanas.

90 Oropeza, *Los «indios chinos»*, y *La migración*.

91 Ulrike Körber, *The Journey of Artifacts. The Study and Characterization of a Nucleus of Lacquered Luso-Asian Objects from the 16th and 17th centuries*, tesis doctoral, Universidad de Évora, 2018, p. 126.

Entre los reenvíos que se hicieron a España desde Nueva España, destaca el hecho de que en 1617 el virrey Diego Fernández de Córdoba mandó a su antecesor Luis de Velasco los regalos que el sogún Ieyasu le había remitido desde Japón. El lote incluyó «Un bufete grande del Japón con cantoneras de plata [...] dos cajas para papeles del Japón, once jícaras de chocolate, un bufetillo, un baúl mediano negro con cerradura, un escritorio pequeño con once cajones, una cajita de nácar con cerradura y llave, todos señalados como de las islas niponas». Las referencias a «jícaras de chocolate» son llamativas. Seguramente no se trató de obras hechas ex profeso, sino de cuencos que en Hispanoamérica se adaptaron tempranamente al consumo de una bebida asociada a la distinción social.

Entre las fuentes documentales que identificaron el origen japonés de las obras, pocas mencionaron que estaban embutidas —la palabra que en la época se usaba con la significación actual de incrustadas— de concha de nácar. Como hemos visto, las obras listadas son muebles y objetos de origen europeo, lo que permite afirmar que no se habían hecho para el mercado doméstico, sino para la exportación. Dado que la concha nácar era muy apreciada en las lacas *namban*, cabe afirmar que muchos de los objetos mencionados en la tabla 1 sí estuvieron incrustados de ese material.

A diferencia del maque, en Nueva España el uso artístico de la concha no era una novedad y no había necesidad de desarrollar una nueva terminología para nombrarla. Acaso al aclarar que se trataba de obras japonesas, los escribanos hayan sentido que no había necesidad de describirlas. Algo similar ocurrió en Manila, no solo a principios del siglo xvii,⁹² sino incluso a finales de esa centuria. Por ejemplo, en 1689 el testamento del gobernador de Filipinas Gabriel Curucelaegui y Arriola mencionó «Yt un escrito-

92 El inventario de bienes del exgobernador Alonso Fajardo (1624) registró «cinco bufetillos dorados de Japón» y «cinco atriles de Japón», que seguramente fueron de laca. Kawamura, «Manila, ciudad española».

rio de Japón, de tres cuartas de largo, vacío» e «Yt dos escritorios de Japón, de dos puertas cada uno, de tres cuartas de largo, a siete pesos cada uno —14 pesos—.»⁹³

Entre las obras listadas, especial mención merecen las del comerciante Andrés de Acosta (1622). El personaje tenía estrecha relación con vecinos y autoridades eclesiásticas de Manila e importaba cajones de mercaderías de China.⁹⁴ En el lote había obras de calidad contrastante, pues tres escritorios del Japón, dos baúles de lo mismo, 1 de concha de tortuga guarnecida de plata y 11 cuadros costaron 350 pesos en total. Sin duda la plata que guarnecía el baúl de concha de tortuga contribuyó al alto precio del conjunto. Aun así, es notable el contraste con las «Cinco cajitas de Japón para espejos» que el capitán Sebastián Báez de Acevedo adquirió a tres pesos y medio.

Este tipo de cajas, llamadas *kagamibako* en japonés, tienen forma de estuches redondos y se cuentan entre las pocas lacas japonesas que circularon en Nueva España que no se hicieron específicamente para la exportación. Al margen del tamaño, el precio de tres pesos y medio por cinco ejemplares sugiere que las obras eran sencillas. Báez también adquirió, de entre los bienes de Acosta, «Una caja de espejo de Japón [...] en trece pesos», mientras que Juan Leal Palomino se hizo de «Otra caja de Japón pequeña [...] en siete pesos», Juan de Rosas compró «Otra caja de espejo [...] en catorce pesos» y Agustín de Medina, «Dos cajas de espejos de Japón, una grande y otra mediana [...] en veinte pesos». Las diferencias de precio apuntan a distintas calidades. En cualquier caso, todas las obras deben de haber sido mucho más sencillas que los *kagamibako* actualmente conservados, que destacan por sus intrincados diseños.⁹⁵

93 Testimonio de los autos de la testamentaría de Curucelaegui (1700). AGI, Filipinas 73. Inventario de bienes del gobernador fs. 50v y 93r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930241>>.

94 Baena Zapatero, «Un ejemplo», p. 55.

95 Se pueden ver ejemplos en <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/200471>> y en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40471>>.



*Figura 2. Baúl de tapa curva. Japón, laca namban, principios del siglo XVII.
Exconvento de Santa Mónica, Puebla*

Igualmente sencillo debe de haber sido un escritorio del Japón con cinco cajones procedente de la carta de dote de Cristóbal López de Osuna; en 1652 el mueble ya era viejo y se vendió en seis pesos. Si bien los objetos solían depreciarse con el tiempo, el contraste con un cofrecillo del Japón tasado en 60 pesos en 1597 y un baulillo del Japón rematado en 50 pesos en 1622 sugiere que el trabajo original del escritorio de 1652 era de calidad inferior. Lo mismo cabe suponer de una escribanía de Japón, con sus cajones, llaves y cerradura, que en 1625 se vendió en una almoneda en Colima por seis pesos y cuatro tomines. Estas obras resultan de gran interés a la luz de los comentarios del exgobernador interino de Filipinas Rodrigo de Vivero, quien, tras naufragar en Japón, consideró que esa nación «no tiene retorno de géneros útiles a la Nueva España, porque pinturas, escritorios, biombos y lo que otra vez se trajo, no es mercadería

para ordinarios». ⁹⁶ Aunque pocas, las evidencias de la circulación de lacas sencillas son significativas y es imprescindible tomarlas en cuenta para tener una idea más precisa del fenómeno.

Sobre el aspecto de dichas obras sencillas, cabe mencionar un pequeño baúl de laca *namban* de tapa curva resguardado en el ex-convento de Santa Mónica en Puebla (fig. 2). ⁹⁷ La obra conserva parte del nácar en los listones que dividen verticalmente la composición en cuatro registros. El deterioro permite ver los fragmentos irregulares de madreperla incrustados en las flores y hojas que decoran el baúl. Al parecer, la capa de laca original es muy ligera; de hecho, el aspecto de la obra recuerda más bien a un trabajo de pintura. Lamentablemente, no existe información sobre la pieza. Sin embargo, el convento de Santa Mónica fue fundado por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz en 1688, lo que permite suponer que el baúl llegó al recinto procedente de otra colección.

Antes de su remodelación en 2010, el también poblano exconvento de Santa Rosa exhibía un sencillo hostiario de laca japonesa. Se ignora el paradero actual de la obra, que se hallaba tan deteriorada que para alguien poco familiarizado con el tema habría sido imposible identificarla con la producción aquí estudiada. ⁹⁸ Respecto a la diversificación de la calidad de las lacas japonesas, destaca una cita del jesuita João Rodrigues, quien residió en Japón más de treinta años y dominó el japonés. En su libro sobre la historia de la iglesia en Japón, al referirse a esta clase de trabajo, señaló:

96 Rodrigo de Vivero, «Relación del Japón» [1609], introd. y notas de Manuel Romero de Terreros, en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 5, n.º 1 (1934), p. 99, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7074>>.

97 Agradezco a la doctora Patricia Díaz Cayeros, del IIE de la UNAM, la noticia y fotografías de esta obra y a la doctora Monika Kopplin, exdirectora del Lack kunst Museum de Münster, sus valiosos comentarios al respecto.

98 Sonia I. Ocaña Ruiz y Rie Arimura, «Japanese Objects in New Spain: Namban Art and Beyond», *Colonial Latin American Review*, 31, n.º 3 (2022), p. 334, <<https://doi.org/10.1080/10609164.2022.2104033>>.

No hay nada más espléndido que tales cosas, pero son tan caras que solo los señores y la gente rica se las pueden permitir. Es verdad que también hay una variedad más barata de este trabajo que se ve más o menos igual, pero es muy distinta en cuanto a manufactura, brillo y precio; en este reino, el pueblo usa mucho este segundo tipo. Algunos escritorios y platos de estos se enviaron a Europa, pero eran muy inferiores a las mejores versiones de esta segunda clase. Y también hay imitaciones, que fácilmente pueden engañar a quien no sepa mucho al respecto.⁹⁹

Ulrike Körber ha informado que en el diccionario de japonés-portugués que los jesuitas imprimieron en Nagasaki en 1603-1604 había referencia a distintas calidades de manufactura de laca.¹⁰⁰ Obras como las de los exconventos poblanos son ejemplos particularmente sencillos del trabajo de exportación que Rodrigues sitúa en la segunda categoría. El hecho de que algunas piezas alcanzaran el siglo XXI en Puebla confirma que en esa ciudad circularon obras japonesas de distintas calidades; es decir, la importancia de esa ciudad en el fenómeno de la «domesticación de Asia» aún está por aquilatar. Al respecto, el caso de las esculturas de marfil es especialmente notable, pero también la laca japonesa ofrece indicios sugerentes, que se explican por la riqueza de la ciudad, su papel en el comercio transatlántico y la intensa actividad de las órdenes religiosas en la región.

Otro aspecto interesante del consumo de lacas japonesas es el de la circulación posterior al cierre de las fronteras japonesas; por ejemplo, en 1645, el acaudalado mercader Lope de Osorio poseía, entre otros muebles japoneses:

Un escritorio del Japón, nuevo, con otro de labores, de una vara poco más de largo y media vara poco más de ancho, con su cerradura,

99 Michael Cooper, *The Japanese Mission to Europe 1582-1590. The Journey of Four Japanese Noblemen through Portugal, Spain and Italy*, Bolton, Global Oriental Ltd., 2005, p. 258. La traducción es nuestra.

100 Körber, *The Journey*, p. 126.

llave y cantoneras de fierro pavonado y dorado y [...] un contador nuevo del Japón, con nueve gavetas, de media vara y una tercia de alto, y otra de ancho [...]. Un escritorio del Japón, nuevo, con una puerta a un lado, de media vara de largo y media de alto, y una tercia poco más de ancho.¹⁰¹

Cabría suponer que los novohispanos apenas tuvieron acceso a obras niponas después de 1639, cuando a la férrea prohibición del catolicismo se sumó el cierre de las fronteras japonesas. En el momento en que se hizo el inventario de Lope de Osorio, Japón tenía seis años de haberse cerrado al exterior y la aclaración de que el lote incluía muebles nuevos confirma que, pese al cierre de fronteras, a Nueva España siguieron llegando lacas japonesas de reciente elaboración. Esto indica que buena parte del comercio con Asia se hizo por vías informales e ilegales. Las ávidas demandas del enorme mercado novohispano fueron satisfechas a través de China y las redes preexistentes con otras naciones asiáticas.¹⁰²

Para entonces los diseños eran de estilo pictórico, que marca la transición entre las lacas *namban* y aquellas destinadas al mercado holandés. Estas obras fueron dejando de lado el uso del nácar y el abigarramiento del estilo *namban*. Sendos ejemplares pertenecientes a la colección del Museo Bello y depositados en el Museo Casa de Alfeñique —ambos en Puebla— corresponden a este trabajo (fig. 3). Se trata de un escritorio y escribanía a juego que carecen de nácar y en los que buena parte de la superficie exhibe un paisaje sobre el fondo negro. Al parecer, las obras han permanecido en Puebla desde época virreinal.¹⁰³ Así pues, a partir de 1640, cuando las fuentes se refieren a lacas japonesas sin mencionar el nácar, bien podría tratarse de ejemplares que no hayan usado ese material.

101 Inventario de bienes del mercader Lope de Osorio (1645). AGNM, *Tierras*, vol. 3371, exp. 1, s./f. Citado en Ballesteros Flores, *Entre el ser y el parecer*, p. 95.

102 Herrera Reviriego, «Conexiones en la época de la desconexión».

103 Ocaña Ruiz y Arimura, «Japanese Objects», p. 334.



*Figura 3. Escritorio. Japón, laca del período de transición (c. 1640).
Colección Museo Bello, depositado en el Museo Casa de Alfeñique, Puebla*

También merecen atención los ejemplares que, sin ser sencillos, se conservaron a lo largo de varias décadas y llegaron a finales del siglo xvii deteriorados. En 1688 Antonio Sedano poseía una «cama del Japón desbaratada, sobredorada», así como «Un taburete del Japón, en dos pedazos, muy viejo». Llama la atención que en estos casos se haya conservado la referencia al origen japonés de las obras pese a que, como se verá más adelante (tabla 2), Sedano también poseyó varias lacas japonesas, que se denominaron maque chino. Es probable que estas últimas fueran posteriores y exhibie-



Figura 4. Altar portátil. Japón, laca namban, principios del siglo XVII, y Nueva España, Virgen de Guadalupe, siglo XVIII. Fundación Cultural Daniel Liebsohn A. C., Ciudad de México

ran características distintas a las de la cama y el taburete que sí se identificaron como japoneses.

En cuanto a las lacas *namban* de uso religioso, destacan «Yt una caja de maque del Japón a modo de tabernáculo, y dentro una lámina de mano de Alonso de Herrera de San Ildefonso de media vara de alto y una tercia de ancho» e «Yt otra caja de la misma manera de la Virgen del Rosario y Santo Domingo», procedentes del inventario de bienes de Gabriela de la Ribera (1651). Las referencias novohispanas a trípticos de laca japonesa son excepcionales. El hecho de que una de las obras tuviera una pintura de san Ildefonso hecha por Alonso de Herrera es notable a la luz de un tríptico de

laca *namban* que contiene una *Virgen de Guadalupe de México*, que a finales del siglo XVIII se hallaba en España y ahora se conserva en una colección mexicana (fig. 4). Otro tríptico de laca *namban* relacionado con Nueva España es un ejemplar del Museo Nacional de Tokio que contiene un *Martirio de san Esteban* de plumaria novohispana.¹⁰⁴ La plumaria fue muy apreciada en los círculos eclesiásticos de Japón,¹⁰⁵ aunque circuló en menor cantidad que las lacas japonesas en Nueva España.

El caso de De la Ribera demuestra que los trípticos japoneses de laca con pinturas novohispanas tuvieron éxito en los ajuares civiles virreinales. La «caja de la misma manera de la Virgen del Rosario y Santo Domingo» podría indicar que se trató de un encargo dominico. Aunque la Compañía de Jesús era la orden religiosa más importante en Japón y muchos objetos de laca *namban* exhiben su emblema, en los ámbitos hispanoamericanos se conservan lacas japonesas con el escudo dominico; tal es el caso de un atril conservado en el convento de San Esteban de Salamanca. El ejemplar de De la Ribera confirma que la orden de predicadores, que era muy importante en Filipinas, contribuyó a la circulación de lacas *namban* en Nueva España.

Las descripciones más detalladas corresponden a trabajos de buena calidad, como «Un escritorio grande, de veinte y un gavetas, blanco y oro, del Japón, con su bufete de madera dorada», registrado en Zacatecas en 1653. La referencia a una laca blanca japonesa de mediados del siglo XVII es muy interesante, pues se suele considerar que en Asia no existía la tecnología para hacer lacas de ese color y que los ejemplares blancos más antiguos conservados fueron hechos por Gérard Dagly en la corte berlinesa a finales del siglo XVII.

104 Curvelo, «The Artistic Circulation», p. 65.

105 *Ib.*, p. 64.

Ahora bien, en el Museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick se conserva un pequeño conjunto de lacas blancas japonesas de finales del siglo XVII, cuya tipología corresponde a encargos europeos.¹⁰⁶ Asimismo, hay registros documentales de 1687, 1690 y 1693 que consignan pedidos de lacas japonesas hechos desde la India a la Compañía Holandesa de Indias Orientales (VOC), e incluyen ejemplares blancos.¹⁰⁷ Sin embargo, en 1694 se especificó que debían evitarse las lacas blancas pues, aunque eran muy agradables a la vista, se descarapelaban demasiado. Así, el pedido de 1699 incluyó lacas negras, pero ninguna blanca.¹⁰⁸

Delić ha estudiado las obras del Museo Herzog Anton Ulrich, que efectivamente se hicieron con una técnica muy frágil, distinta a la de las otras lacas japonesas de la época. Lo que hasta ahora no se sabía es que las lacas blancas japonesas también circularon en Manila. En 1690, Felipe Pardo, arzobispo de esa ciudad, tenía «Yt una escribanía blanca de Japón bien tratada y vacía», además de «Yt otra escribanía de Japón pintada con las armas del Excelentísimo Señor Domingo».¹⁰⁹ La aclaración de que la escribanía blanca estaba «bien tratada» apunta a un trabajo anterior, mientras que la que tenía las armas de santo Domingo sin duda fue un encargo dominico, probablemente anterior a la expulsión de los católicos de Japón. Esto, unido al hecho de que la referencia zacatecana data de mediados del siglo XVII, permite suponer que las lacas

106 Valentin Delić, «“Weiße Lacke” – kunsttechnologische Studien zu einer Gruppe japanischer Exportmöbel des 17. Jahrhunderts aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum», en W. Bandle (ed.), *Lacklegenden: Festschrift für Monika Kopplin*, Múnich, Hirmer, 2013, pp. 56-75.

107 Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Ámsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 136.

108 Delić, «“Weiße Lacke”», p. 62.

109 Documentos sobre la expulsión del arzobispo fray Felipe Pardo (1682). AGI, Filipinas, 90, N. 1, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1930723>>.

blancas japonesas no se desarrollaron a partir de los gustos holandeses, sino hispanoamericanos. El que los españoles solicitaran lacas blancas no habría sido extraño, pues ellos, al igual que los otros europeos de la época, apreciaban mucho las obras de arte de ese color.

Aunque de momento la de Zacatecas es la única referencia tan temprana conocida, es muy significativa, pues permite suponer que, a mediados del siglo xvii, Japón era la única nación donde se hacían lacas blancas, que se dedicaron, al menos en parte, al mercado hispanoamericano. Las obras del museo alemán son más bien pequeñas; en contraste, el escritorio de Zacatecas era «grande, de veinte y un gavetas»; es decir, aunque apenas queden vestigios, a mediados del siglo xvii había talleres japoneses de laca cuya experiencia con los ejemplares blancos les permitía hacer obras de gran tamaño.

La referencia zacatecana no mencionó el estado del escritorio. Pero el hecho de que los holandeses hayan preferido dejar de encargar lacas blancas por su fragilidad sugiere que tampoco las obras que circularon en Hispanoamérica fueron especialmente logradas. Aun así, un documento zacatecano de 1695 mencionó «Un escritorio grande, laboreado, de China, de blanco y oro, perfilado de negro, con su remate de un risco mediano, de *Nuestra Señora de Guadalupe*, con sus vidrieras y su bufete en 800 pesos».¹¹⁰ La referencia no indicó que la obra fuera de maque, aunque el origen «chino» y el hecho de que el mueble estuviera laboreado de blanco y oro y perfilado de negro recuerda a la obra de 1653.

La obra de 1695 coincide con la producción japonesa de laca blanca documentada por Delic, Impey y Jörg y con los ejemplares de Pardo en Manila. No hay noticias de que en la época existieran lacas chinas blancas, lo que afianza la idea de que el escritorio de

110 Del Hoyo, *Plateros*, p. 119.

1695 era nipón.¹¹¹ Sin duda se trataba de un ejemplar nuevo; los escritorios grandes con vidrieras y riscos en la parte superior se pusieron de moda a partir de esa época. La tipología de los escritorios de estilo *namban* es distinta; aunque solían tener bufetes a modo de pie, carecían de remates.

El precio del escritorio de 1695 es excepcionalmente alto. Debe tenerse en cuenta que constó de distintas partes, algunas de las cuales eran ajenas al trabajo de laca. La imagen guadalupana fue una adición novohispana, al igual que, probablemente, las vidrieras. No está claro si el bufete era asiático. Este es uno de los pocos casos que permiten advertir las adiciones y transformaciones que las lacas asiáticas podían sufrir para adaptarse a los gustos locales. Independientemente de su circulación global, los muebles de laca japonesa se exhibieron de distintos modos, adaptándose a preferencias particulares.

Es probable que el escritorio en cuestión haya sido un encargo. Al margen del trabajo de laca, se trata de uno de los primeros casos documentados en Nueva España de un escritorio de gran tamaño que, además de bufete, tenía un risco a modo de remate y vidrieras. Esta tipología recuerda dos de los escritorios más imponentes

111 Sin embargo, vale la pena seguir investigando el tema. En 1719, el rey de Siam envió a Felipe V, a través de Fernando Bustamante, gobernador de Filipinas, numerosos regalos que incluían «Dos escritorios de maque blanco, de poco más de una tercia en quadro». En este caso, como en la mayoría de los objetos de maque enlistados, no se menciona el origen de la obra. AHN, E. leg. 2308. Citado en Cinta Krahe Noblett y Mercedes Simal López, «Ornato y menaje “de la China del Japón” en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio», *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018), p. 49. No hay duda de que posteriormente hubo ejemplares chinos. En 1769 la chalupa *Nuestra Señora del Carmen*, que venía de Cantón a Manila, trajo «dos cajones largos sin número ni marca que contienen dentro dos beobos de maque blanco cada uno con doce hojas», valorados en 25 pesos cada uno. Citado en Alberto Baena Zapatero, «Un ejemplo de mundialización: el movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)», *Anuario de Estudios Americanos*, 69, n.º 1 (2012), p. 37.

hechos por José Manuel de la Cerda en laca de Pátzcuaro a mediados del siglo XVIII. Uno de ellos se exhibe en el Museo Amparo de Puebla y está atribuido al artista por su parecido con otro que sí está firmado y que se conserva en la Hispanic Society of America, en Nueva York.¹¹² La obra de Puebla, aunque azul en el exterior, tiene una decoración interior blanca, como la de Zacatecas. En el siglo XVIII, los modelos de laca blanca eran europeos, informados en las obras de Dagly.¹¹³ Sin embargo, el escritorio asiático de 1695 podría ser el primer eslabón del trabajo que, décadas después, se hizo en Pátzcuaro. También el Museo Franz Mayer de México conserva un escritorio blanco de maque de Pátzcuaro, de mediados del siglo XVIII,¹¹⁴ cuya tipología como mueble, sin embargo, corresponde a modelos de principios del siglo XVII.

Otra referencia zacatecana de interés es «Un escritorio grande de maque colorado del Japón, perfilado de oro, embutido en concha y hueso, con 27 gavetas, con secretos, y su bufete torneado y dorado en 800 pesos», de 1696. Los perfiles dorados y la incrustación de concha del escritorio recuerdan a las lacas *namban*; sin embargo, la aclaración de que la pieza era roja, las incrustaciones de hueso y el altísimo precio sugieren que no se trató de una obra hecha para el mercado abierto, sino de un encargo. En el siglo XVII las lacas rojas eran mucho más frecuentes en China que en Japón,

112 La obra de Puebla se puede ver en <<https://museoamparo.com/coleccion/pieza/702/escritorio-y-pie-de-maque-con-escenas-mitologicas-de-ovidio-y-perfilados-en-oro>> y la de Nueva York está reproducida, entre otros, en Ronda Kasl, «Witnessing Ingenuity: Lacquerware from Michoacán for the Viceroy of New Spain», *Metropolitan Museum Journal*, 57 (2023), p. 44.

113 Sonia I. Ocaña Ruiz, «The impact of European Lacquer on Eighteenth-Century Colonial Mexico», *Studies in Conservation*, sup. 1 (2019), pp. 55-56, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2019.1594585>>.

114 La obra se reprodujo en Sonia Pérez Carrillo, *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII*, Madrid, Alianza/Ministerio de Cultura/Dirección General de Cooperación Cultural, 1990.

por lo que la comisión a un taller japonés apunta al deseo de tener una obra exclusiva.¹¹⁵

En la época había lacas japonesas rojas de máxima calidad, aunque principalmente dedicadas al mercado doméstico. El Tesoro del Delfín, que Felipe V heredó de su padre y llegó a España en 1716,¹¹⁶ incluye un juego de laca japonesa, descrito como un «servicio de café», aunque originalmente lo era de té. Las piezas conservadas son de excepcional calidad. Se hicieron con la técnica *negoro nuri*, que «se caracteriza por la superposición de capas de laca negra bajo la laca roja dejando los bordes negros, para que el uso desgastara las capas superficiales revelando el color negro de la base a través de sutiles manchas irregulares».¹¹⁷

Cinta Krahe y Mercedes Simal han advertido que «En Japón las piezas *negoro* eran objetos prácticos para el mercado doméstico, pero a finales del siglo XVII, sobre todo en el período Genroku (1688-1703), eran tan valiosas que los comerciantes de Osaka pagaban precios elevadísimos por piezas incluso defectuosas».¹¹⁸ En el caso de la obra de Zacatecas, pese al alto precio, la calidad del trabajo difícilmente se aproximaría al conjunto borbónico. Las lacas japonesas de exportación solían ser de menor calidad y el hecho de que la obra sea un escritorio permite afirmar que no se trató de un ejemplar doméstico. Aun así, la referencia es muy importante, pues revela que en Nueva España circularon lacas rojas japonesas hechas sobre pedido; es decir, lejos de ser un mercado secundario, varias ciudades

115 En España también circularon objetos japoneses de laca roja, aunque menos elaborados. El inventario de bienes de la marquesa de Masibradi, de 1656, incluía «siete bandejillas del Japón coloradas». Inventario de bienes de la marquesa de Masibradi (1656). AHPM, 6952, fol. 489. Citado en Amaya Morera Villuendas, *El escaparate. Un mueble para una dinastía*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, p. 274, n. 460.

116 Letizia Arbeteta, *El Tesoro del Delfín: catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2005.

117 Krahe y Simal, «Ornato y menaje», pp. 12-13.

118 *Ib.*, p. 13.

novohispanas fueron importantes centros de consumo de lacas japonesas de buena calidad, incluso bien entrado el período *sakoku*.

Zacatecas era un real minero donde se pagaron sobreprecios. Aun así, los escritorios de 1695 y 1696 exceden notablemente la valuación de la mayoría de las lacas circulantes en Nueva España, lo que permite afirmar que su calidad era sobresaliente —téngase en cuenta que en los ajuares zacatecanos hubo bienes artísticos que no eran costosos—. Respecto al incremento de los precios de las mercancías asiáticas una vez adentradas en el territorio novohispano, tiene interés un caso documentado por María Bonta de la Pezuela:

A mediados del siglo XVIII, el marqués de Ovando, quien se encontraba en Manila como gobernador, ordenó dos servicios y cuatro tibores a don José Acevedo para que se compraran en Cantón. Además del precio de 220 pesos por uno de los servicios y de 65 pesos por cada par de tibores, Acevedo cobró una comisión extra de 7.5 %, más cargos de transporte (lo que ascendió [a] 42 pesos «por la subida y bajada de Cantón a Macao»), 6.5 por el flete y ocho pesos extras de flete por cada tabor. Una vez en Acapulco, la viuda marquesa de Ovando contrató a don Antonio Balda para transportar las pertenencias de su marido a Puebla. Balda cobró 40 pesos por tabor «con la condición de que si quebrante o llegare quebrado alguno se me ha de dar el compañero y he de pagar cada tabor a 400 pesos». De esta forma, podemos ver cómo un par de tibores, que se compraron originalmente en 65 pesos, llegaron a tener un valor de reemplazo de ¡800 pesos! De hecho, el inventario de las pertenencias del marqués, elaborado unos cuantos meses después, lista seis pares de tibores a doscientos pesos cada par, lo que hace un total de más de 300 % arriba del precio de compra original.¹¹⁹

Este ejemplo es mucho más tardío y se refirió a objetos de porcelana, cuyos precios deben de haberse incrementado en mayor medida que los de otros objetos, por la fragilidad del material. De cualquier modo, el traslado a ciudades del interior aumentó

119 María Bonta de la Pezuela, *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano. La colección del Museo Nacional del Virreinato*, México, UNAM-IIE, 2008, p. 127.

notablemente el coste de las obras. No sabemos si los escritorios referidos en 1695 y 1696 habían llegado a Zacatecas desde la capital, desde la feria de San Juan de los Lagos o directamente desde Acapulco, cuya feria permitía adquirir bienes asiáticos de buena calidad en mayor cantidad y a mejor precio que en cualquier otro lugar de América. Respecto a la feria de San Juan de los Lagos, Carrera Stampa ha advertido que

tuvo un auge increíble: si en 1630 concurrían 2,000 personas, en 1639 concurrían ya 3,000 [...]. Los comerciantes de Querétaro, San Luis Potosí, San Juan del Río, Valle de Santiago, Celaya, Guadalajara, Valladolid, Aguascalientes y Zacatecas vieron en la nueva feria una magnífica oportunidad para vender sus saldos. Las mercancías adquiridas en Xalapa o en Acapulco dejaban en poder de los comerciantes hasta un 200 % de ganancia [...]. Cada año hacían el viaje por pésimos caminos y llevaban sus mercancías hasta Saltillo, o, Monterrey y Chihuahua.¹²⁰

Independientemente de la ruta seguida para el envío de obras, en Zacatecas residían plateros acaudalados, dispuestos a pagar altísimas sumas por objetos importados, siempre que fueran exclusivos. Si bien el fenómeno parece haberse acentuado a mediados del siglo xvii, desde 1600 la ciudad contaba con tiendas donde se podían adquirir obras asiáticas.¹²¹

120 Carrera Stampa, «Las ferias novohispanas», *Historia Mexicana*, 2, n.º 3 (1953), p. 334, <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/491/382>>.

121 El obispo de Nueva Galicia Alonso de la Mota y Escobar visitó Zacatecas entre 1602 y 1605 y escribió que «Entre los vecinos nobles, pocos hay ricos y esos son mineros, pero entre la gente intermedia muchos hay ricos de veinte, treinta y cuarenta mil pesos, y de cien mil habrá tres o cuatro, y todos estos son mercaderes de tienda pública, pero ninguno de ellos lo es de España, que acá llaman, porque no emplean allá sino en México, donde traen todo tipo de género de ropa de Castilla, paños, lienzo, sedas, vino, aceite, hierro, especias, y con esto traen también ropa y seda de esta tierra, y de la que traen de China, lo cual se trajina y trae a esta ciudad en carros y carretas [...]. Tienen estos mercaderes dos corredores de lonja que sirven de lo que suena su oficio», Alonso de la Mota y Escobar, citado en Armando González Quiñones, *Zacatecas y Filipinas. Miscelánea anecdótica de una lejana historia común*, Zacatecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Autónoma de Zacatecas, 2002, pp. 43-44.

Otro tema de interés son las camas japonesas, presumiblemente de laca. Según Manuel Romero de Terreros, en 1640, «cuando murió el Arzobispo don Feliciano de la Vega, se colocó en la iglesia de San Jerónimo “una cama muy vistosa de Japón, de talla, de barniz y oro, con cielo de brocado”». ¹²² Asimismo, la dote (1645) de Juana Francisca Díez de Aux y Armendáriz, hija de Lope Díez Aux y Amendáriz, marqués de Cadereyta y virrey de la Nueva España entre 1635 y 1640, mencionó «otra cama que se compone de cuatro pilares y una cabecera sin lecho hecha en el Japón folleteada de taller dorada sobre verde en mil y quinientos reales». ¹²³ Aunque el documento es madrileño, el virrey aprovechó su estancia en Nueva España para hacerse de objetos americanos y asiáticos, de modo que la cama debió de adquirirla ahí. Más adelante se discutirá sobre una cama de campo japonesa, asimismo de laca, que en 1623 un oidor de México envió al rey Felipe IV. ¹²⁴

Las camas asiáticas de la época se ligaron a la presencia europea en ese continente. A finales del siglo XVI, tanto en la India como en Cantón se hicieron camas de madera lacada. Alexandra Curvelo ha recuperado una cita de François Pyrard de Laval, quien en 1608 visitó el Real Hospital de Goa y se refirió a las bellas camas, que estaban cubiertas de laca y barniz rojo. Algunas tenían incrustaciones de oro. ¹²⁵ Curvelo también ha comentado el bastidor incompleto de una cama de laca de estilo *namban* que por largo tiempo se conservó en Goa y actualmente se halla en una colección privada portuguesa:

From a formal standpoint, it is a model that presents similarities with other known pieces of furniture and follows European typology

¹²² Romero de Terreros, *Las artes industriales*, p. 140.

¹²³ Montes González, *Mecenazgo virreinal*, p. 233.

¹²⁴ Véanse pp. 101-107.

¹²⁵ Alexandra Curvelo, «Japan and the Emergence of a New Visual and Material Culture (ca. 1543-ca. 1640)», en *The RA Collection of Cross-Cultural Works of Art. A Collector's Vision*, Londres, Jorge Welsh Research & Publishing, 2022, p. 31, <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/51145503/Jorge_Welsh.pdf>.

[...]. Its originality lies in the technique and decoration, first and foremost because its wood is lacquered, bears marks of gold and silver dust (following the Japanese *maki-e* technique, in which the design is made by spreading adhesive metallic dusts), and is inlaid with mother-of-pearl (according to the Japanese *raden* technique, in which a shell, mainly mother-of-pearl, is encrusted in lacquered objects, following a process that involved applying the shell directly onto the wood by lightly cutting its surface). In terms of decoration, and similar to most Japanese lacquered pieces made for the Portuguese/Iberian market, we can see the same foliate, geometrical and zoomorphic ornamentation, with a very meticulous application of gold and mother-of-pearl inlays. Analysis of the lacquer used on this example led to the conclusion that it is *Melanorrhoea usitata*, not *Rhus vernicifera*. The former is one of three species of lacquer tree growing in Asia, in this case in Thailand and Myanmar (Burma). The other two are *Rhus vernicifera* (Japan, China and Korea), and *Rhus succedanea* (Vietnam).¹²⁶

El hecho de que se trate de un mueble de madera de estilo europeo, decorado en estilo *namban*, usando tanto lacas tailandesas como extremo-orientales, ha llevado a Curvelo a plantear que la obra pudo haber sido encargada en la primera mitad del siglo XVII, antes de que los portugueses fueran expulsados de Japón, por una familia indoportuguesa que viviera en Goa. Otra posibilidad considerada por Curvelo es que la cama se haya hecho en India y se haya llevado a Japón junto con la laca tailandesa —más barata que la japonesa— para ser lacada ahí y devuelta a Goa.¹²⁷

Concordamos con Curvelo en que todo apunta a una obra hecha sobre pedido cuyo origen remite a distintas naciones asiáticas, más allá de la decoración japonesa. En el caso del virrey marqués de Cadereyta, su posición privilegiada en Nueva España le habría permitido adquirir —o incluso encargar— una cama lacada de estilo *namban*, un objeto tan lujoso como poco común. Por la fecha (1642), es posible que la «cama muy vistosa de Japón, de talla, de

¹²⁶ *Ib.*, p. 38. La obra se reproduce en dicha fuente.

¹²⁷ *Ib.*, p. 39.

barniz y oro» donde se colocó el cuerpo del arzobispo también se haya adquirido en la década de 1630. Dado que los ejemplares registrados en Nueva España se perdieron, es imposible saber si, más allá del estilo japonés, presentaban la convergencia de orígenes del ejemplar de Goa-Japón-Portugal estudiado por Curvelo. De cualquier modo, las coincidencias sugieren que, en el siglo xvii, al más alto nivel social, los gustos indoportugueses e hispanoamericanos por la laca japonesa compartieron ciertos códigos, que al parecer fueron ajenos a otros ámbitos.

También tienen interés «Una cama de China dorada con su colgadura de gasa, en 100 pesos»,¹²⁸ del recibo de dote de Blas Sánchez de Vega (1622) y «Una cama de maquili entera», posteriormente registrada como «Un catresillo de China entero de maque [rematado] en veinte pesos», del acaudalado mercader Álvaro de Lorenzana (1653).¹²⁹ A estas obras se añaden «Una cama de madera de China dorada, vieja y maltratada, que no se tasó por no valer nada», que en 1668 pertenecía a Simón de Mirabal¹³⁰ y «Una cama del Japón desbaratada, sobredorada», del inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688).

Otras fuentes de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii mencionaron camas doradas sin referirse a su procedencia.¹³¹ Aun-

128 Recibo de dote a favor del bachiller Blas Sánchez de Vega (1627). AGNot, Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2.

129 Inventario de bienes de Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, fs. 8r y 49r.

130 Inventario de bienes de Simón de Mirabal (1668). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 4.

131 «La armadura de una cama de madera dorada, en 120 pesos». Carta de dote a favor de Gaspar Jiménez (1583). AGNot, esc. Gonzalo de Reyna, not. 1, vol. 115, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-REG-115-45>>. «Primeramente una cama de madera dorada con su colgadura de tafetán azul de la China apreciada en 152 pesos». Carta de dote a favor de Luis Tristán García (1591). AGNot, esc. Nicolás de Yrolo, not. 1, vol. 184, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-YRN-184-71>>. «Ítem una media cama de madera dorada». Inventario de los bienes de Gaspar de Ávalos y Toledo (1601). AGNot, esc. Nicolás de Yrolo, not. 1, vol.

que podrían haber sido asiáticas, es más probable que se trate de camas europeas, de las que en la época hubo muchos ejemplares, cuya estructura de madera se doraba con pan de oro,¹³² sin emplear técnicas de laca. En contraste, las descripciones de las camas de Sánchez de Vega, Lorenzana, Mirabal y Sedano sugieren que se trataba de ejemplares sencillos, pero de indudable origen asiático.

Debido a que en las primeras décadas del siglo xvii las lacas asiáticas de mayor circulación en Nueva España fueron las japonesas, cabe suponer que, pese a las referencias a China, todas las obras mencionadas fueron de laca nipona. Dado que en 1668 la cama de madera de China dorada de Mirabal estaba vieja y maltratada, y que en 1688 la cama sobredorada de Japón de Sedano y Mendoza estaba desbaratada, cabe suponer que ambas habían llegado a Nueva España décadas atrás. Así pues, el interés hispanoamericano por las camas pudo haber dado lugar a un buen número de ejemplares de laca japonesa, y de imitación de esta.

183, leg. 8, f. 294r, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-YRN-184-277>>. «Primeramente una cama de madera dorada con su colgadura de damasco amarillo de Castilla, apreciada en 220 pesos». Carta de dote a favor de Francisco de Bribiesca Roldán (1601). AGNot, esc. Nicolás de Yrolo, not. 1, vol. 184, leg. 10, f. 250r, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-YRN-184-318>>. «Primeramente una cama de madera dorada con su colgadura de damasco azul de Castilla con goteras de brocado con una sobrecama y rodapiés de lo mismo, que por todo son ocho piezas. Y así mismo once doseles de tafetán de China azul y amarillo, apreciado todo en 1000 pesos de oro común. 1000 pesos». Carta de dote a favor de Francisco Marrufo Negrón (1601). AGNot, esc. Nicolás de Yrolo, not. 1, vol. 184, leg. 13, f. 504r, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-YRN-184-480>>. «una media cama de madera dorada». Carta de dote a favor de Sebastián Hernández Riofrío (1605), <<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/137306/TESIS-%20E1%20papel%20económico%20de%20la%20mujer%20en%20el%20matrimonio%20a%20tra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

132 Véase, por ejemplo, la cama italiana del siglo xvii, de nogal cubierto con pan de oro, que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid: <<https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Museo=MNAD&Ninv=CE26791>>.

Que la cama de maque «chino» de Lorenzana se haya rematado en 20 pesos en 1653 sugiere que la obra no era nueva o de calidad comparable a la de los ejemplares de la hija del virrey Cade-reyta y del arzobispo De la Vega. Körber y otros autores han documentado lacas de estilo *namban* que se hicieron en la India, China y el sudeste asiático con materias primas de esos ámbitos, usando técnicas simplificadas de laca china para plasmar una decoración *namban*.¹³³ Si bien de momento no hay registro de camas elaboradas con dichas técnicas, los ejemplares relativamente baratos y sencillos de Sánchez de Vega, Lorenzana, Mirabal y Sedano bien podrían haberse hecho en China o el sudeste asiático, con una decoración similar a la japonesa.

En cuanto a la circulación de lacas japonesas en la segunda mitad del siglo xvii, tiene interés advertir que en 1659 el exgobernador de Filipinas Diego Fajardo, fallecido justo antes de desembarcar en Acapulco cuando se hallaba de regreso a España, traía, entre otros bienes asiáticos, «Una escribanía de maqui del Xapón con sus caxones» y «Cinco baulillos [...] de Xapón, con barnis negro y oro, vasios». Llama la atención que en un caso se empleara la palabra maqui y en el otro, barniz, pese a que seguramente la técnica de las obras era similar. Aunque no tenemos más detalles sobre estos ejemplares, las lacas de época *namban* siguieron circulando en Manila durante varias décadas. Ana Ruiz Gutiérrez ha advertido que, entre los bienes de Diego de Salcedo, gobernador de Filipinas entre 1663 y 1668, «priman los de origen japonés, destacando los baúles, cajas de maque, jarros de pico y tibores».¹³⁴

133 Véase Körber, *The Journey of Artifacts*, y Körber, Schilling, Barrocas Dias y Dias, «Simplified Chinese lacquer techniques».

134 Ana Ruiz Gutiérrez, «Intereses particulares en el Galeón de Manila: inventario de los bienes del gobernador de Filipinas D. Diego Salcedo (1663-1668)», *Anais de História de Além-Mar*, xv (2014), p. 266, <https://run.unl.pt/bitstream/10362/42585/1/AHAM_vol_XV_2014_ISSN_0874_9671.pdf>.

El inventario de bienes del difunto Fausto Cruzat y Góngora ofrece una oportunidad invaluable de saber qué clases de bienes japoneses se podían adquirir en Manila en la época en la que Japón llevaba varias décadas de aislamiento. Cruzat venía de una familia noble de Navarra, pero no era el primogénito y no era rico a su llegada a Nueva España en 1687. Ya en América, se relacionó con la poderosa familia Tagle, que controlaba parte del comercio con Manila; esto favoreció que eventualmente se le nombrara gobernador de las Filipinas (1690-1702).¹³⁵ Cruzat amasó una gran fortuna durante su estancia en Manila; de hecho, la mayoría de sus bienes inventariados fueron asiáticos —adquiridos, por lo tanto, a finales del siglo xvii—. Algunos pueden haberse destinado a la venta o a regalos, pues Cruzat —como muchos de sus antecesores y sucesores en el puesto— se involucró en actividades comerciales.¹³⁶ De cualquier modo, muchos otros deben de haber sido para su propio consumo.

La muerte del exgobernador, ocurrida en el viaje de regreso a Nueva España, dio lugar a amargas disputas familiares por la herencia.¹³⁷ La residencia de los Cruzat en Nueva España era temporal, pues el gobernador había dispuesto la vuelta de la familia a Pamplona y sus hijos estaban prestos a irse. El inventario de 1706 destaca por la detallada descripción y la precisa identificación de las obras y su procedencia, que correspondió a Juan Martínez, vecino y encomendero de México, «que va y viene al puerto de Aca-

135 Herrera Reviriego, «Conexiones», p. 164.

136 José Miguel Herrera Reviriego, «Nobleza y comercio transoceánico: el camino del gobernador Fausto Cruzat y Góngora», *Millars Espai i Història*, 20, n.º 38 (2015), pp. 157-176.

137 Las tensiones familiares aumentaron con el matrimonio de Ignacia Cruzat —la única hija mujer que sobrevivió al gobernador— con Domingo Ruiz de Tagle, antiguo socio comercial de Fausto Cruzat. El pleito trascendió el ámbito familiar y llegó a involucrar al virrey duque de Albuquerque y al arzobispo Juan de Ortega Montañés. Alberto Baena Zapatero, *La triste historia de Ignacia Cruzat y Góngora. Género, honor y poder en el México virreinal*, Madrid, Sílex, 2023.

pulco y se halla con bastante inteligencia de los géneros y cosas de Filipinas». ¹³⁸ En otros documentos, las obras asiáticas fueron tasadas por comerciantes especializados del Parián, pero la precisión de este inventario sugiere que los encomenderos involucrados en el comercio de Acapulco conocieron aún más a fondo las producciones asiáticas circulantes en Nueva España. Dado que el inventario fue ordenado por las autoridades novohispanas para dirimir sobre el pleito por la herencia del exgobernador, era crucial contar con información precisa. Como los hijos de Cruzat habían crecido en Manila, tenían mucha información sobre las obras inventariadas y quizá hayan contribuido a describirlas.

En este ajuar, el contraste entre los objetos de laca japonesa y los chinos resulta notable (véase tabla 5); estos últimos se dedicaron mayormente al servicio de mesa, mientras que los japoneses se prefirieron para escritorios, baúles, tocadores, almohadillas y escribanías —objetos más ligados al lucimiento personal—, aunque también hubo piezas para el servicio de mesa. Como se verá, a finales del siglo xvii la mayoría de los objetos de laca asiática que circularon en los ámbitos hispánicos eran chinos. Cruzat estaba al tanto de la buena reputación de la laca japonesa y la encargó para asegurarse de tener objetos de buena calidad que casi nadie más tendría en España —ni en Nueva España—.

No hay duda de que las mujeres de la familia Cruzat gustaron también de la laca japonesa. El ajuar contenía «Yt dos almohadillas de maque de Japón preciosas», tasadas en 15 pesos cada una. Beatriz de Arostegui, esposa de Fausto Cruzat, murió en 1693 en Manila, por lo que las almohadillas podrían haber pertenecido a sus hijas Nicolasa, Ignacia y Teresa —nacidas, respectivamente, en 1674, 1678 y 1681—. ¹³⁹ Otros objetos de laca japonesa de uso

¹³⁸ Baena Zapatero, *La triste historia*, p. 246.

¹³⁹ Nicolasa y Teresa habían fallecido antes de llegar a Nueva España, pero Ignacia estaba viva cuando la familia regresó al virreinato, aunque murió poco después. Véase Baena Zapatero, *La triste historia*.

femenino de este inventario son las buquetas y los tocadorcitos. Las primeras son una especie de tocador con cajetillas interiores.¹⁴⁰ Las buquetas de este ajuar eran un poco más elaboradas que los tocadores, pues algunas estaban «cubiertas de tela cada una con tres cajetillas dentro» y otras eran «menores, de lo mismo, cada una con dos cajetillas dentro». Estos ejemplares convivieron con «un cajoncito en forma de tocador» y «cuatro tocadorcitos de maque de Japón iguales». En conjunto, almohadillas, buquetas, tocadores y rodastrados —sobre estos últimos se discutirá más adelante— demuestran que no solo el gobernador, sino también su esposa e hijas, conocían la buena reputación de la laca japonesa y la preferían para sus objetos personales.

La calidad superior se asoció a ciertos ejemplares japoneses, no chinos, como se advierte en los «diez escritorios de maque fino del Japón». Cruzat tuvo numerosos objetos de laca y porcelana china y japonesa destinados al servicio de mesa (véanse tablas 4, 12 y 13). Sin embargo, a finales del siglo xvii tanto en Nueva España como en España las lacas asiáticas de tal uso eran poco frecuentes y es posible que el gobernador se haya interesado en poseer también lacas chinas y japonesas destinadas al servicio de mesa porque, a pesar de que su valoración económica no fue muy alta, le daban estatus por tratarse de objetos poco comunes.

Además de Cruzat, solo conocemos otro caso del siglo xvii de lacas japonesas destinadas al servicio de mesa. Se trata del regalo que el sogún de Japón envió al virrey Luis de Velasco, que incluyó

140 En 1770, Tomás de Mello había embarcado en Manila, entre otros objetos, «una buzeta o tocador de maque con sus cajetas dentro de lo mismo». Alberto Baena Zapatero, «Regalos de Filipinas a Cádiz en los barcos de la Armada (1765-1784)», *Anuario de estudios americanos*, 74, n.º 2 (2017), p. 505. Aunque la palabra buqueta no aparece en el *Diccionario de Autoridades*, en 1739 dicha fuente definió tocador como «una caja de madera exquisita con algunos embutidos de concha, ù marfil, ò plata, y en ella divisiones para guardar los adornos, y buxerías del tocado de las mugeres. Suele tener en la tapa un espejo, para estarse mirando quando se peinan», <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.

«once jícara de chocolate», ya comentadas. Buena parte del conjunto de Cruzat consistió en mancerinas; es decir, a finales del siglo xvii la élite de Manila no solo tenía acceso a la laca japonesa, sino que estaba en condiciones de hacer encargos específicos. Así pues, en la última década del siglo xvii seguía habiendo redes comerciales entre Japón y los ámbitos hispánicos.

Por otro lado, Cruzat tuvo «seis platillos de maque del Japón de a cuarta en cuadro dorados», cuya forma y tamaño resultarían extraños en Europa. Ahora bien, el Tesoro del Delfín incluía «una bandeja cuadrada denominada *kaiseki-bon*»,¹⁴¹ cuya descripción recuerda a los platillos de Cruzat. A diferencia del conjunto borbónico, el del gobernador no estaba hecho con la técnica *negoro*, pues se aclaró que los platillos eran dorados. El documento novohispano no avaluó los platillos, pero los precios de los otros objetos pequeños de laca japonesa del ajuar sugieren que las piezas del servicio de mesa no fueron especialmente costosas.

En décadas posteriores, la laca japonesa siguió siendo más apreciada que la china. Aun así, el coste de cada objeto varió en función de su tamaño y calidad. Cruzat tuvo «un escritorito pequeño, de poco más o menos de cuarta, de maque de Japón» apreciado en tres pesos; es decir, más allá del origen, el tamaño y la calidad de la obra fueron determinantes en su tasación. De igual modo, entre las mercancías de las naves *Nuestra Señora de Covadonga* y *Almiranta Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, despachadas de Manila a Acapulco en 1736, había «Bandejitas de maque de Japón a 9 granos» y «Bandejitas de maque de Japón a un real».¹⁴² El cargamento incluyó otras lacas japonesas mucho más apreciadas, como un «Escritorio de maque de Japón mediano a 22 pesos», «Escritorios de maque de Japón a 33 pesos»,¹⁴³ «Escritorios de maque de Japón medianos

141 Krahe y Simal, «Ornato y menaje», p. 12.

142 Autos sobre las naos *Nuestra Señora de Covadonga* y *Almiranta Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*. AGI, Filipinas, 967, f. 72v.

143 *Ib.*, f. 83r.

a 30 pesos el par» y «Escritorios de Japón medianos a 15 pesos el par».¹⁴⁴ Las significativas diferencias de precio permiten suponer que la factura de las obras fue heterogénea.

Las lacas japonesas de Cruzat demuestran que aún hay mucho por precisar sobre el papel de Manila como centro de consumo de objetos asiáticos. La revisión documental sugiere que, en Filipinas, los orígenes de las obras solían identificarse correctamente; incluso se mencionaban localidades específicas, como Ilocos, Macán o Bengal. Esto fue poco frecuente en Nueva España. En relación con las lacas japonesas, si bien muchos documentos identificaron correctamente su procedencia, no siempre hubo claridad al respecto.

Las lacas japonesas «de China»

En numerosas fuentes documentales novohispanas hay referencias a objetos «chinos» cuya descripción permite suponer que se trata de lacas japonesas. Esto ocurrió incluso a finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, cuando la circulación de lacas niponas estaba en su apogeo. Hubo documentos que acertaron al identificar determinadas obras como japonesas, pero confundieron otras con ejemplares chinos. En el caso de las lacas japonesas, la confusión no se limita a los ejemplares sencillos, sino que también abarca obras de gran calidad y precios elevados.

Tal confusión no fue exclusiva de América. En la Europa de la época, las obras de distintos orígenes asiáticos y americanos solían denominarse «indias».¹⁴⁵ España fue la única nación europea cuyos intereses transmarítimos prioritarios se hallaban en América, no en Asia; de ahí que en la Península el término «Indias» se asociara mayormente a América, aunque a veces se distinguía entre las

144 *Ib.*, f. 83r.

145 Lia Markey y Jessica Keating, «“Indian” Objects in Medici and Austrian-Hungarian Inventories», *Journal of the History of Collections Advance Access*, 23, n.º 2 (2011), pp. 283-300.

«Indias Occidentales» y las «Indias Orientales». Tanto en España como en Nueva España, en el siglo *xvi* y —un poco menos— en el *xvii*, los objetos japoneses a menudo se denominaron «chinos», excepto en los círculos cuyas circunstancias habían favorecido cierta familiarización con las obras niponas; es decir, si bien en Nueva España el término «chino» no se usó siempre para referirse a cualquier objeto asiático, sí se empleó erróneamente desde los primeros tiempos del galeón de Manila. En la tabla 2 se listan obras denominadas «chinas», en las que el tipo de objetos y las descripciones corresponden a la producción *namban* y son muy similares a las recién revisadas.

Sin embargo, también hay casos cuyas descripciones poco precisas impiden aclarar el origen de las obras referidas. Dado que las lacas que más circularon en Nueva España a finales del siglo *xvi* y principios del siglo *xvii* fueron las japonesas, hemos optado por incluir algunas de dichas referencias en esta tabla, pero en la discusión se profundiza en la posibilidad de que algunos ejemplares en realidad se hayan hecho en otros lugares.

Tabla 2. Obras denominadas chinas, pero presumiblemente lacas japonesas

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1573	Dos rodela de la China, se remataron en Ruy López en dos pesos y seis tomines ¹⁴⁶
1597	Se remató una rodela de China dorada, en Martín López. Dos pesos cuatro tomines Se remató una rodela dorada de la China, en Pablo de Rivera, en peso y medio. Pagó un peso 4 tomines ¹⁴⁷

146 Inventario y almoneda de los bienes de Pedro de Salcedo Difunto (1573). AGNot, esc. Pedro de Trujillo, not. 1, vol. 169, legajo 2, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-TRP-169-19>>.

147 Almoneda de bienes de Diego Caballero Bazán (1597). AGNot, esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465, 1597, fs. 223r-225r, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-155>>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1597	<p>Una cajita de China redonda dorada con 4 ternos de chiquitibillos pequeños [...], una cajetilla negra y oro de China vacía, y una ampolleta quebrada en su caja¹⁴⁸</p> <p>Otro bufete de China nuevo con su letrero</p> <p>Primeramente una escribanía de China, dorada con su llave y dentro de ella lo siguiente</p> <p>[Se remató una escribanía de China negra, dorada con su llave, en Antonio de Isla, en 15 pesos. Pagó 15 pesos]</p> <p>Un hostiario de concha y dentro cuatro cornerinas</p> <p>[Se remató un hostiario de concha de China con tres cornerinas dentro, en don Gaspar de Benavides, en 3 pesos y medio. Pagó. Tres pesos cuatro tomines]</p> <p>Se remató un escritorio de China, dorado y con su llave, en don Gaspar de Benavides, en 18 pesos. Pagó. 18 pesos</p> <p>Se remató una cajuela redonda de China, dorada con una bolsilla de pita, en el doctor Bocangera, en 8 reales. Pagó un peso</p> <p>Se remató una escribanía de China negra, dorada con su llave, en Antonio de Isla. En 15 pesos. Pagó. 15 pesos¹⁴⁹</p>
1601	<p>Una cajita de China y en ella una sobretoca de abalorios en 20 pesos</p> <p>Un tocador y dos cajitas doradas de China, en 30 pesos¹⁵⁰</p>
1612	Una cajetilla llana de China, negro y oro ¹⁵¹
1622	[...] una escribanía barnizada de China y que, junto con un bufete, sillas y algunas cajas, sumaban 300 pesos de valor ¹⁵²

148 Inventario y almoneda de los bienes de Isabel de Luján (1597). AGNot, esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465, f. 112v. Recuperado de <<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-64>>.

149 Inventario y almoneda de Isabel de Luján, difunta (1597). AGNot, esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465, 1597, fs. 116v-123, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-67>>.

150 Carta de dote a favor de Gerardo de Paz Monroy (1601). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3357, f. 232v, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3357-214>>.

151 Almoneda de bienes de Agustín de la Puerta, difunto, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3360-186>>.

152 Bienes del capitán Juan Carrillo de Guzmán, miembro del Ayuntamiento colimense. AGI, México, 262, n. 50. Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 98.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1627	Una cama de China dorada con su colgadura de gasa, en 100 pesos ¹⁵³
1653	Seis taburetes dorados de China viejos en el licenciado Manuel Alvares de Fuentes a cuatro pesos cada uno ¹⁵⁴
1653	Un escritorio de China, embutido, y un cofrecito —120 pesos— ¹⁵⁵
1668	Y un tabernáculo dorado hecho en China, que tasó en seis pesos Una cama de madera de China dorada, vieja y maltratada, que no se tasó por no valer nada ¹⁵⁶
1671	Un escritorio de China, embutido, con su bufete de lo mismo ¹⁵⁷
1677	64. Una escribanía de maque de China, con cerradura y llave, vacía 65. Un baulito de lo propio, de tres cuartas de largo y dentro tres baulillos pequeños, con cerradura y llave 67. Un baulito de poco más de media vara de largo, de China, vacío, con cerradura y llave 68. Otro baúl de poco más de vara de largo, de China, como los antecedentes, de maque con cerradura y llave y dentro 212 abanicos blancos de China ordinarios 64. Yt en la partida no. 64 del inventario se refiere una escribanía de maque, la cual vendí en 25 pesos de que me hago cargo 65. Asimismo, me hago cargo de 30 pesos en que vendí el baulito de maque y tres chiquitos que refiere la partida no. 65 de dicho inventario 67. Hágome cargo de 12 pesos en que vendí un baulito de maque de la partida no. 67 de el dicho inventario refiere [sic] 68. Hágome cargo de 85 pesos en que vendí un baúl de maque y 212 abanillos blancos ordinarios, partidas no. 68 69. Yt me hago cargo de doce pesos en que vendí una cajita de maque que refiere la partida no. 69 del dicho inventario ¹⁵⁸

153 Recibo de dote a favor del bachiller Blas Sánchez de Vega (1627). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2.

154 Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1.

155 Del Hoyo, *Plateros*, p. 117.

156 Inventario de bienes de Simón de Mirabal (1668). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 4.

157 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

158 Bienes del capitán Miguel del Lisondo (1677). AGNM, *Bienes de difuntos*, vol. 10, exp. 3, fs. 17, 17v, 43-44.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1683	Ytem un baulito de China de maque de una sesma con su cerradura y llave de latón = con dos bandejas asimesmo de maque, apreciado uno y otro en cuatro pesos ¹⁵⁹
1686	Más un bufete pequeño de emplastecido, madera de maque de China, dorado, en diez pesos ¹⁶⁰
1688	Un escritorio de maque de China, de una vara de largo y 30 de ancho, con sus pendientes de plata, con 16 gavetas, con su cerradura y sin llave, vacíos [Yt un escritorio de maque de China, con 16 gavetas, en 60 pesos] Otro de lo mesmo, de media vara de alto y media de ancho, con nueve gavetas y sus pendientes de plata, con sus cerraduras [Yt otro escritorio de maque, de media vara de alto y media de largo, con nueve gavetas, en 50 pesos] Otro de media vara de alto y tres cuartas de largo, también de maque, con once gavetas y sus pendientes de plata vacíos Y otro del mismo género de una tercia de alto y media vara de largo, con ocho gavetas vacías y con sus pendientes de plata, con sus cerraduras y sin llave Otro escritorio de maque de tres cuartas de largo y media de alto, con once gavetas vacías Un bufete de maque viejo [...] una caja con dos cuchillos solos de maque de China – una cajita de maque de concha ovada con su cerradura ¹⁶¹
1690	Un escritorio 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 en 600 pesos ¹⁶²
1695	Un escritorio grande, laboreado, de China, de blanco y oro, perfilado de negro, con su remate de un risco mediano, de <i>Nuestra Señora de Guadalupe</i> , con sus vidrieras y su bufete en 800 pesos ¹⁶³

159 Carta y recibo de dote a favor de Francisco Polanco, vecino y natural de esta ciudad, maestro del arte de batihoja (1683). AGNot, esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 29, fs. 150 y 150v.

160 Carta de dote a favor de Miguel Rodrigues Caballero, médico natural de Puebla (1686). AGNot, esc. Joseph Caballero, not. 117, vol. 769, f. 170v.

161 Inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688). AGNM, *Tierras*, vol. 143, exp. 1, s./f.

162 Del Hoyo, *Plateros*, p. 119.

163 *Ib.*, p. 119.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1695	Un escritorio de madera, de China, dorado, de vara y cuarto de ancho y una de alto, con su bufete con dos cajones; y encima de dicho escritorio, un risco con cinco vidrieras ¹⁶⁴
1695	Otros dos escritorios de maque de China, embutidos de concha, con sus mesas ordinarias, inventariadas en número 47 [Otros dos escritorios de macre de China, embutidos de concha, con sus mesas ordinarias, en 120 pesos ambos] Un baulito de maque, de una cuarta, embutido en concha, en dos pesos Un escritorio de lo mismo, en tres pesos ¹⁶⁵
1705	Un baulito de maque y concha, con su chapa y llave, de China, en doce reales ¹⁶⁶
1710	El otro escritorio es dorado, de China, con 16 gavetas y en ellas papeles viejos, y su remate con un risco con una imagen de Nuestra Señora y un bufete de nogal, viejo, con dos travesaños de hierro ¹⁶⁷
1711	Un escritorio de madera de China, dorado, de vara y cuarto de ancho y una de alto, con su bufete con dos cajones y encima de dicho escritorio, un risco con cinco vidrieras ¹⁶⁸

En estas descripciones las referencias al dorado y al nácar son especialmente numerosas, lo que confirma que tales eran las características más llamativas para los espectadores. Los objetos listados —escritorios, escribanías, cajas, baúles, tabernáculos, camas, atriles, rodela, hostiarios, tocadores y taburetes— corresponden, en su mayoría, a la producción *namban* y son similares a aquellos registrados en la tabla 1, aunque aquí hay más diversidad. La referencia más temprana es de 1573, pero predominan las de la segunda mitad del siglo xvii. La mayoría de las descripciones, incluso las

164 *Ib.*, p. 121.

165 Inventario de bienes de Dámaso Saldívar (1695). AGNM, *Tierras*, vol. 1256, exp. 1.

166 Recibo de dote de Juan Romo de Vera, originario y vecino de la Ciudad de México (1705). AGNot, esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 31, f. 101v.

167 Del Hoyo, *Plateros*, p. 67.

168 *Ib.*, p. 60.

más tardías, mencionan la concha, el embutido y el maque, lo que apunta a obras de época *namban*.

Entre los objetos de circulación temprana destacan «Dos rodela de la China, se remataron [...] en dos pesos y seis tomines» (1573) y «una rodela de China dorada, en [...] Dos pesos cuatro tomines. Se remató una rodela dorada de la China, en [...] peso y medio. Pagó un peso 4 tomines» (1597). Las rodela fueron una especie de escudos redondos y delgados muy decorados; su origen es europeo,¹⁶⁹ pero a finales del siglo xvi se hicieron numerosos ejemplares en Asia. Destacan los de India y Japón, pero también los hubo chinos y del sudeste asiático. Solían medir unos cincuenta centímetros de diámetro. Debido a que las rodela más conocidas son las japonesas de mediados del siglo xvii, hemos optado por incluir las referencias en este apartado, pero en realidad el origen de los ejemplares asiáticos que circularon en Nueva España es incierto.

Algunas rodela europeas del siglo xvi están hechas de madera cubierta con piel pintada de negro y dorada. Pese a su carácter defensivo, las obras solían usarse como mera decoración. Las rodela asiáticas más conocidos son las de piel, o de madera recubierta de piel, que la VOC (Compañía Holandesa de las Indias Orientales) envió a Dejima —el puerto de Japón dedicado al comercio holandés— a ser lacadas para el mercado indio; sin embargo, también hubo una producción indoportuguesa más temprana, de influencia china. Al parecer, esos ejemplares se hacían en la India y se mandaban a ciudades portuarias de influencia china, al sudeste asiático, a las Ryūkyū o a otras ciudades del Lejano Oriente para que se lacaran ahí.¹⁷⁰

169 Véase un ejemplo en <<https://support.hermitagemuseum.org/en/projects/amazingshield>>.

170 Körber *et al.*, «Simplified Chinese lacquer», p. 3. Además de los ejemplos reproducidos en esta fuente, se puede ver otro en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/27218>>.

El precio bajo permite suponer que los ejemplares referidos en los documentos novohispanos no fueron de gran calidad. Esto y la fecha temprana apuntarían, en principio, a ejemplares chinos, de las islas Ryūkyū o del sudeste asiático. Sin embargo, dado que la mayoría de las lacas que circularon en Nueva España en esa época eran japonesas, y que no todas eran de mucha calidad, conviene considerar la posibilidad de que los portugueses —y españoles— hayan hecho también encargos tempranos en Japón.

Cabe añadir que, aunque se han localizado pocas referencias documentales, es posible que las rodela asiáticas en realidad hayan circulado ampliamente. Esta suposición se basa en la coincidencia con las bateas de maque michoacano, que consisten en grandes platos redondos de uso decorativo, que se hicieron y exportaron a España desde el siglo xvii.¹⁷¹ Los ejemplares más notables de esa época son los de Peribán; posteriormente destacaron los de Pátzcuaro. Si bien las bateas michoacanas no tienen un parecido extremo con las rodela europeas o asiáticas, sí coinciden en la forma, tamaño y —en ocasiones— en el fondo negro decorado con figuras doradas. Hasta ahora no se conocía el modelo de las bateas novohispanas, pero las rodela «chinas» son muy sugerentes al respecto.

Por otro lado, las principales diferencias entre las lacas «chinas» referidas en los documentos de la primera y la segunda mitad del siglo xvii radican en los precios. Algunas de las obras más próximas a la época *namban* fueron más bien costosas; por ejemplo, en 1622 «una escribanía barnizada de China [...] junto con un bufete, sillas

171 En 1691 Luis Sarmiento, marqués de Valladares, tenía «Un platillo de los de Yndias pintados unos reyes». Citado en Cinta Krahe, *Chinese Porcelain and Other Orientalia and Exotica in Spain during the Habsburg Dynasty*, tesis doctoral, Universidad Leiden, 2014, p. 484. La dote de la sevillana Isabel Justa de los Santos incluía, en 1702, «una batea de indias». María Jesús Sanz y María Teresa Dabrio, «Inventarios artísticos sevillanos del siglo xviii. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. LVII, n.º 2, segunda época (1974), p. 147, <https://archivohispalense.dipusevilla.es/1974/1974_176-176_5.pdf>.

y algunas cajas, sumaban 300 pesos de valor» y en 1627 una cama de China dorada con su colgadura de gasa se apreció en 100 pesos. Esto no solo apunta a obras de buena calidad, sino posiblemente nuevas y en buen estado. Por su parte, «Un escritorio de China, embutido, y un cofrecito —120 pesos—», de 1653, probablemente no hayan sido nuevos, pero sí de buena calidad y bien conservados.

El mismo año, en contraste, seis taburetes dorados de China, viejos, procedentes del ajuar de Álvaro de Lorenzana, se vendieron en cuatro pesos cada uno. Recuértese que Lorenzana tuvo otros objetos correctamente identificados como japoneses; en este caso, es posible que las obras hayan estado deterioradas y que no fueran de gran calidad. Algo similar debe de haber ocurrido con el «tabernáculo dorado, hecho en China, que tasó en seis pesos» y la «cama de madera de China dorada, vieja y maltratada que no se tasó por no valer nada» que en 1668 se hallaban entre los bienes de Simón de Mirabal.

Aunque no mencionan el estado de conservación, algunas referencias muy tardías permiten advertir la depreciación que las obras sufrieron con el tiempo. Así ocurre con «Un baulito de maque y concha, con su chapa y llave, de China», que en 1705 se avaluó en 12 reales. Se advierte el contraste con sendas referencias zacatecanas a «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 en 600 pesos» (1690) y el ya comentado «escritorio grande, laboreado, de China, de blanco y oro, perfilado de negro, con su remate de un risco mediano, de *Nuestra Señora de Guadalupe*, con sus vidrieras y su bufete en 800 pesos» (1695).

En el caso de la obra de 1690, la combinación de laca negra y nácar apunta a un ejemplar del período *namban*. Esto en sí mismo no es excepcional, pero sí lo son la «hechura exquisita» y las incrustaciones de coral y hueso, que sugieren un trabajo hecho sobre pedido. Lo que resulta incierto es la fecha en la que se pueda haber hecho la obra; si, tal como parece, fue un ejemplar *namban*,

en 1690 debe de haber tenido varias décadas de existir, pese a lo cual su estado de conservación era excepcionalmente bueno. Por otro lado, cabe la posibilidad de que el escritorio haya sido chino, pero esto parece poco probable, pues las laca de máxima calidad eran japonesas.

Aunque no se ofrecen las medidas de la obra, el hecho de que se tratara de un escritorio —no un escritorio— sugiere que sus dimensiones eran pequeñas y, aun así, el precio fue de 600 pesos. Sin duda las cantoneras y cerradura de plata —probablemente añadidos en Zacatecas— encarecieron la obra. Pero, aun así, no hay duda de la extraordinaria calidad del trabajo de laca. En conjunto, las referencias zacatecanas discutidas en este apartado y el anterior demuestran que, si bien en Nueva España el lujo asiático solo estuvo al alcance de las minorías, estas no necesariamente se concentraron en la capital virreinal. Es probable que en otras ciudades mineras haya habido fenómenos similares, lo mismo que en Puebla, cuyo consumo de objetos asiáticos deberá estudiarse a fondo en el futuro.

Por su parte, el inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza, de 1688, lista cinco escritorios y un bufete de laca china; este último era viejo, pero nada se dice del estado de los escritorios, cuyos precios de 50 y 60 pesos sugieren una buena calidad, que apuntaría a un trabajo japonés. A finales del siglo xvii circularon en Filipinas algunos escritorios de laca chinos.¹⁷² Sin embargo, la posibilidad de que las obras de Sedano fueran niponas es apuntada por el hecho de que el bufete era «viejo». Por la falta de referencias a la concha o al embutido, podría tratarse de obras de estilo pictórico, que para la época en la que se hizo el inventario de bienes ya resultarían lejanas.

172 Por ejemplo, el obispo de Cebú tenía en 1686 «Dos escritorios de maque de China medianos en 16 pesos (ambos)». AGI, Filipinas 93, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930726>>.

Si bien el análisis documental revela que la mayoría de las referencias novohispanas a las lacas japonesas mencionaron su origen extranjero, también hubo omisiones. Curiosamente, en muchos de esos casos se señaló que las obras tenían maque y concha, siguiendo una lógica inversa a la de numerosas referencias de la tabla 1, que indicaron que las obras eran de Japón, pero no las describieron. Como enseguida veremos, los registros que omitieron el origen de las obras fueron poco numerosos y, en su mayoría, muy posteriores a la producción de lacas *namban*.

Solo maque. Las lacas presumiblemente japonesas cuyo origen no se identifica

Una vez revisadas las referencias que mencionaron explícitamente ya sea la procedencia japonesa o china de las obras, conviene discutir sobre aquellas que nada dijeron sobre el origen, pero cuya descripción apunta a lacas niponas. El hecho de que el conjunto sea relativamente pequeño y más bien tardío sugiere que, si bien la procedencia asiática de las obras aumentaba su valor, con el tiempo tendía a olvidarse —incluso en algunos casos correspondientes a ejemplares de buena calidad y bien conservados—.

Tabla 3. Lacas sin referencias al origen, presumiblemente japonesas

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1615	En el racionero Pedro de Aguilar Asebedo, un espejo grande guarnecido con pedrería y sus puertas de nácar, en 130 pesos de oro común, que pagó ¹⁷³
1653	La madera de una cama entera que llaman de maqui Una cama de maquili entera con una colgadura de ormesí azul con alamares y fluecos de oro de China sin sobrecama, y rodapiés

¹⁷³ Inventario y almoneda de los bienes de doña Clara Juana de Ribera difunta (1615). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3360, f. 348v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3360-560>>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	[Un catresillo de China entero, de maque, en el dicho, en veinte pesos] Un escritorio y escribanía, embutido de concha, viejo y quebrado, y pie pintado, en el dicho, en 20 pesos Otro escritorio con una escribanía embutido y quebrado, con pie ordinario, en el doctor Joan Garcia de Palacios, en 18 pesos Otro escritorio como el de la partida de arriba, más viejo y maltratado, en Matheo de los Reyes, en 15 pesos Dos escritorios de concha con sus escribanías y pies ordinarios, quebrados, en el Licenciado de Ybarra en 60 pesos. Dos escritorios pequeños embutidos viejos en Matheo de los Reyes a 15 pesos cada uno ¹⁷⁴
1692	Una cajuela de maque fina en tres pesos ¹⁷⁵
1695	Yten otro bufetillo de estrado, de maque y concha, de tres cuartas, apreciado en doce pesos Yten dos escritorios, de maque y concha, con sus pies de lo mismo, de vara y medio de ancho y sus escribanías, de más de media vara y sus remates grandes de lo mismo, los escritorios con trece gavetas y las escribanías con tres, cada una sus llaves, vacíos ambos, en doscientos pesos ¹⁷⁶
1695	Otro baulito de maque de una cuarta, embutido en concha, inventariado a número 55 y apreciado en dos pesos Un escritorio de lo mismo inventariado a número 56 y apreciado en tres pesos ¹⁷⁷
1732	Un atril de maque y concha ¹⁷⁸
1739	Yt un terno de escritorios de madera fina, el un par dorado, y el otro embutido en concha fina ¹⁷⁹

174 Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, fs. 8r y 49r.

175 Carta de dote a favor de Thomas Fernández de Guevara (1692). AGNot, esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 29, f. 60v.

176 Inventario y aprecio de bienes de Teresa María Guadalupe Paz Vera, marquesa de San Jorge (1695). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1, f. 59r.

177 Inventario de bienes del mercader Dámaso Saldívar (1695). AGNM, *Tierras*, vols. 1256 y 1257, exp. 1, s./f.

178 Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, conde de Santiago Calimaya, marqués de las Salinas y del Río y adelantado de las Islas Filipinas (1732). AGNot, notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, vol. 837, s./f.

179 Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739). AGNM, *Civil*, vol. 151, exp. 1, f. 27r.

De todas las referencias listadas, la de 1615 es la única que no usa la palabra maque. El hecho de que en una almoneda —cuyos precios tendían a ir a la baja— se haya vendido «un espejo grande guarnecido con pedrería y sus puertas de nácar, en 130 pesos de oro común», permite afirmar que la obra era de calidad superior. Recuérdese que en 1622 se remataron varias cajas para espejo, de las cuales la más cotizada se vendió en 14 pesos. En el caso de la obra rematada en 1615, la referencia a la guarnición de pedrería y puertas de nácar sugiere que en realidad se trató de un tríptico u oratorio portátil usado para contener un espejo.

Al parecer, esta clase de adaptaciones no fue exclusiva de Nueva España. En el Namban Culture Museum de Osaka se conserva un oratorio portátil cuya pintura original se removió para colocar un espejo.¹⁸⁰ La iconografía de las lacas *namban* de uso católico solía tener cierto simbolismo —por ejemplo, las uvas representaban la eucaristía—, pero, como ha apuntado Schweizer, dicho simbolismo era sutil y admitía también lecturas laicas, en las que las obras eran apreciadas en términos decorativos. Si bien la referencia de 1615 no es explícita respecto a la decoración de la obra, la «pedrería» que guarnecía al espejo probablemente haya consistido en pequeños fragmentos de nácar que formaban patrones decorativos geométricos carentes de simbolismo cristiano, como los que aparecen en muchos objetos de laca *namban*.

A principios del siglo xvii los espejos eran costosos y se asociaban al prestigio social y el lujo; es decir, en sí mismo el espejo —que seguramente no sería japonés— debe de haber contribuido al alto precio de la obra; sin embargo, es razonable pensar que el altísimo precio se debió, en buena medida, al trabajo del mueble. Resulta sorprendente que, aunque se valoró la belleza del trabajo, no se haya hecho ninguna alusión a su origen. Esto es aún más

180 Teresa Canepa, «Namban Lacquer for the Portuguese and Spanish Missionaries», *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, 18-19 (2009), p. 273.

notable si se tiene en cuenta que en la almoneda en la que se vendió la obra hay referencias explícitas a textiles de China y de la India. Aun así, dado que en la época no hubo espejos europeos o americanos con puertas de nácar, lo más lógico es que se trate de una laca japonesa de uso religioso adaptada como mueble civil. La falta de alusiones al origen sugiere que esta clase de obras no eran muy comunes en la época, lo que no impidió que el ejemplar se apreciara por su gran belleza, aun desconociendo su origen japonés.

Las restantes referencias de esta tabla mencionan la concha, que en Nueva España fue la palabra más habitual para nombrar el nácar. También hay varias referencias al trabajo de embutido. Aún más destacadas son las referencias al «maqui», «maquili» y «maque», usadas indistintamente en el inventario de bienes de Álvaro de Lorenzana, de 1653. Las diferencias ortográficas apuntan a que, para entonces, el término aún era relativamente novedoso en la capital virreinal. Llama la atención que este documento solo haya empleado la palabra maqui para referirse a una cama —comentada en el apartado anterior—, a pesar de que también incluyó escritorios y escribanías embutidos de concha cuya fecha, tipo de objeto y material apuntan a ejemplares de laca japonesa.

Ciertos ejemplares de Lorenzana se describieron como viejos, maltratados y quebrados; algunos tuvieron «pies pintados ordinarios», seguramente añadidos en Nueva España. Con todo, los precios, de entre 15 y 60 pesos, fueron similares a los de las obras de otros ajuares, que aparentemente estaban en mejores condiciones. Acaso la falta de referencias al origen se deba a que se trata de objetos de principios del siglo xvii de los que Lorenzana no fue el poseedor original. En el inventario no consta el nombre de ningún tasador y los albaceas y tenedores estaban poco familiarizados con el arte asiático. De hecho, el documento registró «Dos escritorios, embutidos en marfil, metidos en cajones de cedro, con serraduras

y llaves, el uno con una escribanía colorada *que parece de China*».¹⁸¹ Como hemos visto (tabla 3), el ajuar incluyó otros objetos de laca japonesa, que equivocadamente se denominaron chinos.

Cinco de las siete referencias aquí listadas datan de finales del siglo xvii o incluso del xviii. Por lo menos, en algunos casos, cabe afirmar que se trata de ejemplares *namban* que sobrevivieron mucho después del fin de la producción y de que la información sobre su procedencia se perdiera. Al respecto destacan «Yten dos escritorios de maque y concha con sus pies de lo mismo, de vara y medio de ancho y sus escribanías, de más de media vara y sus remates grandes de lo mismo, los escritorios con trece gavetas y las escribanías con tres, cada una sus llaves, vacíos ambos, en doscientos pesos», procedentes del inventario de bienes de la acaudalada marquesa de San Jorge (1695). Estas descripciones apuntan a lacas *namban* de buena calidad conservadas en buenas condiciones, aunque la referencia a los remates podría apuntar a una adición posterior.

Llama la atención la diferencia de precio con «Yten, otro bufetillo de estrado, de maque y concha, de tres cuartas, apreciado en doce pesos», del mismo ajuar, cuya descripción muestra ciertas coincidencias con «Otro baulito de maque de una cuarta, embutido en concha, inventariado a número 55 y apreciado en dos pesos» y «Un escritorio de lo mismo inventariado a número 56 y apreciado en tres pesos», que en 1695 pertenecían al mercader Dámaso Saldívar. Las tres últimas obras podrían haber sido originales japoneses sencillos, acaso deteriorados, pero también podría tratarse de trabajos chinos o del sudeste asiático de inspiración japonesa, de los que se conservan algunos ejemplares.¹⁸²

Finalmente, algunas referencias tardías podrían corresponder, más que a trabajos japoneses originales, a obras novohispanas ins-

181 Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, f. 6v. Las cursivas son nuestras.

182 Körber *et al.*, «Simplified Chinese lacquer».

piradas en ellos; por ejemplo, «Yt un terno de escritorios de madera fina, el un par dorado, y el otro embutido en concha fina», de 1739. Llama la atención que, pese a que no hay referencia al trabajo de maque ni al origen de las obras, se aclare que los trabajos eran finos y empleaban, por un lado, la madera dorada y, por el otro, la concha. La localización de muebles que coincidan con esta descripción es una tarea pendiente. De momento, la escasez de evidencias sugiere que este trabajo habría sido más bien excepcional. Sin embargo, las lacas japonesas sí contribuyeron al desarrollo de un importante fenómeno artístico novohispano. Se trata de las pinturas incrustadas de nácar, actualmente conocidas como enconchados, que revisaremos más adelante.¹⁸³

1.2. LAS LACAS CHINAS

La identificación de las lacas chinas en los documentos del siglo xvii es —en algunos casos— un verdadero reto, pues hay obras descritas en términos muy similares a los de las lacas japonesas. Al respecto, destacan los baúles y escritorios. Otros casos son menos problemáticos; por ejemplo, no hay duda del origen chino de las obras destinadas al servicio de mesa, así como de aquellas procedentes del ajuar de Fausto Cruzat donde, como se ha visto, se hizo la distinción entre obras chinas y japonesas. En cualquier caso, se trata de una cantidad muy pequeña de obras, pues las lacas chinas solo empezaron a circular en grandes cantidades a finales del siglo xvii, cuando se popularizaron en su formato de biombo. Más allá del uso de la laca, los biombos se relacionan con otras problemáticas, por lo que los estudiaremos por separado más adelante.¹⁸⁴

183 Véanse pp. 107-126.

184 Véanse pp. 173-181.

Tabla 4. Lacas chinas del siglo XVII

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1580	Una cajita pequeña de la China, colorada ¹⁸⁵
1653	[...] una escribanía colorada que parece de China ¹⁸⁶
1682	Diez y siete platos de charol Pintados. Veinte y nueve escudillas de lo mismo y Veinte y Seis Jícaras del propio género en seiscientos y sesenta y siete reales [...]. Seis platicos de charol chicos negros en Veinte reales de Vellón. Otros Nueve encarnados de charol en treinta y tres reales de Vellón ¹⁸⁷
1683	Yten un baulito de China, de maque, de una sesma, con su cerradura y llave de latón, con dos bandejas asimismo de maque, apreciado uno y otro en cuatro pesos ¹⁸⁸
1689	Ytem un terno de dos escritoritos y una cajita redonda, de maque de China, encarnado, de media vara cada uno, cerradura y llave apreciado en veinte pesos [todo] ¹⁸⁹
1692	No. 17. Yten un baulito pequeño de maque de China, guarnecido de plata, con su llave y cerradura en cinco pesos ¹⁹⁰
1694	Seis tazas de maque de China, plateadas por dentro, apreciadas en seis pesos ¹⁹¹

185 Bienes de Manuel Pérez, marinero. Colima. Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 115.

186 Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, f. 6v.

187 Inventario de bienes de Joseph Silva y Mendoza. AHP, Madrid, libro 12118, fol. 245 a y r. Citado en Andrés Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes, Subdirección General de Museos Estatales, 2018, pp. 181-182.

188 Recibo de dote de Francisco Polanco, vecino y natural de México, maestro de batihoja (1683). AGNot, not 9, Antonio de Anaya, vol. 29, fs. 150-150v.

189 Carta de dote a favor de Juan Sánchez de Torres, vecino y mercader de la Ciudad de México. AGNot, notaría 8, 1689.

190 Testamento de doña Magdalena de Ávila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1219, exp. 12, f. 7.

191 Carta de dote que otorgó don Juan Francisco Fernández Corona a favor de su esposa doña Lucía Villagrán (1694). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 42, exp. 2, s./f.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1696	Una docena de tazas para chocolate de maque de China, con doce platos, también de maque Dos escriptoritos de a tercia, de maque de China [Ytem dos escriptoritos de maque de China, de a tercia, apreciados en treinta pesos] Ytem un bufetillo de menos de vara, de maque de China y encima una cajuela de dicho maque y escribanía de lo mismo, con sus llaves, en cincuenta pesos todo Ytem cuatro escriptorios de maque de China, los dos de vara y cuarta y los otros dos más pequeños, con sus pies de tapincerán Un escritorio de maque con escribanía y pie Un tocador de maque ¹⁹²
1706	Ytt. once mancerinas de maque de China Ytt. 88 pocillos de maque de China Yt. 143 platillos de maque de China [...] cuatro pocillos de maque de China [...] dos mancerinas, tres platos y seis pozuelos de maque de China Ytt. en el cuarto cajón otra mancerina y tres platos de dicho maque [...] tres hiladas de pozuelos de China de maque, unos más dorados que otros, que [había] 62 pozuelos Ytt. dos platillos de maque de China Yt en dicha gaveta, dos platillos de maque de China Yt de las mancerinas que están puestas en los inventarios, tengo conocimiento se hallaron 20, que apreciaron con sus pozuelos cada uno del mismo maque de China a peso cada uno, son 20 pesos Yt de los 88 pozuelos de maque de China que se hallan inventariados se hallaron 71, que avaluaron rebajadas las 20 de las 20 mancerinas que dan 51, que a 2 reales cada pozuelo, montan 13 pesos ¹⁹³

Entre las obras cuyo origen resulta difícil precisar, destaca la «cajita pequeña de la China, colorada» de 1580, así como «una escribanía colorada que parece de China», de 1653. Tanto en China

192 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). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1, fs. 58v-59r.

193 Inventario de bienes por fin y muerte de Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1.

como en Japón se hacían lacas rojas, pero estas eran mucho más habituales en China, y su circulación en Nueva España aumentó notablemente a finales del siglo xvii. Es probable que el poseedor de las obras, el marinero Manuel Pérez, haya adquirido su único ejemplar de los comerciantes chinos de Manila. Si bien estos vendían principalmente seda y porcelana, también llevaban a Filipinas otros objetos, en pequeñas cantidades.

La escribanía de 1653 resulta intrigante, pues el tasador dudó sobre su origen, al señalar «que parece de China». Esta obra perteneció a Álvaro de Lorenzana, quien, como hemos visto, tuvo lacas japonesas antiguas cuyo origen preciso se identificó en algunos casos, pero no en todos. Al tratarse de una escribanía —es decir, de una obra destinada al mercado occidental— cabría suponer que el objeto era japonés. Sin embargo, no hay que descartar que haya sido una caja pequeña china hecha para el mercado doméstico, que los tasadores de Lorenzana, poco familiarizados con los objetos asiáticos, hayan identificado con una escribanía. Si bien no hay elementos para zanjar en definitiva la procedencia de la obra, el que las lacas *namban* fueran negras y que los chinos comerciaran permanentemente en Manila nos inclina a pensar que, probablemente, la «escribanía» era china.

En cuanto al «terno de dos escritorios y una cajita redonda de maque de China encarnado» de 1689, corresponde a la época en la que la circulación de lacas chinas iba en aumento. Para entonces, en Nueva España había gran aprecio por los biombos chinos de laca roja,¹⁹⁴ lo que permite suponer que algunos objetos más pequeños también tuvieron fondos de ese color. El precio del conjunto —20 pesos— fue relativamente alto, lo que sugiere que las obras eran de buena calidad. El trabajo recuerda —guardan-

194 Sonia Irene Ocaña Ruiz, «Lacquer and Imitation Lacquer Folding Screens in New Spain», *Heritage*, 6 (2023), pp. 4282-4299, <<https://doi.org/10.3390/heritage6050226>>.

do las proporciones— que Isabel de Farnesio había heredado de su madre

dos escritorios de sobremesa de charol, con las cantoneras de plata; en el uno hay tres macerinas de charol colorado, y una taza, con su platillito de charol negro. En el otro escritorio, hay cuatro macelinas [sic] de charol negro, dos redondas y dos ovaladas, seis jícaras para chocolate de lo mismo: otras dos coloradas, y tres botecitos dos con tapa y uno sin ella, y una caja redonda con su tapa, tasado todo en 1800 reales.¹⁹⁵

El conjunto ingresó al ajuar de Farnesio en 1748, aunque seguramente había permanecido por mucho tiempo entre los bienes de su madre. Desde finales del siglo xvii en China se hicieron numerosas mancerinas de porcelana; las de laca, aunque fueron más frecuentes en el siglo xviii, estuvieron presentes en los ajuares de alta jerarquía social desde finales del siglo xvii. Fausto Cruzat no solo tuvo mancerinas de laca japonesa, sino también china. Como hemos visto, las primeras parecen haberse hecho por encargo, gracias a la posición de Cruzat como gobernador de Filipinas. Sin embargo, las mancerinas de laca japonesa de su ajuar no tuvieron gran valor económico, por lo que difícilmente se habrían considerado un regalo de alta estimación.

En los documentos novohispanos revisados, las referencias más importantes a las mancerinas de laca china vienen de los inventarios de bienes de Cruzat y de la marquesa de San Jorge. Aunque las piezas del servicio de mesa de laca china fueron mucho menos costosas que otros objetos del mismo material y origen, a finales del siglo xvii se apreciaban por su rareza. Además de los dos personajes mencionados, esta clase de obras solo se han localizado en la carta de dote de Juan Francisco Fernández Corona, de 1694. En este caso se trató de un conjunto discreto, consistente en «Seis tazas de maque de China, plateadas por dentro, apreciadas en seis

195 Krahe y Simal, «Ornato y menaje», p. 15.

pesos».¹⁹⁶ Aunque no hay referencias explícitas a la calidad de las tazas, el que estuvieran plateadas en el interior debió de haber llamado la atención. Su precio era muy superior al de los pozuelos del ajuar de Cruzat, tasados a dos reales cada uno, por lo que se infiere que los ejemplares de Fernández Corona eran notables.

Hemos incluido aquí también algunas obras procedentes del testamento de Joseph de Silva y Mendoza, de 1682. El personaje, hijo de los duques del Infantado, se casó con María Luisa Toledo, hija única de Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera y virrey de Nueva España (1664-1673). Doña María Luisa se había criado en América y los bienes del testamento de Silva y Mendoza provienen de la dote de ella, excepcionalmente rica en objetos americanos —y, en menor medida, asiáticos— adquiridos en Nueva España.¹⁹⁷ Dicho testamento incluyó «Diez y siete platos de charol Pintados. Veinte y nueve escudillas de lo mismo y Veinte y Seis Jícaras del propio género en seiscientos y sesenta y siete reales [...]. Seis platicos de charol chicos negros en Veinte reales de Vellón. Otros Nueve encarnados de charol en treinta y tres reales de Vellón».¹⁹⁸

Cabe recordar que en España la palabra «charol» se usó con la misma significación que en Nueva España tuvo «maque». El término se aplicó tanto a las lacas asiáticas como a las europeas. Aunque el testamento de Silva no mencionó el origen de los platos y escudillas de charol, cabe suponer que fueron chinos; a finales del siglo XVII ya había lacas europeas, pero no hay indicios de que se usaran en este tipo de objetos. Por otro lado, más adelante veremos que el ajuar de Silva también incluyó porcelanas chinas y japonesas destinadas al servicio de mesa. Los ejemplares de charol fueron mucho menos numerosos; esto, unido a sus precios relativamente altos, confirma que, en la época en que los Mancera residieron en

196 Carta de dote que otorgó don Juan Francisco Fernández Corona a favor de su esposa doña Lucía Villagrán (1694). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 42, exp. 2.

197 Remitimos al lector al excelente estudio de Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*.

198 AHP, Madrid, libro 12118, fol. 245 a y r. Citado en *ib.*, pp. 181-182.

Nueva España, las piezas de laca china destinadas al servicio de mesa se consideraban exclusivas.

1.3. LOS ENCONCHADOS:

DE LAS LACAS NAMBAN A LA PINTURA VIRREINAL

En ocasiones se ha pensado que los elementos de origen nipón en el arte novohispano fueron introducidos por individuos japoneses. Esta opinión se ha expresado, en particular, respecto a las pinturas enconchadas.¹⁹⁹ Se trata de objetos complejos que se pueden analizar desde múltiples perspectivas. Lejos de agotar su estudio, aquí nos concentraremos en su relación con el arte japonés. Dicha relación se advierte en los marcos (fig. 10), cuyos fondos suelen estar pintados de negro y poblados de flores, hojas, aves y racimos de uvas; las figuras se delinean en negro, se pintan de dorado y se incrustan con fragmentos irregulares de nácar.²⁰⁰ Las soluciones son poco naturalistas, pero los diseños claramente se inspiran en las lacas *namban*. Sin embargo, más adelante veremos que otras características de los enconchados son ajenas a dichas lacas.

A principios del siglo xvii, con la prohibición del cristianismo en Japón, cientos de conversos se establecieron en Macao, pero algunos lo hicieron en Manila y aun en Nueva España —de hecho, algunos de los miembros de las embajadas de la década de 1610 se quedaron varios años en América—. A pesar de eso, hasta hace poco no había pruebas fehacientes de la presencia de artistas japoneses en Nueva España. Sin embargo, en su estudio sobre la migración asiática en el virreinato, Déborah Oropeza ha hecho referencia a un personaje digno de atención.²⁰¹

199 Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México virreinal*, Madrid, Estilo México Editores-Turner, 2005.

200 La primera publicación donde fue posible apreciar a cabalidad la riqueza de dichos marcos fue *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, México, Azabache, 1994.

201 Oropeza, *La migración asiática*, p. 311.

El caso de Juan Antonio Xapón

Según documentos del Archivo General de Indias, en 1623 Pedro de Vergara Gaviria, oidor en México, comisionó a Juan Antonio Xapón para llevar una «cama de campo Japona» a Felipe IV. En efecto, meses después Xapón la «entregó en el Real Palacio y la armó delante de Vuestra Majestad».²⁰² A continuación se transcriben todos los documentos relacionados con el caso, pues ofrecen información invaluable sobre el único japonés que residió en Nueva España de quien consta que se involucró en la reparación y armado de muebles de laca, así como de biombos japoneses.

El expediente empieza con el «Decreto enviando petición del japonés Juan Antonio»:

Veréis el memorial incluso de Juan Antonio Xapón y direisme lo que pareciere acerca de lo que pide sobre su despacho.

Juan Antonio Xapón es el suplicante.

Señor. Juan Antonio Xapón dice que ha traído una cama de campaña de ocho mil y tantas leguas de aquí. Llegado a buen puerto y entregado en mano propia de Vuestra Majestad y asimismo la armó en presencia de Vuestra Majestad, y atento a haber gastado cuanto tenía por ser el camino tan largo, pasa extrema necesidad, por estar donde no tiene conocimiento con nadie, para poderse valer pide a Vuestra Majestad le favorezca con su socorro, para ayuda a su necesidad, que en ello hará Vuestra Majestad muy grande servicio a Dios y a mí limosnas.²⁰³

Sigue la «Carta de Juan Ruiz de Contreras a Diego de Vergara Gaviria, sobre que el japonés ha pedido alguna ayuda y el Consejo pregunta si vino con algún socorro»:

Señor. Juan Antonio Xapón es el suplicante.

Juan Antonio Xapón, que trajo de la Nueva España la cama de campaña que el señor licenciado Pedro de Vergara envió a Su Majes-

202 AGI, Filipinas 39, nn. 21 y. 23. Citado en *ib.*

203 AGI, Filipinas 39, n. 21, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/422994>>.

tad, ha suplicado se le haga merced de alguna ayuda de costa para volverse y socorrer la necesidad que representa y habiéndosele remitido Su Majestad al Consejo, se me ha ordenado sepa de Vuestra Merced si de allá vino socorrido con alguna cantidad de la Hacienda de Su Majestad, o en qué forma le envió el Señor Pedro de Vergara, mande Vuestra Merced responderme a la margen y sea luego porque hace instancia con su Majestad para que se le despache, guarde Dios a Vuestra Merced como deseo. Juan Ruiz de Contreras.²⁰⁴

Diego de Vergara, hermano del oidor Pedro de Vergara, señaló al margen que era él quien había sufragado los gastos de Xapón en España:

Conste y mu[ilegible] a Vuestra Merced la carta que Pedro de Gaviria, mi hermano, me escribió con este Japón, donde verá Vuestra Merced cómo él venía a estos reinos a sus pretensiones, y el dicho mi hermano holgó de ello por ja[ilegible] ir [a] armar esta cama, pero él no la traía a su cargo, sino me vino dirigida a mí, y en otra carta asimismo el dicho mi hermano habérselo pagado porque viniese con gastos y yo le he da[ilegible] en[ilegible]a y aquí y gastado con él más de trescientos pesos, sin tener orden ninguna para ello, sino solo por continuarse hasta que armase la cama. Esto es lo que parecería desto. Conforme a lo cual podrá Vuestra Merced considerar lo que fuese sabido cerca de la petición deste Japón. [ilegible]irá Vuestra Merced como deseo y a 29 de enero de 1624.²⁰⁵

Enseguida se anexa la carta en la que el oidor Pedro de Vergara Gaviria avisó a su hermano del envío:

Solo servirán estos renglones para hacer saber a Vuestra Merced que quien los lleva es un Japón que pasa en esta flota de los reinos y yo he tenido gran gusto en ello porque es quien sabe armar la cama de campo japona que envió a Su Majestad, y se excusará con él el echarla a perder, y si llegare con necesidad de algún reparo, la ade-rezará. Vuestra Merced le mandará conocer para que él haga lo que

204 *Ib.*

205 *Ib.*

Vuestra Merced le ordenare y Vuestra Merced me hará merced de ampararle en lo que se le ofreciese, que es pobre y muy humilde. Dé Dios a Vuestra Merced muchos años como puede y deseo. México, 24 de mayo de 1623. También sabe este chino aderezar biobos y toda cosa de su tierra que esté maltratada. Pedro de Vergara Gavira.²⁰⁶

En otro expediente consta el «Memorial de Juan Antonio, natural de Japón, suplicando que en atención a sus méritos y servicios se le nombre intérprete en Manila y se le dé la plaza de cónsul, con el sueldo correspondiente»:

Juan Antonio, natural del Japón, dice que su padre, su madre y sus dos hermanos murieron en defensa de la fe católica y él se vino a la Nueva España y estuvo dos años en la ciudad de México, donde por orden del oidor don Pedro Gabriel de Gaviria trajo a Vuestra Majestad una cama de campo hecha en el Japón y la entregó en el Real Palacio y la armó delante de Vuestra Majestad. Y porque él es hombre práctico en las lenguas de aquellas partes y las sabe muy bien. Suplica a Vuestra Majestad, en consideración de la pérdida de padres y hermanos y gran cantidad de hacienda que les quitaron, le haga merced de nombrarle por lenguas de la ciudad de las Filipinas y la plaza de cónsul por ser hombre tan práctico y que sabrá dar cuenta y razón de todo lo que se le encomendare, que lo recibirá a particular merced de la real mano de Vuestra Majestad y haciéndole Vuestra Majestad esta merced, suplica se le mande señalar el sueldo que se suele dar a los que tienen semejantes oficios.

Juan Antonio, natural del Japón.

[Al pie] Que acuda al gobernador de Filipinas para que se otorgue conforme a su capacidad y talento.

En el Consejo a 20 de marzo de 1624.²⁰⁷

Hasta ahora se sabía que desde Manila y otros lugares de Asia se habían enviado muebles desarmados, a los que ocasionalmente

²⁰⁶ *Ib.*

²⁰⁷ *Ib.*, n. 23, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/422996>>.

se añadían instrucciones con dibujos para facilitar su armado,²⁰⁸ pero este es el primer caso conocido en el que junto con la obra se envió a alguien —que no era el autor del mueble— para armarlo. Los documentos no emplearon la palabra *maque*, lo que confirma que hacia 1620 el término aún estaba poco extendido. Como la cama no se describió, ignoramos si tenía incrustaciones de nácar. Sin embargo, dado que tanto en Nueva España como en España y Portugal las lacas japonesas más exitosas eran las que tenían fondo negro y figuras doradas e incrustadas de nácar, no hay duda de que el ejemplar obsequiado a Felipe IV tenía tales características. Si el oidor lo consideró un regalo digno de un rey, cabe afirmar que el ejemplar fue muy bello y de gran calidad. Es probable que, formalmente, haya sido similar a la cama estudiada por Curvelo.²⁰⁹

Según el relato del propio Xapón, sus padres y sus dos hermanos murieron en defensa de la fe católica y él se fue a Nueva España, en cuya capital permaneció por dos años. Dado que su partida a España tuvo lugar en 1623, su llegada a Nueva España habría ocurrido en 1621; es decir, no llegó con ninguna de las embajadas de la década anterior. Resulta intrigante que Xapón hiciera por su cuenta un viaje tan largo e incierto. La comunidad de japoneses exiliados en Manila era mucho más grande que la de Nueva España. Los documentos permiten inferir que Xapón dominaba el español desde antes de su llegada a América, lo que sugiere que lo aprendió antes de cruzar el Pacífico. Independientemente de cuáles fueran sus expectativas al irse a Nueva España, es evidente que no se cumplieron.

Es interesante que, pese a que en el virreinato americano hubo interés por las aptitudes artísticas de Xapón, él haya preferido vivir en Manila como intérprete y cónsul. Económicamente, el trabajo

208 María Mercedes Fernández Martín, «Presentes enviados desde Filipinas a Felipe V», *Reales Sitios*, 163 (2005), pp. 62-66; Krahe y Simal, «Ornato y menaje», pp. 13-14.

209 Curvelo, «Japan and the Emergence», pp. 38-39.

como diplomático debe de haber sido más redituable que el de artesano. Aun así, tanto la decisión de Xapón de irse a Nueva España como el deseo de volver a Manila apenas un par de años después deben de haber sido influidos por factores que no se mencionaron en los documentos.

Xapón llegó ya cristianizado a Nueva España y todo indica que desde antes de su llegada estaba familiarizado con los biombos y las lacas japoneses. En Japón estos trabajos especializados se hacían por separado, en talleres distintos; sin embargo, los jesuitas alentaron y encargaron tanto lacas como biombos. El que Guevara señalara las aptitudes de Xapón para aderezar y reparar ambos tipos de objetos podría sugerir que Xapón había sido cercano a los círculos jesuitas, aunque los documentos no lo mencionan. Otra posibilidad es que Xapón haya adquirido estos conocimientos ya en Manila, donde se hallaban exiliados algunos aprendices del seminario de pintores del jesuita italiano Giovanni Cola, que originalmente se había establecido en Japón entre 1590 y 1614.²¹⁰ En cualquier caso, no parece que en Japón su actividad principal haya sido el trabajo de biombos o lacas.

Xapón lamentó «estar donde no tiene conocimiento con nadie». Aunque se refería a Madrid, el hecho de que explícitamente pidiera ir a Manila sugiere que en esa ciudad contaba con una red personal más sólida que en México, a pesar de que en los últimos dos años había residido en la ciudad. En ese momento, en México vivían decenas, quizá centenas, de japoneses, incluyendo algunos llegados en las embajadas de 1610 y 1614 que, como ha señalado Oropeza, probablemente habitaban «el barrio de los japoneses».²¹¹ Es probable que Xapón haya tenido oportunidad de conocerlos, pero, por alguna razón, no estableció un vínculo con ellos.

210 Kojima, «Japanese Seminary Paintings», pp. 149-150, y Curvelo, «Nanban Folding Screens», p. 206.

211 Oropeza, *La migración asiática*, p. 220.

Dado que el personaje fue remitido al gobernador de Filipinas, cabe suponer que no se quedó a vivir en Nueva España; es decir, pese a que sus habilidades artísticas fueron apreciadas, seguramente no fue él quien en los años siguientes desarrolló el trabajo que desembocó en los biombos de inspiración japonesa y, más tarde, en las pinturas enconchadas. En cualquier caso, el envío del oidor Vergara y la aclaración de que Xapón sabía aderezar biombos demuestra que hacia 1620 en Nueva España había gran interés tanto por las lacas como por los biombos nipones. El hecho de que el oidor valorara el trabajo artístico de Xapón, pese a que el propio Xapón tenía otras ambiciones, sugiere que en la época no había nipones con formación artística residiendo en Nueva España. De lo contrario, Vergara habría podido echar mano de algún otro japonés ya establecido como artista en el virreinato.

En España, a diferencia de Nueva España, no parece haber habido mayor interés por el trabajo del enviado del oidor; a pesar de que cumplió con la misión de armar en presencia del rey la cama enviada desde Nueva España, no se intentó reclutarlo para que se quedara a trabajar en la Península. Acaso esto se debiera a que, en España, las lacas y biombos japoneses se concentraron en las clases sociales más altas y había poca necesidad de reparar obras. Tampoco hay indicios de que se hayan imitado las obras japonesas ni de que se hicieran experimentaciones como las que en Nueva España llevaron al desarrollo de los enconchados. Así, los objetos novohispanos de inspiración asiática no se explican solo por la presencia de artistas aptos, sino por el interés de los consumidores locales.

El hecho de que Xapón reparara lacas y biombos japoneses maltratados en México hacia 1620 sugiere que había numerosos ejemplares que ya entonces eran antiguos. Dado que en Nueva España no existían oficios relacionados con los biombos ni lacas asiáticos, habría sido natural que el trabajo lo iniciara alguien con experiencia en las obras japonesas, independientemente de que, al laborar en Nueva España, tendría que familiarizarse con las técnicas y materiales locales. Si bien la escasa información disponible sugiere que la residencia de Xapón en México fue efímera, no

hay duda de que personajes como Vergara siguieron buscando a alguien que pudiera aderezar las obras japonesas.

Quizá a medida que disminuyó el acceso a lacas japoneses nuevas, las reparaciones dieron paso a las experimentaciones y al desarrollo de obras distintas, en un proceso de varias etapas de las que el trabajo de Xapón podría haber sido una de las primeras. Si bien este caso reviste gran interés, la explicación del desarrollo de los enconchados y de los biombos virreinales de ningún modo se agota con la identificación de un japonés que aderezaba obras de su tierra en Nueva España. El trabajo de Xapón debió de haber tenido cierta continuidad, bien por parte de artífices que hubieran trabajado con él, o bien de otros que, por separado, estudiaran y empezaran a experimentar con las soluciones japonesas. A pesar de que Xapón se involucró en la reparación de lacas y biombos, los enconchados y los biombos novohispanos derivados de los objetos nipones se desarrollaron en momentos distintos y no hay evidencias de que su devenir obedeciera a la efímera labor de Xapón.

Los enconchados: entre las lacas *namban* y la pintura novohispana

Los enconchados son pinturas sobre tabla; en su mayoría representan temas religiosos basados en grabados tardomanieristas,²¹² lo que resulta común a otras pinturas novohispanas de la

212 El estudio de estas singulares pinturas se hizo más sistemático a partir de la década de los ochenta. Al respecto, fueron fundamentales los libros de María Concepción García Saiz, *La pintura colonial en el Museo de América. II: Los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, y Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM/IIIE, 1984. Ambas autoras publicaron posteriormente otros textos sobre el tema. Destaca, en particular, María Concepción García Saiz, «Precisiones al estudio de la obra de Miguel González», en Manuel Toussaint. *Su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 105-116, así como María Concepción García Saiz, «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.

época. Más allá de los marcos, su principal característica es el uso de incrustaciones de nácar en la superficie pictórica, cuyo brillo les proporciona gran luminosidad. El empleo conjunto de pintura e incrustaciones de concha nácar fue una novedad desarrollada en Nueva España. Dichas incrustaciones suelen reservarse a las vestiduras de los personajes y otros detalles de las figuras. El nácar se añadía una vez hecho el dibujo preparatorio sobre un aparejo de yeso; a continuación, se aplicaba la capa pictórica, que solía ser ligera y diluida, para producir transparencias que potenciaran la luminosidad. La paleta era restringida; a menudo los fondos eran muy claros y en las figuras predominaban el verde, un tono ligero de rojo y el marrón. El azul solía evitarse, probablemente porque el brillo del nácar tendía a mitigarse bajo los tonos oscuros.

El repertorio de los marcos enconchados se mantuvo constante en distintas obras; aunque era reducido, los artistas solían variar los diseños; es decir, los marcos se concibieron de manera individual. Dichos marcos se hicieron en los mismos talleres y con las mismas técnicas que las pinturas enconchadas; así pues, en los enconchados, pinturas y marcos se concibieron desde el principio como una unidad. Dado que en la mayoría de las escenas el único parecido con las lacas *namban* es el uso del nácar, los marcos son la clave que permite identificar el vínculo con tales lacas. Lejos de ser un elemento secundario, los marcos resultan esenciales para entender la evolución de los enconchados.

El nácar se ha empleado en muchos objetos artísticos a través del tiempo y en todo el mundo.²¹³ En Mesoamérica, algunas conchas tuvieron gran importancia cosmogónica, usos rituales y fueron muy apreciadas económicamente.²¹⁴ Sus características eran

213 Sobre el uso artístico del nácar en Europa y Asia en la época que discutimos, véase Anna Grasskamp, *Art and Ocean Objects of Early Modern Eurasia Shells, Bodies, and Materiality*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021. Agradezco esta referencia a la maestra Concepción García Saiz.

214 Adrián Velázquez Castro, *Tipología de los objetos de concha del Templo Mayor de Tenochtitlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

totalmente ajenas a los enconchados. Una vez establecido el catolicismo, los objetos asociados al anterior sistema de creencias fueron considerados idolátricos y prohibidos, de ahí que no haya continuidad entre las producciones prehispánicas que emplean la concha y los enconchados.

Tampoco hay indicios de que la pintura novohispana haya experimentado con las incrustaciones de otros materiales con propiedades lumínicas, como el marfil o el hueso. El hecho de que el material con el que se hicieron las experimentaciones pictóricas haya sido, concretamente, la concha nácar, se debe a que las obras en las que se inspiraron estaban incrustadas de ese material. Dado que el parecido con las lacas japonesas resulta evidente en los marcos, no en las escenas representadas, cabe suponer que estas últimas se desarrollaron posteriormente.

Aún existen interrogantes sobre la técnica de los enconchados, pero los análisis han hallado materiales muy parecidos a los de las pinturas de la época. Se emplearon, entre otros pigmentos, el carbón vegetal, el bermellón, la tierra roja y el albayalde, así como colorantes —la cochinilla y el índigo—. Las capas pictóricas superiores eran de óleo mezclado con resina de pino. Al parecer, en muchos ejemplares se superpusieron capas de barniz para producir un efecto de bruñido similar al de las lacas.²¹⁵ Más allá de la búsqueda de efectos parecidos a las lacas japonesas, tanto los materiales del barniz como los de la capa pictórica son comunes a otras pinturas novohispanas; es decir, técnicamente los enconchados se hallan en la órbita de la tradición pictórica europea. A la vez, el uso del nácar y la ornamentación de los marcos se inspiraron en las lacas *namban*.

La característica más sobresaliente de los enconchados es la cercanía simultánea con la pintura de origen europeo y las lacas

215 Para información más detallada, véanse las conferencias del encuentro «Luz del nácar», celebrado en abril de 2023, y disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=sSdVeei2_BY&t=1755s> y <https://www.youtube.com/watch?v=3ZAVzR_g2g&t=1998s>.

japonesas. Hasta donde se sabe, en ningún otro lugar del mundo hubo una producción artística que imitara los efectos de la laca asiática con procedimientos emanados de la tradición pictórica occidental. Las experimentaciones que dieron lugar a los enconchados no tuvieron paralelo en la pintura europea, pues ni en Portugal ni en España —grandes mercados de las lacas *namban*— se hicieron pinturas inspiradas en dichas lacas.

Los enconchados se hicieron aproximadamente entre 1660 y 1740 en México. Su apogeo fue breve: se produjo hacia 1690-1705 y se relacionó principalmente con los hermanos Miguel y Juan González. Ambos estuvieron adscritos al gremio capitalino de pintores, a pesar de que se dedicaron exclusivamente a los enconchados, que no eran contemplados por las ordenanzas gremiales. Si bien el trabajo de los González fue determinante para el desarrollo de estas obras, muchos ejemplares fueron hechos por pintores que también elaboraron pinturas que no tenían incrustaciones de nácar.²¹⁶ El que los enconchados compartieran la mayoría de las características de aquellas pinturas propició que algunos pintores incursionaran indistintamente en ambas producciones, lo que no ocurrió con otras pinturas de técnica novedosa, como la plumaria.

Los enconchados resultan intrigantes porque, a diferencia de los otros fenómenos transculturales de la época, su origen se ligó a una sola familia, los González. Al parecer, el primero que se dedicó a hacer enconchados y quien probablemente desarrolló la técnica fue Tomás González. Sus hijos Miguel y Juan continuaron con la labor.²¹⁷ Los González estuvieron establecidos en la ciudad de Mé-

216 Sonia I. Ocaña Ruiz, «Early Modern Artistic Globalization from Colonial Mexico. The Case of Enconchados», en Stephen Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, pp. 61-63, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-6>>.

217 Guillermo Tovar de Teresa, «Documentos sobre “enconchados” y la familia mexicana de los González», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1 (1986), pp. 97-103.

xico, y sus experimentaciones a partir de las lacas *namban* parecen haber empezado décadas después de que la producción japonesa llegara a su fin.

Tomás González, cuya partida bautismal aún no se ha localizado, se casó con María de Islas en 1663. Esto permite suponer que su actividad artística empezó poco antes de esa fecha. Su hijo Miguel nació en 1666 y Juan, en 1675 (véase fig. 5).²¹⁸ Las características del trabajo de Tomás González no se conocen, pues no se conservan obras firmadas por él. Sin embargo, su labor fue decisiva en las primeras etapas de los enconchados. Es posible que, antes de que los enconchados desarrollaran plenamente las características que conocemos, sus experimentaciones se concentraran en los marcos y con el tiempo se extendieran al resto de la superficie pictórica.

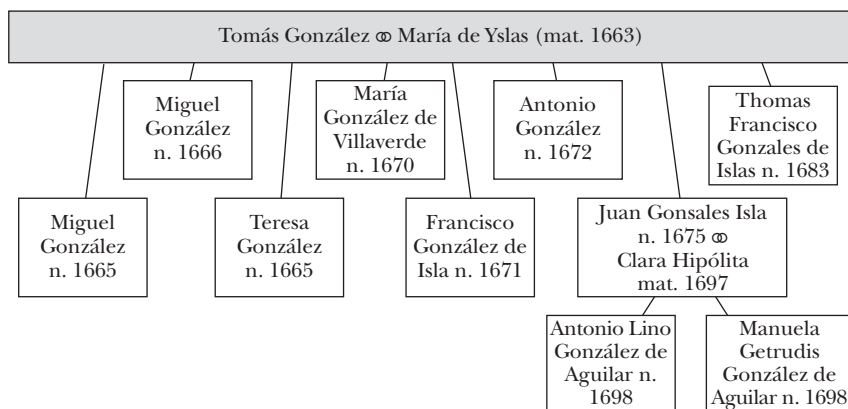


Figura 5. Árbol genealógico de los González

Resulta razonable pensar que, en las primeras etapas de su trabajo —antes de concebir el trabajo conjunto de pinturas y marcos enconchados—, Tomás González elaboró otra clase de objetos. Al respecto es sugerente un atril hecho a imitación de una laca *namban*,

218 Ocaña Ruiz, «Early Modern», pp. 58, 64 y 65, n. 17.



Figura 6. Atril enconchado. Nueva España, segunda mitad del siglo XVII. Museo Carmelitano Alba de Tormes, Salamanca

conservado en el Museo Carmelitano Alba de Tormes de Salamanca (fig. 6) y dado a conocer por Yayoi Kawamura en 2020.²¹⁹ La obra se expuso en la exhibición «Luz del nácar» que el Museo de América dedicó a los enconchados entre noviembre de 2022 y mayo de 2023, para mostrar el parecido con las pinturas enconchadas. Recientemente se han expresado algunas hipótesis sobre la relación que este y otros muebles pueden tener con las pinturas enconchadas.²²⁰ Aquí nos gustaría plantear lo que a nuestro juicio pudo haber sido el proceso que llevó de las lacas *namban* a los enconchados de la ciudad de México.

Al respecto, el atril del museo salmantino sin duda resulta muy sugerente. La obra exhibe un fondo negro poblado por flores y hojas cuidadosamente delineadas en dorado e incrustadas de nácar. El parecido con la ornamentación de las lacas japonesas es muy acusado, aún más que en los marcos enconchados. Sin embargo, la obra también presenta notables diferencias respecto a los ejemplares de

219 Yayoi Kawamura, «Obras de laca *namban* en España. Síntesis de la globalización bajo la monarquía hispánica», en Manuel Parada López de Corselas y Laura María Palacios Méndez (eds.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, Granada, Universidad de Granada, 2020, p. 539, y Yayoi Kawamura y Ana García Barrios, «Influence of Japanese Namban Lacquer in New Spain, Focusing on Enconchado Furniture», *Heritage*, 7, n.º 3 (2024), pp. 1481-1483, <<https://doi.org/10.3390/heritage7030071>>.

220 Kawamura y García Barrios, «Influence of Japanese».

laca *namban*. La forma del objeto es típica de los atriles de finales del siglo xvii.²²¹ Los perfiles de las figuras de nácar son poco precisos y en el centro aparece un medallón de nácar pintado con la imagen de santa Teresa de Ávila —algo ajeno a cualquier laca *namban* conocida—. La disposición de las figuras que forman la decoración produce una sensación de movimiento ajena a las lacas japonesas.

El atril ha sufrido intervenciones; la más evidente es la adición, en el borde exterior, de un listón pintado de negro, cuyas figuras doradas son de mucha menor calidad que las del trabajo original. Dicha adición resulta sorprendente, pues no parece haber obedecido a una necesidad real y fue hecha por manos poco familiarizadas con esta clase de obras. La parte inferior muestra signos de una intervención similar aunque, por la zona en la que se sitúa, resulta menos visible.

Se ignora el origen de la pieza, cuya técnica no se ha estudiado. Recordemos, sin embargo, que en España no se imitaron las lacas *namban*, y en Nueva España las únicas obras que muestran un parecido notable con aquellas son los enconchados, que se hicieron con técnicas pictóricas por parte de artistas reconocidos por el gremio de pintores de México. Esto permite suponer que el atril se hizo a finales del siglo xvii en la capital novohispana, con técnicas pictóricas. Acaso el autor haya tenido a la vista un atril de laca *namban* para estudiarlo, de modo parecido a lo que ocurrió con Gérard Dagly a finales del siglo xvii en la corte berlinesa del gran elector Federico I.²²² Dagly desarrolló técnicas novedosas con las que, en ocasiones, hizo copias de las lacas japonesas. Algunas estuvieron tan bien logradas que solo en el siglo xx, con estudios técnicos especializados, fue posible distinguirlas de los originales nipones; es decir, los buenos artistas podían usar procedimientos ajenos a las lacas japonesas y aun así conseguir efectos muy parecidos.

221 Agradezco a las doctoras Monika Kopplin, Ulrike Körber y Alexandra Curvelo sus valiosos comentarios sobre esta obra.

222 Kopplin, *Gérard Dagly*.



Figura 7. Atril de laca, probablemente hecho en Macao en la primera mitad del siglo XVII. Jaime Eguiguren Art & Antiques

Por importante que sea el atril de Salamanca, en el contexto mundial no fue excepcional. Existe un atril de principios del siglo XVII que, aunque no tiene incrustaciones de concha, está inspirado en las lacas *namban*. La obra muestra a un *San Miguel luchando contra el dragón* rodeado por el sol radiante del emblema jesuita; en los ángulos, hay una decoración a base de hojas y flores (fig. 7). El fondo es negro y en las figuras predomina el dorado, aunque también hay detalles rojos. Los estudios técnicos han sugerido que se trata de una laca hecha en Macao.²²³ Después de la prohibición del cristianismo en Japón, algunos evangelizadores, y los japoneses conversos cercanos a ellos, se exiliaron en ese puerto chino. Entre los personajes desplazados estuvieron Giovanni Cola y sus discípulos.²²⁴ Esta comunidad dio lugar a nuevas producciones ar-

²²³ Agradezco a la doctora Monika Kopplin la noticia e imagen de esta obra y a la doctora Ulrike Körber, sus comentarios al respecto.

²²⁴ En términos artísticos, las obras más notables derivadas del tránsito a Macao son unos biombos que, aunque inspirados en los ejemplares *namban*, exhiben también algunas características ajenas a aquellos. El tema se discute en las pp. 148-156. Véase también Francisca Figueira, Philip Meredith y Ana Clara Rocha, «A Sino-Japanese-Portuguese Byōbu: its Conservation and Contextualization», Lisboa, ICOM Committee for Conservation 16th Triennial Meeting Lisbon Portugal, 2011, pp. 1-9, <<https://www.icom-cc-publications-online.org/1190/A-Sino-Japanese-Portuguese-Byobu-its-conservation-and-contextualization->>>.



Figura 8. Anónimo. Virgen de Guadalupe. Técnica pictórica mixta y enconchado. Nueva España, finales del siglo xvii. Museo Catedralicio Diocesano de León. Procedente de la localidad leonesa de Castrofuerte. Fotografía cedida por el Cabildo S. I. Catedral de León

tísticas en Macao, y es probable que el atril se relacione con su presencia en dicho puerto.

Entre las pinturas enconchadas, la más próxima al atril de Salamanca es una *Virgen de Guadalupe* anónima que se halla en el Museo Catedralicio Diocesano de León (fig. 8). La obra tiene forma polilobulada; como es habitual, en el centro de la tabla se encuentra la mandorla con la Virgen y, en los cuatro ángulos, los medallones aparicionistas. La pintura no tiene marco, pero la superficie está cubierta por la ornamentación típica de los marcos enconchados. El tratamiento de las figuras es más esquemático que en el atril. Aun así, las dos obras coinciden en el protagonismo de la decoración. El excepcional protagonismo de la ornamentación de esta representación guadalupana apunta a una obra hecha por encargo.

De cualquier modo, es posible que en muchas obras enconchadas novohispanas de 1660-1680, como en esta pintura, buena parte de la superficie haya estado ocupada por la ornamentación y las escenas hayan ganado importancia poco a poco. En sus primeras

etapas de desarrollo, los enconchados podrían haber consistido en pequeños objetos y muebles pintados e incrustados de nácar, como el atril de Salamanca y, con el tiempo —a medida que los clientes se aficionaron a la representación de escenas, que González podría haber perfeccionado paulatinamente—, llegaron a hacerse obras como esta guadalupana, que el gremio de pintores podría reconocer como pinturas.

Al respecto, es sugerente una pequeña caja que podría haber servido para guardar joyas (fig. 9),²²⁵ o bien como tocador, aunque su iconografía sugiere un uso religioso. El exterior es de marquetería con incrustaciones de hueso, mientras que el interior exhibe un trabajo de pintura e incrustaciones de nácar. Ambas partes de la obra se hicieron en talleres distintos. Aquí nos interesa el interior, que está dividido en seis registros. En el panel superior central aparece la escena de la *Investidura de san Ildefonso*; debajo hay un espejo. En los paneles laterales superiores se representan jarrones con flores multicolores, y en los inferiores aparecen sendos ángeles. El trabajo exhibe las mismas características que las pinturas enconchadas y permite suponer que se hizo en un taller especializado en ellas.

La obra destaca por la atención a los detalles. Los modelos de cada uno de los ángeles y de los jarrones son distintos y, aunque las figuras son poco naturalistas, la ornamentación es rica y los coloridos diseños son realzados por el fondo negro. Entre las flores se distinguen tulipanes y botones de rosa. En los extremos y en el borde inferior de la obra hay una decoración a base de flores, a las que se añaden aves y racimos de uvas. La iconografía parece tener

225 La obra se comenta y reproduce en Nuria Lázaró Milla, «Jewelry Chest Painted by Miguel or Juan González (Attributed). Viceroyalty of New Spain (Mexico), Late Seventeenth Century», en Alejandro de Antuñano Maurer y Nuria Lázaró Milla, *The Marvelous Enconchado Paintings from New Spain*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Arte & Antigüedades, 2017, pp. 58-65, <https://website-jaimeegui-guren.artlogic.net/usr/library/documents/main/cat_enconchados.pdf>.



Figura 9. Caja cuyo exterior muestra un trabajo de marquetería y el interior, escenas religiosas de pintura enconchada. Nueva España, siglo XVII.
Jaime Eguiguren Studies

simbolismo mariano; además de los jarrones de los paneles laterales, en el borde de la izquierda del espectador hay un cáliz y, en el de la derecha, lo que parece ser una torre —posible alusión a la Torre de David—. Aunque el repertorio de la mayoría de los marcos enconchados se basa en las lacas *namban*, se conocen dos marcos enconchados con iconografía mariana,²²⁶ que refuerzan las similitudes entre esta caja y las pinturas enconchadas.

El hecho de que el repertorio ornamental de este ejemplar se aleje del de las lacas japonesas permite considerar que la caja no

²²⁶ Las obras se reproducen y discuten en Sonia I. Ocaña Ruiz, «Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González», *Anales*, xxv, n.º 102 (2013), pp. 153-156.

fue una obra temprana. La inusual combinación de las técnicas usadas en el interior y el exterior apuntan a un encargo, que bien pudo haberse hecho cuando los enconchados ya habían evolucionado a las pinturas que conocemos. Algo similar cabe decir de una tabla que fue parte de un mueble y que representa a Atlas y Vulcano, conservada en el Museo de América, y de un sagrario de la parroquia de Allo,²²⁷ cuya temática, en el caso del primero, y su forma, en el caso del segundo, son poco comunes, lo que apunta a obras hechas por encargo. Aunque la ornamentación del sagrario muestra cierta similitud con las lacas japonesas, el parecido es mucho menor que en el caso del atril antes comentado.

De cualquier modo, es lógico suponer que, en las primeras etapas del desarrollo de la técnica, Tomás González hizo objetos similares a la caja recién descrita. Más allá de las evidentes diferencias que existen entre las pinturas sobre tabla y dichos objetos, unas y otros coinciden en el uso de técnicas pictóricas e incrustaciones de nácar y una rica ornamentación a base de flores sobre fondos negros. En esta investigación se han revisado inventarios de bienes de todo el siglo XVII, y las referencias a las pinturas enconchadas solo aparecen a partir de 1690. De hecho, resultan más numerosas entre 1700 y 1720. Ante este panorama, consideramos factible que Tomás González haya sido el autor del atril de Salamanca y que las primeras etapas de su trabajo de pintura e incrustación de nácar se concentrara en objetos y muebles de pequeño tamaño.

Esta podría ser la razón por la que no se han encontrado pinturas con la firma de Tomás González y también explicaría que, en 1689, él y su hijo Miguel se denominaron, respectivamente, maestro y oficial de «pintor de maque»,²²⁸ mientras que en 1699 Juan

227 Ambas obras se reproducen y comentan en *México en el mundo de las colecciones de arte* (1994), así como en Kawamura y García Barrios, «Influence», pp. 1479-1481. El sagrario también se discute en Yayoi Kawamura *et al.*, *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 98-99.

228 Tovar de Teresa, «Documentos sobre “enconchados”», p. 101.

González fue llamado simplemente «maestro de pintor»²²⁹ —sin hacer referencia al trabajo de maque— y, en 1704, un documento del gremio capitalino de pintores mencionó a Miguel González entre los oficiales con tienda y lo llamó «el conchero».²³⁰ Según esta hipótesis, Tomás González habría empezado a hacer objetos inspirados en las lacas *namban* hacia 1660 en la ciudad de México. Dada la imposibilidad de usar técnicas de laca japonesas, habría empleado los materiales disponibles en la capital virreinal, que serían comunes a aquellos usados por los pintores. Paulatinamente, las imitaciones darían paso a experimentaciones en las que el trabajo pictórico sobre la concha habría ido ganando protagonismo, como se advierte en la *Santa Teresa* del atril y en la escena de *San Ildefonso* de la caja. Con el tiempo, esto desembocaría en las pinturas enconchadas; de ahí que la ornamentación, aunque restringida a los marcos, mantuviera siempre su protagonismo.

Suponiendo que el trabajo efectivamente hubiera empezado en el taller de Tomás González, aún queda por dilucidar la razón por la que el origen de los enconchados es tan tardío. No sabemos cuándo y dónde nació Tomás González, pero, dado que se casó en 1663 y que seguía vivo en 1689, las probabilidades de que hubiera nacido en Japón son remotas. Aun si hubiera sido hijo de japoneses —o de un japonés y alguien de otro origen— exiliados en México, es evidente que tanto su formación como su trabajo fueron determinados por las condiciones del virreinato, no las de Japón.

Los documentos de 1623 y 1624 relacionados con Juan Antonio Xapón permiten inferir que, en ese momento, él era el único artífice capaz de intervenir con destreza en los biombos y lacas japoneses en Nueva España. Décadas después, fue un solo personaje, Tomás González, quien empezó a elaborar pinturas sobre tabla, con técni-

229 Tovar de Teresa, «La familia», p. 101.

230 AGI, México, 476. Informe sobre donativo. Citado en Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 2008, p. 395.

cas pictóricas y barnices adaptados para imitar el efecto de las lacas japonesas, cuyos diseños se habían trasladado a los marcos de las obras. Aunque de momento se conocen pocas obras como el atril y la caja recién comentados, es posible que estos sean el eslabón entre las lacas japonesas *namban* y los enconchados novohispanos. Pero, aun si el trabajo de Tomás González hubiera sido una evolución del de Xapón, sería lógico que entre ambos hubiera habido al menos otro artista, cuya técnica probablemente se habría aproximado cada vez más a la de los pintores capitalinos.

Acaso el padre de Tomás González se haya dedicado a reparar lacas japonesas, como Xapón, de modo que Tomás no representaría la primera, sino la segunda generación de su familia involucrada en este tipo de trabajo. Con la información de la que actualmente disponemos, resulta imposible confirmar o refutar esta posibilidad. En cualquier caso, hacia 1660 las lacas *namban* ya eran antiguas. La evolución en los gustos virreinales podría explicar que Tomás González haya hecho variaciones, más que copias del trabajo japonés.

A diferencia de los enconchados, fenómeno capitalino que empezó bien entrado el siglo xvii, las lacas virreinales basadas en técnicas precolombinas se hicieron en centros regionales, principalmente en Michoacán, a lo largo del siglo xvi.²³¹ Se trata de una de las pocas producciones artísticas mesoamericanas que no se interrumpió después de la llegada de los españoles. Así, cuando empezó el comercio regular con Asia, la producción virreinal contaba con una trayectoria de varias décadas. A principios del siglo xvii, las lacas regionales virreinales se nutrían principalmente del arte precolombino y el europeo. Destacan los ejemplares de Olinalá, con abigarrados diseños de filiación manierista.²³² Las grandes diferencias entre esos ejemplares y los enconchados dan cuenta de

²³¹ Pérez Carrillo, *La laca mexicana*.

²³² *Ib.*

sus trayectorias divergentes, aunque ambos son los trabajos más representativos del universo novohispano de la laca del siglo xvii.

El único inventario de bienes virreinal que usó la palabra «maque» al referirse a las pinturas enconchadas es el de la marquesa de San Jorge, de 1695:

Diez láminas de concha con marcos de concha y maque, vara y cuarta de alto, Vida de Nuestra Señora 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. Una lámina de concha con marco de lo mismo y maque, Glorioso san Esteban, poco menos de vara, 25 pesos.²³³

Estas pinturas pasaron a manos del contador Ventura de Paz, tío de la marquesa, cuyo inventario de bienes de 1704 las describió sin mencionar el «maque».²³⁴ El hecho de que ni este inventario ni otros documentos virreinales hayan asociado a los enconchados con el maque sugiere que, en el apogeo del trabajo de Miguel y Juan González, aunque la ornamentación era muy apreciada, el público la identificaba con los enconchados, no con las lacas. Por la fecha, la descripción y el alto precio, es probable que la serie que Paz heredó de la marquesa de San Jorge exhibiera características parecidas a las de una *Vida de la Virgen* anónima —pero sin duda obra de los González— que fue obsequiada a Felipe V y actualmente se divide entre el Museo de América (fig. 10) y el Museo de Arte Metropolitano.

233 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). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1, fs. 44r-45r.

234 «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»; «Ytem otra lámina y marco de concha, del Glorioso san Esteban, de poco más de vara, en doce 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 complementos a las quince, declaró dicho contador, haberlos vendido a diez pesos, importa todo ciento quince pesos». Bienes del contador don Ventura de Paz (1704). AGNM, *Civil*, vol. 179, exp. 8, fs. 30r y 36v.

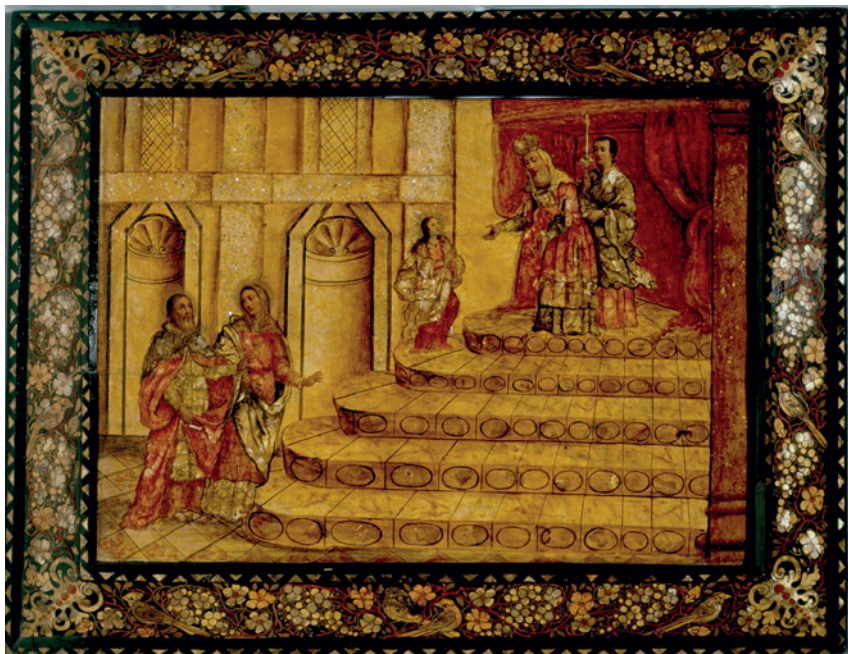


Figura 10. Anónimo. «Presentación de la Virgen al templo», serie Vida de la Virgen. Técnica pictórica mixta y enconchado. Nueva España, finales del siglo xvii-principios del siglo xviii. Museo del Prado, depositada en el Museo de América

Si con el paso del tiempo los enconchados se aproximaron cada vez más a las soluciones de las pinturas que no emplearon el nácar, resulta natural que Tomás González se haya logrado insertar en el gremio capitalino de pintores y que otros pintores agremiados hayan incursionado en los enconchados. La incorporación de los González a dicho gremio es muy significativa. Tanto la plumaria como el maque michoacano usaron algunos materiales en común con las pinturas de origen europeo. Pese al éxito y larga duración de aquellos, sus artífices nunca pertenecieron a los gremios de pintores ni los miembros de dichos gremios se involucraron en la plumaria ni en el maque michoacano.

Al parecer, el vínculo de los González con el gremio capitalino de pintores se formalizó tan pronto como este concretó su reorganización, en 1686. Tres años más tarde, Tomás González ya había sido acreditado como maestro de pintor y su hijo Miguel como oficial de dicho arte de pintor.²³⁵ Como el origen del trabajo de González era externo al gremio, en un principio se aclaró que sus obras eran de «pintura de maque», pero con el tiempo y la evolución del trabajo, esa referencia quedó olvidada. Aunque el vínculo formal date de la década de 1680, el trabajo de Tomás González debió de haber sido conocido por otros pintores desde tiempo atrás. El pintor Nicolás Correa, autor de varias pinturas sin incrustaciones de nácar, firmó enconchados de buena calidad en 1694 y 1696.²³⁶ Dado que Correa nació en 1657, su acercamiento a los enconchados debió de producirse en la época en la que Tomás González estaba activo.

Hasta ahora solo se conocían las últimas etapas del fenómeno de los enconchados. Aunque ya tenemos algunos indicios sobre las primeras, sigue faltando información sobre su paulatina cercanía con la pintura novohispana. En este contexto, ¿hasta qué punto el origen de los González sería importante? Una vez que Xapón se fue de Nueva España, ¿habría sido posible para un artista local intervenir y, eventualmente, experimentar con las lacas niponas, aunque no fuera japonés?

Antes hemos expuesto nuestro escepticismo hacia el hecho de que el desconocido origen étnico de los González pueda ser la clave para explicar su trabajo.²³⁷ No obstante, el hecho de que hacia 1620 haya habido un japonés que armaba y reparaba muebles de laca japoneses en Nueva España nos sitúa ante la posibilidad de que el primer eslabón de la cadena que condujo de las lacas japonesas

235 Tovar de Teresa, «Documentos sobre “enconchados”», p. 101.

236 Ocaña Ruiz, «Nuevas reflexiones», p. 174.

237 *Ib.*, p. 137.

a las pinturas enconchadas haya sido el trabajo de Juan Antonio Xapón. Sin embargo, ignoramos quién dio continuidad a dicho trabajo y no hay información sobre el origen étnico de los artífices de las siguientes generaciones. Todo indica que, una vez establecido el gusto capitalino por las obras inspiradas por las lacas japonesas, aquellas se fueron aproximando cada vez más a otros trabajos pictóricos; de ahí que, en el apogeo de los enconchados, las similitudes con otras pinturas novohispanas fueran más evidentes que el parecido con las lacas *namban*.

No hay indicios de que la migración japonesa en Nueva España haya sido lo bastante nutrida como para establecer genealogías artísticas japonesas. Uno de los retos del estudio de la presencia asiática en Nueva España es la heterogeneidad étnica de la sociedad virreinal. En su mayoría, los inmigrantes asiáticos se integraron rápidamente en las castas.²³⁸ A esto se suma que, en el contexto nipón, las lacas *namban* eran un trabajo novedoso, producto de distintas influencias externas. Es interesante que, entre todos los objetos asiáticos que circularon en Nueva España en los primeros tiempos del galeón de Manila, hayan sido unas lacas transculturales de reciente creación las que sirvieran de inspiración a los enconchados —pinturas que, a la vez, sintetizan influencias de orígenes disímbolos—.

Resulta intrigante que, de todos los fenómenos novohispanos de apropiación artística asiática, los enconchados sean el único cuyo origen se liga a una sola familia. Sin negar la posibilidad de que los González puedan haber tenido en parte ascendencia japonesa, conviene advertir sobre el riesgo de sobrestimar la importancia de las procedencias étnicas a la hora de explicar los objetos transculturales. Las experimentaciones que llevaron al desarrollo de los enconchados fueron en parte determinadas por el acceso a lacas japonesas cuya producción tenía años de haber concluido,

238 Oropeza, *La migración asiática*.

pero también por los materiales disponibles en Nueva España y, sobre todo, por los gustos capitalinos, que fueron modelando las características del trabajo.

En el apogeo de los enconchados, hacia 1690, los González no eran los únicos artistas que hacían esta clase de pinturas, pero sí quienes tenían cierta hegemonía en el mercado. En esos años no solo Nicolás Correa, sino también Agustín del Pino, hicieron enconchados. Existe poca información sobre Del Pino, pero no tenía ascendencia asiática, sino española.²³⁹ Por su parte, Correa era mulato.²⁴⁰ Las obras de Del Pino muestran una paleta restringida, similar a la de los González, y una ornamentación que, sin ser idéntica a la de las obras de ellos, sí parece tomarla como modelo.²⁴¹

En cambio, Correa desarrolló sus propias soluciones. No se sabe si hizo marcos enconchados, pero ninguno de los ejemplares firmados por él que se conservan los tiene. En su producción destaca un enconchado que representa las *Bodas de Caná* (1696), de la Hispanic Society of America, de Nueva York. El fondo de la escena es negro, lo que potencia la luminosidad de los fragmentos de concha, usados en las vestiduras de los personajes, y también para simular el brillo de la plata y el mármol. Así pues, las soluciones de los enconchados estaban diversificadas; algunos eran muy distintos a las lacas japonesas y el público interesado podía elegir obras de efectos contrastantes.

Más allá de las incógnitas sobre las primeras etapas de los enconchados, es importante advertir que su apogeo se produjo cuando ya habían desarrollado características plenamente diferenciadas de las lacas japonesas. Así, en Nueva España la domesticación de Asia no se redujo a la efímera imitación de las lacas japonesas, o de otros modelos transpacíficos. Por el contrario, se trató de pro-

239 Ocaña Ruiz, «Early Modern», pp. 62, 65 y 66, nota 28.

240 Elisa Vargaslugo *et al.*, *Juan Correa, su vida y su obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

241 Ocaña Ruiz, «Early Modern», pp. 62-63.

cesos complejos que tuvieron varias etapas y derivaron de una sostenida voluntad de apropiarse de ciertos elementos foráneos, hasta convertirlos en parte de una producción artística asumida como propia.

2. LOS BIOMBOS ASIÁTICOS

2.1. LOS BIOMBOS JAPONESES

En la época *namban*, Japón se encontraba en el período Momoyama (1568-1603), considerado la «Edad de Oro» de los biombos.¹ Para entonces, la escuela Kanō de pintura había desarrollado un estilo muy decorativo,² con una paleta de colores brillantes aplicados con finas pinceladas de tinta y pigmentos sobre un soporte consistente en capas de papel superpuestas. Las obras tuvieron fondos dorados y nubes del mismo color (*kin un*), hechos con hoja de oro. Su altura solía variar entre los 120 y 180 centímetros de altura. Las obras generalmente iban en pares; cada biombo podía tener entre dos y —excepcionalmente— ocho hojas, pero los más frecuentes eran los de seis hojas.

Las representaciones más habituales eran las aves y las flores (figs. 11 y 12). Se trataba de uno de los temas más importantes del arte japonés de la época, presente en pinturas de pequeño formato, abanicos o rollos colgantes de distintos tamaños, entre otros. Estos temas estaban asociados a la buena fortuna: las plantas

1 En España, hace treinta años, el ímpetu de Fernando García Gutiérrez alentó una exposición sobre el arte de esa época, que dio lugar al catálogo *Momoyama. La Edad de Oro del Arte Japonés, 1573-1615*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

2 Alexandra Curvelo, «Nanban Folding Screens. Between Knowledge and Power», en *Empires Éloignées. L'Europe et le Japon (xvi^e-xix^e siècle)*, París, École Française d'Extrême-Orient, 2010, p. 202.

en floración y el canto de las aves evocaban la primavera y la renovación de los ciclos anuales.³ Por otro lado, había composiciones basadas en obras literarias, como el *Genji Monogatari*, o escenas de género, como las vistas de Kioto. Las representaciones eran realistas y se prestaba mucha atención a los detalles.⁴ Las élites con educación formal también entendían mensajes más sutiles; por ejemplo, una rama con flores podía apuntar a algún sitio histórico famoso y ciertos temas contenían enseñanzas relacionadas con el budismo zen.⁵

Entre 1582 y 1590, la embajada Tenshō, enviada por el visitador general de la orden jesuita en Asia, Alessandro Valignano, estuvo en Portugal, España e Italia. Al entrevistarse con el papa, los embajadores le regalaron un biombo de Kanō Eitoku (1543-1590), en el que se representaba el castillo Azuchi. La obra había sido obsequio del daimio Oda Nobunaga a Valignano tiempo atrás. Para entonces, aún no había una producción de biombos cuyas características correspondieran a lo que hoy se denomina arte *namban*. Se cree que los primeros biombos *namban* fueron encargados a finales del siglo xvi por Valignano. Dichos biombos se habrían diversificado a principios del siglo xvii y estarían ligados al seminario de pintores del jesuita italiano Giovanni Cola, establecido en Japón entre 1590 y 1614.⁶

La representación de temas seculares habría corrido por cuenta de un grupo de artistas versados en la tradición artística japonesa y externo al seminario. Los jesuitas aprovecharon el potencial de los temas para enviar mensajes distintos a diferentes públicos. Destacan las escenas galantes al aire libre en las que los personajes tocaban instrumentos musicales, o bien el mapa del mundo y los emperadores extranjeros a caballo, que emplearon fuentes gráficas europeas

3 Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 78.

4 Curvelo, «Nanban Folding Screens», p. 202.

5 Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 78.

6 Curvelo, «Nanban Folding Screens», p. 202.



Figura 11. Anónimo. Aves y flores de las cuatro estaciones. Biombo de seis hojas. Tinta, color, oro y hoja de oro sobre papel. Japón, finales del siglo XVI. Museo de Arte Metropolitano. Hace par con el siguiente



Figura 12. Anónimo. Aves y flores de las cuatro estaciones. Biombo de seis hojas. Tinta, color, oro y hoja de oro sobre papel. Japón, finales del siglo XVI. Museo de Arte Metropolitano. Hace par con el anterior

e incorporaron el sombreado, el claroscuro y la perspectiva de la pintura occidental. Sus características novedosas propiciaban las conversaciones sobre la cultura occidental, pero, al no mostrar es-

cenar explícitamente católicas, podían ser vistas simplemente como pinturas de género.⁷

Más allá de los biombos del entorno jesuita, los ejemplares *namban* más conocidos son los que representan el desembarco de los europeos en Nagasaki (fig. 13), cuyo principal público eran japoneses que no se habían convertido al cristianismo.⁸ Estos datan de c. 1593-1605.⁹ A pesar de que en la historiografía internacional los biombos *namban* se identifican principalmente con estas representaciones, en Nueva España parecen haber circulado en mayor medida los biombos de aves y flores; algunos que exhibían escenas de género y otros del entorno jesuita. En Nueva España hubo biombos correctamente identificados como japoneses, cuyos temas no se mencionaron. Como ha apuntado Schweizer, los objetos híbridos tienen el potencial de apelar a públicos con distintos bagajes culturales.¹⁰

Las evidencias sugieren que en Nueva España los biombos japoneses se valoraron por su belleza, su rareza y su origen lejano, pese a que no se entendieron los temas representados. Tanto en Manila como en Nueva España, la mayoría de las referencias documentales a los biombos japoneses se limitaron a mencionar su color dorado. Según Antonio de Morga —residente en dicha ciudad entre 1595 y 1603—, cada año llegaban a Manila desde Nagasaki «biobos al olio, y dorados, finos y bien guarnecidos».¹¹ Los biombos se valoraron en términos decorativos y el color dorado era especialmente apreciado; por ejemplo, la *Memoria de las mercaderías que el embajador*

7 Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 78. También son de interés los comentarios sobre el «blingüismo visual» de las obras. Naoko Frances Hioki, «Visual Bilingualism and Mission Art: A Reconsideration of “Early Western-Style Painting” in Japan», *Japan Review*, 23 (2011), pp. 23-44, y Curvelo, «Nanban Folding Screens», pp. 253-254.

8 Curvelo, «Nanban Folding Screens».

9 *Ib.*, p. 202.

10 Schweizer, «Nanban Lacquer», p. 78.

11 Morga, *Sucesos*, p. 354.



Figura 13. Atribuido a Kanō Domi, también conocido como Pedro Kanō Gennosuke, después de convertirse al catolicismo. Desembarco de los portugueses en Nagasaki. Biombo de seis hojas. Japón, principios del siglo XVII. Museu Nacional de Arte Antiga

de Japón trae para su despacho, de 1600, se limitó a listar «treinta cajones de oro fino, cada cajón dos biobos».¹²

Los biombos japoneses se conocieron en Nueva España desde la apertura del comercio con Manila; pese a esto, las referencias documentales localizadas datan del siglo XVII. Debido a su mayor tamaño y coste, es lógico que los biombos hayan circulado en menor medida que las lacas. Aun así, entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, el lugar del mundo donde estos muebles plegables fueron más populares fuera de Asia fue la Nueva España. Desde principios del siglo XVII, el gran éxito de los biombos japoneses alentó la elaboración de ejemplares novohispanos; estos últimos se hicieron en distintos ámbitos virreinales e incluso se enviaron a la península ibérica y a Perú.

Las élites hispanas de Manila se aficionaron tempranamente a los biombos japoneses. Juan Gil ha advertido que «La isla de Cebú

¹² *Memoria de las mercaderías que el embajador de Japón trae para su despacho*, Filipinas, 7, R.7, N. 88.

echó la casa por la ventana en las fiestas que se hicieron en 1611 para celebrar la beatificación de San Ignacio. Su catedral se revistió de sus mejores galas: “la capilla mayor estaba colgada con muy buena proporción de sobrecamas y biobos, tapices de japoses muy vistosos”». ¹³ Como ha advertido Gil, el hecho de que se considerara necesario aclarar qué eran los biombos sugiere que para entonces el término aún no era familiar en Cebú, a diferencia de Manila. ¹⁴ Pero en el curso de las siguientes décadas los biombos se hicieron cada vez más habituales. Basándose en información documental, Gil ha localizado biombos chinos y japoneses en distintos ajuares de Filipinas del siglo XVII. ¹⁵

Los biombos nipones también tuvieron presencia en los círculos aristocráticos españoles de la época. Al respecto, es de interés el testimonio de 1626 del erudito italiano Cassiano dal Pozzo, secretario del cardenal Barberini, quien tras visitar el Palacio Real de Madrid describió el Salón Nuevo o Salón de los Espejos, señalando que:

In the same room, before entering, there was one of those paintings from Japan that is folded one [panel] against the other in the manner of their books, which, standing on their feet, serve to divide rooms and to screen doors. They are called «biombos». They are made with long panels, one attached to the other, and unfold together. It was constructed from the aforesaid standing paintings [and made] a small room, which takes up little space when it is in use. They can be carried conveniently, they make a very charming show of painting, and they can quickly form a room in whatever shape is desired. ¹⁶

Es probable que estos biombos hayan sido producto de los regalos de las embajadas Tenshō y Keichō. En cualquier caso, en la corte

13 Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 326.

14 *Ib.*, pp. 326-327.

15 *Ib.*, pp. 327-328.

16 Cassiano dal Pozzo, diario sin título de la delegación del cardenal Francesco Barberini a España en 1626, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 5689, s./p. Citado en Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 122.

española hubo especial aprecio por las obras. Ambas embajadas habían visitado la corte papal y hecho obsequios a los papas Gregorio XIII y Paulo V. No obstante, la referencia de Pozzo sugiere que los biombos no eran conocidos entre la alta jerarquía eclesiástica romana de la época; el propio nombre «biombo» —que ya se usaba en la corte española— era una novedad para el autor italiano.

Tanto Morga como Vivero emplearon el término biobo y, a diferencia de Pozzo, no sintieron la necesidad de explicar su significado. Morga estuvo en Filipinas entre 1595 y 1603 y Vivero, entre 1608 y 1609, lo que permite suponer que desde finales del siglo xvi los biombos eran habituales en Manila. Al no haber equivalente europeo —ni americano— de estos muebles plegables, el término japonés se adoptó en los ámbitos hispánicos tan pronto como empezaron a circular ejemplares. La información documental demuestra que también en Nueva España las voces biobo y biogo —la m se añadió después—¹⁷ se adoptaron desde finales del siglo xvi.

Las referencias documentales relacionadas con los biombos japoneses se encuentran en las tablas 5, 6, 7, 8, 9 y 10. En la tabla 5 se encuentran las menciones explícitas a biombos japoneses, mientras que la 6 registra los biombos cuyo origen se omite, pero cuya descripción corresponde a los ejemplares nipones. La tabla 7 lista biombos «chinos», cuyas descripciones sugieren un origen japonés. Se han registrado por separado (tabla 8) las referencias de la segunda mitad del siglo xvii a rodastrados «chinos». Quizá se trate de ejemplares japoneses hechos ex profeso, aunque la época es relativamente tardía para la circulación de obras japonesas y requiere consideraciones particulares. La tabla 9 registra los reenvíos

17 En las tablas 6-11 aparecen varias referencias a «biombo», no biobo ni biogo. Dichas referencias están tomadas de fuentes secundarias, que han actualizado la ortografía de la palabra, añadiendo la «m». Sin embargo, cuando hemos consultado de manera directa los documentos, o bien citado a autores que mantuvieron la ortografía original, hemos usado los términos «biobo» y, ocasionalmente, «biogo».

de biombos japoneses —o asiáticos de inspiración japonesa— a España desde Nueva España. Finalmente, la tabla 10 lista los biombos novohispanos de inspiración japonesa.

Debido a la escasez de registros, hemos optado por incluir también los reenvíos hechos desde Nueva España a España, así como las menciones documentales del primer tercio del siglo XVIII. En principio, tal escasez sugeriría que hubo pocos biombos japoneses en circulación en Nueva España. De hecho, no hay indicios de que en México se hayan conservado ejemplares desde la época virreinal. Ahora bien, casi todos los biombos novohispanos del siglo XVII conservados tomaron algunos elementos de los ejemplares nipones,¹⁸ lo que demuestra que hubo cierta familiarización con ellos. Asimismo, el hecho de que hacia 1620 se haya apreciado la habilidad de Juan Antonio Xapón para «aderezar biobos y toda cosa de su tierra que esté maltratada» confirma que los biombos japoneses eran habituales en esa época.

Tabla 5. Biombos japoneses

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1612	un biombo del Japón [...] ¹⁹
1614	Y aunque me entregaron de presente para V. E. cinco cajas de biobos y tres pares de armas, no las envío yo a V. E. porque en Acapulco se me hicieron fuertes frailes y japones, que no se me habían de entregar, con tanta fuerza de atrevimiento que faltó muy poco para perderse el pueblo. Al fin [se] salieron con la suya, y ellos las trujeron hasta México y lo[s] llevaron al Virrey, y [el virrey] lo[s] reprendió y mandó se entregase[n] [...] para que lo[s] inviase[n] a Vuestra Excelencia y así se hizo ²⁰

18 Sonia I. Ocaña Ruiz, «Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (siglos XVII y XVIII)», en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, Ministerio Cultural de Cultura y Deporte, 2021, pp. 861-869.

19 Bienes de Ana de Castilla difunta, viuda de Diego de Ibarra, Orden de Santiago (1612). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359, 1612, fs. 123r-125v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3359-79>>.

20 Carta de Sebastián Vizcaíno al antiguo virrey marqués de Salinas, residente en Madrid. México, 20 de mayo de 1614. Citado en Curvelo, *Nuvens douradas*, p. 481.

Año	Referencia
	[1617: Un biobo grande de la India, tiene ocho tablas y está bien tratado, todo tasose en 800 reales. Otro biovo de otras ocho tablas tan bien tratado como el de arriba en otros 800 reales. Otro biovo no tan bueno como los de arriba que tiene otras ocho tablas tasose en 350 reales. Dos biobos pequeños de a seis tablas cada uno tasaronse en 40 ducados ambos] ²¹
1618	[...] the Count of Santiago [de Calimaya, Fernando de Altamirano y Velasco] sent from New Spain to [...] Spain, a consignment that included 2 [Japanese] folding screens [...] ²²
1619	Juan Manuel Juárez [canon of the Cathedral of Seville] in 1619 received [from New Spain] a Japanese folding screen [...] ²³
1626	Un biombo del Japón pintado y dorado que se encontraba viejo y roto ²⁴
1655	Un biombo japonés de ocho hojas ²⁵
1679	Un biobo grande del Japón, todo dorado, en 150 pesos ²⁶
1683	Un biogo de ocho tablas, en dos pedazos, del Japón, fundado en manta de hilo, embutido, con realce de oro y variación de Flores y Animales, que dicho apreciador lo apreció en 200 pesos ²⁷
1729	Un biombo de cinco tablas, de pintura del Japón, blanco, con hechura de flores y de pájaros de colores, perfiladas de oro ²⁸
1733	Un biombo japonés ²⁹
1736	Un biombo del Japón, con seis hojas ³⁰

21 Bienes de Luis de Velasco, marqués de la Salina y virrey de Nueva España (1617). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante, AHPM]/prot. 2320, fol. 92r. Citado en Prieto Ustio, «Coleccionismo trasatlántico», p. 183.

22 AGI, Contratación, 1852^a, fs. 505r-508r. Citado en Gasch-Tomás, *The Atlantic World*, p. 57.

23 AGI, Contratación, 1853, fs. 181r-185r. Citado en *ib.*, p. 37.

24 Inventario y almoneda de los bienes del mercader Pedro de Burgos (1626). AGNM, *Civil*, vol. 1835, exp. 6, f. 4r. Citado en Alberto Baena Zapatero, «La ruta portuguesa de los biombos», *Portuguese Studies Review*, 22, n.º 2 (2014), p. 72.

25 Bienes de la viuda del capitán Tomás Aguirre Hirsnaba (1655). AGNot, esc. Toribio Cobián, not. 110, 1649-1663, vol. 726. Citado en Sofia Sanabrais, «The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico», en *Asia and Spanish America*, 85, nota 104.

26 Gustavo Curiel, «Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico», *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo Soumaya, 1999, p. 24.

27 *Ib.*

28 Del Hoyo, *Plateros*, p. 122.

29 Alberto Baena Zapatero, «Chinese and Japanese Influence on Colonial Mexican Furniture: the Achinado Folding Screens», *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, 20 (2010), p. 111.

30 Del Hoyo, *Plateros*, p. 123.

Además del origen japonés, la mayoría de las referencias se limitaron a consignar que los biombos eran dorados u, ocasionalmente, que eran grandes o pintados. El que se haya aclarado que los ejemplares eran japoneses, aunque apenas se describieran, sugiere que sus características eran fáciles de identificar. Al respecto, sin duda destaca el color dorado. El número de hojas varió entre las cinco y las ocho. Los biombos de ocho hojas no eran habituales en el Japón de la época, lo que abre la posibilidad de que se trate de adaptaciones destinadas al mercado hispanoamericano.

Los biombos listados podrían haber incluido tanto ejemplares de consumo doméstico como otros *namban*. En cualquier caso, la cita de Morga demuestra que los biombos nipones ya estaban en circulación en Manila en la década de 1590 —es decir, antes del desarrollo de los biombos *namban*—. Esto permite suponer que los primeros ejemplares conocidos en Nueva España se habían hecho para el mercado japonés y que fueron estos los que sentaron las bases del gusto virreinal por los biombos.

No obstante, como la embajada Keichō se ligó, en parte, a la Iglesia católica, sería lógico que algunos de los biombos que dicha misión llevó a Nueva España en 1614 mostraran temas tales como el mapa del mundo, los emperadores extranjeros a caballo, escenas galantes o el desembarco de los portugueses en Nagasaki. Estos últimos parecen haber permanecido mayormente en Japón, pero su circulación en Nueva España es confirmada por una pintura mural del martirio de Nagasaki del exconvento franciscano de Cuernavaca (fig. 14). Esta obra, posterior a la visita de las embajadas japonesas, exhibe detalles parecidos a los de dichos biombos, sobre todo en la forma de los barcos y detalles tales como las bombachas, los sombreros, las camisas y los chalecos de los mercaderes portugueses.³¹

31 La obra se reproduce y discute en Rie Arimura, «Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural “The Great Martyrdom of Japan in 1597”», *Historia y Sociedad*, 36 (2019), p. 47.



Figura 14. Anónimo. El gran martirio de Japón en 1597. Pintura mural. Principios del siglo XVII. Detalle del muro norte de la catedral de Cuernavaca

¡Esto abre la posibilidad de que los biombos nipones que mostraban dicho tema se hayan conocido gracias a la embajada Keichō, uno de cuyos impulsores fue el franciscano Luis Sotelo! La misión pasó por Cuernavaca y, aunque desconocemos en dónde se alojaron durante su visita a la ciudad, no sería sorprendente que hubiera sido en dicho convento. Incluso si no se hospedaron ahí, sería lógico que lo hubieran visitado, teniendo en cuenta el interés de Sotelo por exhibir el arraigo del catolicismo en Japón. Así, el parecido entre las representaciones del mural del antiguo convento franciscano y los biombos del desembarco de los europeos en Nagasaki podría indicar que, en dicho convento, se conocieron tales biombos, a raíz del paso de la embajada Keichō en 1614.

La mayoría de las referencias documentales a biombos japoneses no mencionaron ni su precio ni su calidad. Sin embargo, muchos deben de haber sido notables. En principio, cabría suponer que los ejemplares contenidos en las «cinco cajas de biobos» que

Sebastián Vizcaíno trajo en 1614 como regalo del sogún Ieyasu para Luis de Velasco, marqués de Salinas y virrey de Nueva España (1590-1595 y 1607-1611), fueron de lujo. Cuando la nave llegó a Acapulco, Velasco se hallaba en España, presidiendo el Consejo de Indias, y los frailes y los japoneses que iban en la misión, acicateados por Sotelo, exigieron a Vizcaíno entregar los regalos al nuevo virrey, Diego Fernández de Córdoba.³² Sin embargo, Velasco sí pudo recibir al menos una parte de dichos regalos, pues Fernández de Córdoba reprobó la actitud de los embajadores y, en la nave que llevó a la misión Keichō a Europa, envió «cuatro cajones con cosas del Japón y de esas tierras para su entrega a [Luis de] Velasco en Sevilla».³³

A la muerte de Velasco, en 1617, su ajuar incluía «Un biobo grande de la India, tiene ocho tablas y está bien tratado, todo tasose en 800 reales»; «Otro biovo de otras ocho tablas tan bien tratado como el de arriba en otros 800 reales»; «Otro biovo no tan bueno como los de arriba que tiene otras ocho tablas tasose en 350 reales», y «Dos biobos pequeños de a seis tablas cada uno tasaronse en 40 ducados ambos». A pesar de la referencia a la India, es posible que al menos algunos de estos ejemplares hayan sido los que envió Ieyasu. Antes de que se estableciera el tráfico con Asia a través de Manila, y aun después, a España llegaron bienes asiáticos a través de la «ruta portuguesa», que pasaba por la India; de ahí que, en la Península, algunos objetos de distintos orígenes asiáticos fueran referidos como «de la India», sobre todo a finales del siglo xvi y principios del siglo xvii.

Morga no mencionó que a Manila llegaran biombos de China, India u otras naciones asiáticas. Como veremos, en la época de Velasco era posible adquirir biombos chinos en Macao; sin embargo,

32 Consulta sobre embajada de Japón. AGI, Filipinas, 1, n.º 151, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2573698>>.

33 AGI, Filipinas, 1, N. 151, fol. 1. Citado en Alberto Baena Zapatero, «Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España», *Archivo Español de Arte*, 88, n.º 350 (2015), p. 177.

los que circulaban regularmente en Manila eran los nipones. Cabe advertir que el envío de Fernández de Córdoba a Velasco consistió en «cosas del Japón», pero no se aclaró si entre ellas había biombos; estimamos, sin embargo, que sí los hubo, pues el envío de Ieyasu los incluía. Más aún, como virrey, Velasco había sido protagonista de las negociaciones comerciales con Japón, y el regalo de Ieyasu no habría sido su única ocasión para recibir biombos nipones. Así, todo apunta a que algunos de los biombos de Velasco fueron japoneses —bien los que le envió Ieyasu, reenviados por Fernández de Córdoba, o bien otros adquiridos durante su gestión en Nueva España—. Al respecto, destacan los «Dos biobos pequeños de a seis tablas cada uno», cuya escueta descripción recuerda a algunos biombos de consumo doméstico cuya altura era de alrededor de sesenta centímetros.

Es de lamentar que el inventario de bienes de Velasco no mencionara el aspecto de los biombos, más allá de aclarar que estaban bien tratados. Esto último llama la atención, pues el documento se hizo apenas cuatro años después de que Ieyasu despachara sus regalos desde Japón. Si, como suponemos, algunas de tales obras fueron japonesas, el comentario podría deberse a que los biombos de papel eran frágiles y se deterioraban con facilidad. El bajo valor económico de los ejemplares es también llamativo. En relación con este tema, Juan Gil ha señalado, a partir de una carta que el gobernador de Filipinas envió al rey desde Manila, que

[...] en 1610, el sogún Ieyasu envió al gobernador de Filipinas, don Juan de Silva, en retorno del presente que este le había hecho «algunos biobos, que son como canceles de papel pintado y dorado; y aunque hay algunos en Japón muy buenos» —precisó quejoso don Juan— «los que ha embiado son de poco valor, y algunas catanas y otras armas; todo es de tam poca consideración que, si se vendiesse, no llegaría a cinquenta pesos». Y porque no parezca que se desprecia, no es justo sacarlo en almoneda, y ansí se a quedado lo que he rezivido en cassa, sin ser de provecho para cossa alguna.³⁴

34 Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 325.

Gil ha advertido que Silva no solo se quedó con el biombo obsequiado por Ieyasu, a pesar de su supuesto poco valor, sino que también se hizo traer biombos desde Macao, ya sea hechos en China o en Nagasaki.³⁵ De ser ciertas las palabras de Silva, el bajo aprecio de los ejemplares de Velasco podría deberse a que también en este caso se trató de regalos de poca monta. Sin embargo, es posible, como ha sugerido Gil, que los biombos obsequiados por Ieyasu en realidad sí fueran valiosos y que el comentario de Silva haya sido una coartada para justificar la adición a su colección personal.

Otros ejemplares destacados fueron «Un biobo grande del Japón, todo dorado, en 150 pesos» (1679) y «Un biogo de ocho tablas, en dos pedazos, del Japón, fundado en manta de hilo, embutido, con realce de oro y variación de Flores y Animales, que dicho apreciador lo apreció en 200 pesos» (1683). Aunque no hay referencias explícitas a la belleza o calidad de las obras, tanto los precios como las descripciones permiten inferir que los ejemplares eran notables. La diferencia de precio entre ambos demuestra que, aunque las descripciones no fueran detalladas, se prestó mucha atención al tamaño, estado de conservación y calidad de cada obra.

Debido a que la exportación de biombos japoneses disminuyó notablemente con el cierre de fronteras, los ejemplares de 1679 y 1683 podrían haber llegado a Nueva España décadas atrás y haberse conservado en buenas condiciones. Ahora bien, muchas obras se deterioraron rápidamente: en 1626 un biombo del Japón pintado y dorado se encontraba viejo y roto. Posiblemente se trataba de un ejemplar llegado a finales del siglo XVI. En los casos en los que la calidad de la obra no era muy buena y las condiciones de exhibición no eran las adecuadas, resulta lógico que las capas de papel se dañaran después de pocos años.

En la referencia de 1683, la aclaración de que el biombo estaba «en dos pedazos» es significativa, pues en Nueva España los biom-

35 *Ib.*

bos japoneses no parecen haber circulado en pares habitualmente. Aunque el virreinato tuvo un acceso privilegiado a los biombos, las obras desde el principio se adaptaron a los gustos locales. Los términos de esta descripción sugieren una inusual familiarización con la concepción japonesa de los biombos, según la cual el conjunto de dos biombos se consideraba una sola obra.

La mención a «Flores y Animales» recuerda a los biombos destinados al mercado japonés. Sorprende, sin embargo, que estuvieran fundados en manta de hilo y embutidos. El «realce de oro» contrasta con los biombos «todos dorados». Es probable que dicho realce se localizara en motivos puntuales; por ejemplo, en nubes doradas que no ocupaban la mayor parte de la composición. Estas particularidades nos mueven a preguntarnos si este biombo podría ser un trabajo asiático más tardío, inspirado en los biombos japoneses.

Existen algunos ejemplares —al parecer hechos en Macao a partir del siglo xvii— que muestran gran cercanía con los biombos japoneses, pues incluyen nubes realzadas de oro, flores y animales (fig. 15), pero se hicieron con otras técnicas, variaron el tratamiento de las escenas, introdujeron novedades iconográficas y modificaron los fondos predominantemente dorados a los que el público novohispano solía estar atento. La circulación de estos biombos en Nueva España se retomará al discutir sobre los ejemplares procedentes de los ajuares de los virreyes marqués de Cadereyta y marqués de Mancera.³⁶

También son dignas de reflexión algunas referencias del siglo xviii. Destaca la de 1729 a «Un biombo de cinco tablas, de pintura del Japón, blanco, con hechura de flores y de pájaros de colores», que se hallaba en Zacatecas; la descripción coincide parcialmente con los biombos domésticos de época Momoyama. Sin embargo, el hecho de que la obra tuviera cinco hojas resulta intrigante, pues las hojas de los biombos japoneses iban pareadas. Es posible que el

36 Véanse pp. 155-164.

mueble original haya tenido seis hojas y que una se hubiera removido, ya sea por deterioro o para reutilizarla de otro modo.

Pero lo más sorprendente es el color blanco de la obra. Aunque en Japón había biombos cuyo fondo de papel o seda era blanco, los especialistas creen que se trata de trabajos de carácter preparatorio.³⁷ A falta de otras referencias, cabe preguntarse si el biombo de Zacatecas habría sido similar a los del museo neoyorquino (véase nota 37), aunque las figuras «perfiladas de oro» apuntan a un trabajo terminado. No se señaló si la obra era nueva o antigua, pero la descripción corresponde a un trabajo que en 1729 estaba en buenas condiciones; es decir, en el siglo XVIII en Zacatecas seguía habiendo biombos japoneses notables.

Biombos dorados. ¿Es decir, japoneses?

Para completar esta revisión, conviene discutir sobre algunas referencias documentales de la primera mitad del siglo XVII que mencionan obras que parecen ser japonesas, cuyo origen, sin embargo, se omite.

Tabla 6. Biombos sin referencias al origen, presumiblemente japoneses

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1611	El escribano de gobierno de Manila Gaspar Álvarez, un hombre muy rico e influyente, envió [...] a Acapulco dos caxones de biobos ³⁸
1612	En los navíos que llegaron a Acapulco a principios de 1612 se requisaron entre otras mercancías de contrabando [...] «dos pares de biovos, que se aforaron conforme a la costumbre en tres dozavos de tonelada, a razón de dozavo y medio cada par» ³⁹
1620	Dos biogos grandes, dorados ⁴⁰

37 Véase un ejemplo y una discusión al respecto en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44896>>.

38 AGI, Contratación 368, 7 1 f. 65r. Citado en Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 329.

39 AGI, Contaduría 902. Citado en *ib.*, p. 331.

40 Curiel, «Los biombos», p. 24.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1622	Ytem se remataron dos biombos grandes dorados en Clemente de Valdez, en 450 pesos ⁴¹
1653	Dos medios biobos, de a cuatro tablas cada uno, dorados los remates, y en cada medio unas tarjas y jeroglíficos de varios colores, en 250 pesos ⁴²
1654	dos viombos los unos de papel dorado y los otros de lienço pintada la historia de la entrada del tártaro en la china ⁴³

Las referencias de 1611 y 1612 a biombos enviadas desde Manila a Acapulco no ofrecen ninguna información sobre el aspecto de las obras; en estos casos, la inferencia de que se trató de ejemplares nipones se debe a que tales eran los de mayor circulación en la época. Por su parte, las descripciones de los biombos de 1620, 1622, 1653 y 1654 coinciden totalmente con los ejemplares japoneses y, sin embargo, no se señaló su origen, a pesar de que datan de una época cercana al apogeo de la exportación. Acaso esto se deba a que a principios del siglo xvii los biombos japoneses fueron casi los únicos que circularon en Nueva España y algunos tasadores no consideraron necesario aclarar su procedencia, ni siquiera cuando se trataba de ejemplares cuyo precio sugería una gran calidad.

Al respecto destacan los «dos biombos grandes dorados» rematados en 450 pesos en 1622. Por la fecha, sin duda se trató de originales japoneses. Las obras pertenecían a Andrés de Acosta, cuyo papel en el comercio con Manila ya hemos señalado. La falta de referencias al origen es muy llamativa, pues Acosta poseyó varias lacas japonesas cuya procedencia sí se consignó. El precio de estos biombos excedió notablemente el de los ejemplares de la tabla 5,

41 Inventario de bienes de Andrés de Acosta (1622). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 3.

42 Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1. Citado en Ballesteros Flores, *Entre el ser y el parecer*, p. 130.

43 Testamento de Juan de Soto, sevillano radicado en NE. AHPS. PN, 3694, 1657-I. Of. 5. 327 vto. Citado en Quiles, «El indiano en casa», p. 125.

pese a que en las almonedas las obras se cotizaban a la baja. El hecho de que los dos biombos de Acosta se vendieran juntos permite considerar que habían permanecido como partes complementarias de una sola obra. Este caso permite ver que, en ocasiones, las obras asiáticas de gran calidad se registraron sin aludir ni al origen ni a las características que justificaban sus altos precios.

Los «Dos medios biombos, de a cuatro tablas cada uno, dorados los remates, y en cada medio unas tarjas y jeroglíficos de varios colores, en 250 pesos», de 1653, se hallaban en el ajuar del mercader Álvaro de Lorenzana. Como hemos visto, el personaje poseyó varias obras asiáticas, adquiridas décadas atrás, cuyo origen no siempre se identificó correctamente. Aunque los tasadores ignoraban la procedencia de estos biombos, hicieron un esfuerzo por describirlos, lo que deja entrever cierta admiración por el trabajo. La descripción apunta a obras niponas destinadas al mercado doméstico, como un par de biombos de la escuela Kanō datados en la segunda mitad del siglo xvi que representan aves y flores de los 12 meses, así como caligrafía china. Las obras se conservan en el Museo Metropolitano de Arte.⁴⁴ El fondo de cada uno de estos biombos exhibe el follaje de varios árboles, parcialmente cubierto, en la parte superior, por seis recuadros —uno por cada hoja de cada biombo— con textos de poemas chinos. En la parte inferior hay seis cartuchos en forma de abanico que muestran imágenes de la flora y la fauna de las cuatro estaciones.

También son de interés «dos viombos los unos de papel dorado y los otros de lienço pintada la historia de la entrada del tártaro en la china», procedente del inventario de bienes póstumo (1657) del indiano Juan de Soto, quien desde 1617 residió en Nueva España, donde se convirtió en próspero comerciante.⁴⁵ La referencia a los biombos de papel dorado contrasta, por su parquedad, con los que representaban la entrada del tártaro en la china. Estos últimos

44 Los ejemplares se reproducen y comentan en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45639>>.

45 Quiles, «El indiano», pp. 111-126.

eran de lienzo y novohispanos; el que se identificara su tema, pero no el de los biobos de papel dorado, sugiere que el asunto representado en estos no se entendió.

Es interesante que no se haya aclarado la procedencia de los biombos de papel dorado, como sí se hizo con «vn escrittorsito del Japón con su bufete», del mismo ajuar (tabla 1). Fernando Quiles ha observado que, pese a que Soto hizo fortuna, no tuvo una colección artística notable. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo xvii los biombos —sobre todo los japoneses— fueron, en general, productos de lujo. Así pues, el hecho de que Soto tuviera algunos ejemplares sugiere que estaba consciente del estatus asociado a estas obras, a las que seguramente tuvo fácil acceso por su actividad comercial.

Por otro lado, los biombos japoneses no se denominaron «chinos» con tanta frecuencia como las lacas, pero ocasionalmente esto llegó a ocurrir, como se advierte en la tabla 7.

Tabla 7. Biombos «de China», presumiblemente japoneses

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1598	Yten, se remataron siete bihohos [sic] de la China, de figuras, en Gonzalo Sánchez de Herrera, a treinta pesos de oro común cada uno, y [se] los llevó, y se recibió dellos pago 210 pesos ⁴⁶
1601	Un biobo de papel de china biejo en 6 reales ⁴⁷

46 Inventario y almoneda de los bienes que quedaron por el fallecimiento del alcalde de corte de la Ciudad de México, don Pedro de Rojas, natural de Timeo (Asturias), realizado a partir del 12 de noviembre de 1598. AGI, Contratación 259B, n. 2, r. 3, f. 17r. Citado en Gustavo Curiel, «De cajones, fardos y fardillos. Reflexiones en torno a las cargazones de mercaderías que arribaron desde el Oriente a la Nueva España», en Carmen Yuste López y Guadalupe Pinzón Ríos (coords.), *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el mar del Sur*, México, UNAM-IIH, 2016, p. 211.

47 Arturo Córdova Durana, «Información y análisis sobre inventarios de mobiliario en archivos poblanos», en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*, Puebla, Fundación Mary Street Jenkins, 2009, p. 165.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1635	Un biogo de China, todo dorado ⁴⁸
1677	Un biogo de papel de China, ordinario, con ocho tablas ⁴⁹

La de 1598 es la referencia más temprana que se conoce de biombos en Nueva España. Gustavo Curiel ha informado que el poseedor de los siete biombos era un asturiano que había vivido también en Filipinas, donde seguramente adquirió las obras.⁵⁰ Sobre el aspecto de los siete biombos, las «figuras» aluden a personajes representando una escena. En principio, esta vaga referencia podría corresponder tanto a biombos japoneses como chinos.⁵¹ Sin embargo, la exportación de estos últimos fue más tardía. Morga señaló que los biombos venían específicamente de Nagasaki y no de «la gran China», y las referencias tempranas conocidas corresponden a biombos japoneses. Así, cabe suponer que los siete ejemplares de Rojas también lo eran. El precio sugiere obras de buena calidad, pero menos logradas que varias de las antes comentadas.

La referencia poblana de 1601 a un «biobo de papel de china biejo en 6 reales» nos sitúa ante un aspecto de la introducción de los biombos en Nueva España del que apenas quedan indicios. Como hemos visto, los biombos cuyo soporte era el papel eran nipones. El hecho de que la obra fuera vieja en 1601 sugiere que había llegado en los primeros tiempos del galeón de Manila; es decir, no era un ejemplar *namban*. Lo más llamativo es el precio extremada-

48 Curiel, «Los biombos», p. 24.

49 Inventario de bienes del capitán Miguel de Elisondo (1677). AGNM, *Bienes de difuntos*, vol. 10, exp. 2, f. 34v.

50 Curiel, «De cajones, fardos y fardillos», p. 211.

51 Pueden verse ejemplares japoneses en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73167>> y <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44582>> y chinos en <<https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/palace-life-unfolds/>>, <<https://www.christies.com.cn/en/lot/lot-6387400>> y <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/pelham-public-private-116322/lot.111.html>>.

mente bajo, que apunta a un posible deterioro. Aun así, la tasación es aún menor que la de otros ejemplares novohispanos descritos como viejos.⁵² De hecho, este es uno de los biombos de menor precio de todos los que circularon en Nueva España.⁵³ Esto resulta sorprendente al recordar que en 1609 Rodrigo de Vivero estimó que la venta de biombos japoneses en el virreinato ya no tenía sentido, debido a que no era «mercadería para ordinarios».⁵⁴

El contraste con los otros biombos japoneses cuyo precio se consignó es tan notorio que exige considerar que, poco después de abrirse la vía Manila-Acapulco, ocasionalmente pudieron circular ejemplares sencillos, de calidad inferior, orientados a un mercado de bajo poder adquisitivo; es decir, desde el principio en Nueva España hubo objetos asiáticos que no eran de lujo, incluyendo algunos tan importantes como los biombos japoneses. La cita de Vivero parece contradecir esta posibilidad, por lo que de momento cabe suponer que el ejemplar del documento de 1601 fue excepcional.

Aunque muy posterior, la referencia de 1677 a «Un biogo de papel de China, ordinario, con ocho tablas», destaca por hacer explícita la mala calidad de la obra. Es interesante que, también en este caso, se haya informado que el soporte era papel de China. De hecho, tal era el soporte de todos los biombos japoneses, pero el hecho de que solo se haya mencionado en las referencias a ejemplares de baja calidad sugiere que estos usaron menos capas de papel, lo que dejaba traslucir cierta fragilidad. En el caso de la

52 Por ejemplo, un documento de 1683 registró «Un biobo, viejo, usado, en doce pesos». Curiel, «Los biombos», p. 24. El inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza, de 1688, mencionó «Dos biobos viejos y despegados en 12 pesos» e «Yt un biobo viejo de China en 6 pesos». AGNM, *Tierras*, vol. 143, exp. 1, f. 30r. En 1695 se registraron «Un biobo de once tablas, de dos haces, viejo, en 25 pesos» y «Otro biobo, de ocho tablas, de un haz, viejo y hecho pedazos, en ocho pesos». Sobre los bienes de don Joseph Pérez de Villarreal, y adjudicación (1695). AGNM, *Bienes nacionales*, caja 1161, exp. 1, f. 23v.

53 De 1786 data una referencia a «Por otro [biombo] dicho, desbaratado, 6 reales» y de 1787 otra a «Por otro, desbaratado, 6 reales». Curiel, «Los biombos», p. 32.

54 Vivero, «Relación del Japón», p. 99.

obra de 1677, la fecha tardía y el hecho de que el ejemplar haya tenido ocho hojas nos mueve a preguntarnos si, más que un biombo japonés, podría tratarse de uno hecho a imitación de los nipones.

2.2. LAS HUELLAS JAPONESAS

EN LOS BIOMBOS DE MACAO Y NUEVA ESPAÑA

El misterio de los rodastrados «chinos»

Ciertas referencias documentales describieron biombos cuyas características no corresponden del todo a los ejemplares conservados. Al respecto, destacan los «rodastrados chinos», de cuya descripción no queda claro si corresponden a ejemplares japoneses, o bien a obras chinas informadas en las niponas. Al margen del origen asiático, los rodastrados, biombos de estrado o arrimadores son un tipo particular de biombos adaptados al mercado hispanoamericano. Cuando se fundó la Nueva España, los estrados eran el principal ámbito de la convivencia social femenina; estos salones se hallaban sobre una tarima que les daba cierta altura y los rodastrados se exhibían totalmente extendidos alrededor de la parte inferior de los muros; por esa razón, se decoraban únicamente por un lado.

Salvo los rodastrados, en Nueva España todos los biombos se exhibieron plegados, incluso si estaban dispuestos junto a la pared. Debido a que en los estrados las mujeres se sentaban en almohadones, taburetes y escabeles, a escasa distancia del suelo, los rodastrados eran más bajos que cualquier otro tipo de biombo: su altura era de entre ochenta y ciento cuarenta centímetros. Su función se perdió con la desaparición de los estrados, que en América se produjo en el siglo XIX; actualmente apenas se conservan ejemplares.⁵⁵

55 Ocasionalmente, las obras se transformaron en biombos de mayor altura que podían servir en otras habitaciones. En 1708, los bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján incluían «Un rodastrado de 12 tablas de vara y media de alto con zanco, apreciado en 20 pesos». Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra. III. Cuerpo de documentos*, México, UNAM-IIE, 1991, p. 149.

Aunque en Nueva España se consideró que los rodastrados eran un tipo de biombos, el que su función fuera cubrir la pared los vincula con la costumbre medieval de tapar la parte baja de los muros con telas o pieles.⁵⁶ De hecho, uno de los términos que designaba a estas obras, «arrimador», se empleó en España desde antes de que se estableciera la ruta transmarítima a Asia.⁵⁷ Muchos arrimadores novohispanos eran meros recubrimientos textiles en la parte baja de los muros,⁵⁸ que también se usaban en otras habitaciones, como se advierte en algunas pinturas de castas.⁵⁹

España no fue la única nación europea en la que las mujeres se sentaban sobre almohadones en los siglos XVI y XVII, pero sí fue en Hispanoamérica donde el fenómeno de los salones del estrado —y, en consecuencia, los rodastrados— tuvo mayor relevancia. Hasta ahora se sabe poco del papel de las mujeres en la construcción del gusto por los objetos asiáticos en Nueva España. Así, el hecho de que en el siglo XVII haya habido rodastrados «de China» es de gran interés, pues demuestra que los gustos femeninos moldearon algunas de las características de los biombos asiáticos.

56 El tema se discute en Sonia I. Ocaña Ruiz y Donna Pierce, «Los rodastrados o arrimadores de anta pintada de Nuevo México», en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *IV Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble. Conexiones II. 2023*, México, UNAM-Museo Franz Mayer, en proceso de edición.

57 La palabra podía tener variantes; por ejemplo, en Aragón se empleó «arrimadero». Carmen Abad Zardoya, «El estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)», *Artígrama*, 18 (2003), p. 381.

58 Por ejemplo, «Un arrimador de cambaya, azul y blanco, con siete varas y sus cintas y presillas», «Un rodastrado de tafetán doble, de la tierra, colorado y entreverado de un género de algodón de China, de 8 varas de largo, viejo, en 10 pesos» y «Un rodastrado ordinario, de algodón de China, de hasta 4 varas de largo, en 3 pesos». Contra el señor capitán de caballos Juan José de Veitia caballero de Santiago (1700). AGNM, *Tierras*, vol. 569, exp. 1, s./f.

59 Pueden verse ejemplos y descripciones en <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2011.428.2>> y en Roberto Fernández Castro, «La pintura de castas en la Nueva España. Documentos de identidad personal», *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, 40 (2018), <<http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-pintura-de-castas-en-la-nueva-espana-documentos-de-identidad-personal/>>.

Desde finales del siglo xvi el mayor mercado de los biombos japoneses fuera de Asia se hallaba en Nueva España; así, resulta lógico que algunos ejemplares se hayan modificado para satisfacer las necesidades de este mercado. Pese a las tensiones religiosas, los intercambios diplomáticos de la década de 1610 sin duda contribuyeron a la circulación de ejemplares. No está claro si los primeros encargos de rodastrados asiáticos se efectuaron desde España, Nueva España o Manila; en cualquier caso, las obras se usaron en todos esos ámbitos. El inventario de bienes del gobernador de Filipinas Gabriel de Curucelaegui y Arriola, de 1689, mencionó «Yt un rodastrado de raso encarnado, bordado de hilo de oro y seda de colores, que costó 210 pesos».⁶⁰ Aunque la descripción apunta a un trabajo distinto al que aquí discutimos, la referencia confirma que en el siglo xvii los rodastrados estuvieron presentes en los ajuares españoles de Asia.

Tabla 8. Rodastrados «chinos», de procedencia o influencia japonesa

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1651	Dos biogos de China, pequeños, de estrado, el uno con siete tablas y el otro con cinco, mal tratados ⁶¹
1653	Un biobo de China, de estrado, roto, con ocho tablas ⁶²
1671	Catorce biobos arrimadores de China iguales, de a ocho tablas, ya usados [Los catorce biobos arrimadores de China contenidos en la partida número ochenta y ocho del inventario, los siete mejores de ellos, a cuarenta y cinco y los demás a veinte pesos] ⁶³
1679	Tres biobos pequeños, de estrado, de China, de Montería, en 50 pesos cada uno ⁶⁴

60 AGI, Filipinas 73, f. 405.

61 Inventario de bienes de Gabriela de la Ribera (1653). AGNM, *Civil*, vol. 1720, exp. 3. Citado en Baena Zapatero, «Chinese and Japanese», p. 104.

62 Inventario de bienes de Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, f. 16v.

63 Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte del señor Mariscal de Castilla don Tristán de Luna y Arellano difunto (1671). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 43, exp. 9, fs. 49r y 63v.

64 Curiel, «Los biombos», p. 24.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1704	Un rodaestrado de China, de vara y media de alto, con doce tablas, con sus pinturas doradas y la cenefa al remedo de maque, bien tratado, avaluado en setenta pesos ⁶⁵
1738	Un rodastrado dorado, de China, con doce tablas, en veinte pesos ⁶⁶
1741	Por un rodastrado dorado, de China, con doce tablas, en veinte pesos ⁶⁷

Llama la atención que todas las referencias novohispanas a rodastrados asiáticos mencionen la procedencia china, incluso en los casos en los que se alude al color dorado. El que no se conserven obras similares a las ahí descritas hace muy difícil ofrecer respuestas definitivas sobre el verdadero origen de esas obras. La cuestión resulta aún más enigmática al advertir que las referencias datan de la segunda mitad del siglo xvii en adelante. Para entonces, en Nueva España empezaba a haber biombos chinos de laca. Estos solían tener 12 —o, en ocasiones, 24— hojas, y su altura variaba entre los doscientos y los trescientos centímetros. Los más conocidos son los «de Coromandel», que en Europa proliferaron de mediados del siglo xvii en adelante. Se trata de ejemplares de laca negra poblados por figuras multicolores en relieve. A menudo se representaban escenas palaciegas, pero algunos mostraban escenas al aire libre pobladas por animales y vegetación.⁶⁸ Los ejemplares que circularon en Nueva España eran similares, pero en su mayoría no tenían relieve, sino que la laca estaba pintada.

Si los rodastrados descritos en las referencias de la tabla 8 hubieran sido de laca, es probable que los tasadores hubieran mencionado el maque, o el color del fondo —negro o encarnado—, como hicieron en el siglo xviii.⁶⁹ Por otro lado, dado que la altura

⁶⁵ *Ib.*, p. 26.

⁶⁶ *Ib.*, p. 29.

⁶⁷ *Ib.*

⁶⁸ Wilfried de Kesel y Greet Dhont, *Coromandel Lacquer Screens*, Gante, Art Media Resources Ltd., 2002.

⁶⁹ Ocaña Ruiz, «Lacquer and Imitation Lacquer».

de los biombos chinos excedía notablemente la de los rodastrados, las obras listadas en dicha tabla tendrían que haberse hecho por encargo. Más aún, varias de las obras tenían ocho hojas, lo que resulta inusual tanto en el contexto chino como en el japonés. Especialmente intrigantes son las referencias del siglo xviii que mencionaron fondos dorados. Si bien tales fondos remiten a Japón, por la fecha tardía, es incierto si se trata de originales japoneses o imitaciones hechas en otro lugar de Asia.⁷⁰

Dado que muchos biombos japoneses de la época medían entre sesenta y ciento cincuenta centímetros, cabría la posibilidad de que, a lo largo del siglo xvii, ciertos ejemplares se hubieran empleado como rodastrados; es decir, los primeros rodastrados nipones podrían haber sido ejemplares hechos para consumo doméstico a los que en el virreinato se dio un uso distinto. Sin embargo, los biombos hechos para plegarse habrían producido un efecto poco atractivo al exhibirse totalmente extendidos sobre la pared. Además, muchos de los rodastrados de China consignados en los documentos novohispanos tuvieron ocho hojas, lo que apunta a obras destinadas al mercado virreinal.

En la segunda mitad del siglo xvii, después de que la exportación de biombos japoneses se restringió, los tasadores novohispanos fueron perdiendo la capacidad de identificar el origen de los ejemplares llegados décadas atrás y, cada vez con más frecuencia, los biombos nipones se denominaron «chinos». Indudablemente, los rodastrados «chinos» maltratados, rotos y usados de las décadas de 1650 y 1670 habían llegado a Nueva España en la primera mitad del siglo xvii. En el caso de los «catorce biobos arrimadores de China [...] los siete mejores de ellos, a cuarenta y cinco y los demás a veinte pesos» de 1671, los precios son más bien altos y apuntan a ejemplares de buena calidad.

70 Las pocas referencias a biombos chinos del siglo xviii que mencionaron el color dorado siempre lo vincularon al trabajo del maque, así como al negro y el encarnado. *Ib.*

El tema representado solo se identificó en el caso de los «Tres biobos pequeños, de estrado, de China, de Montería, en 50 pesos cada uno» (1679). En sí mismo, dicho tema no permite aclarar la procedencia de las obras, pues tanto los ejemplares japoneses como los chinos representaron escenas que en Nueva España podrían considerarse «de montería». No hay referencias al estado de conservación y la fecha resulta relativamente temprana para la circulación de biombos chinos y tardía para los japoneses.

Igualmente incierto es el origen de «Un rodastrado dorado, de China, con doce tablas, en veinte pesos» (1738) y «Por un rodastrado dorado, de China, con doce tablas, en veinte pesos» (1741). Ya sea que se trate de obras chinas o japonesas, los rodastrados de 12 tablas necesariamente se habrían hecho sobre pedido pues, si bien la altura de los biombos japoneses facilitaba su uso como rodastrados, la presencia de 12 hojas es excepcional, mientras que los biombos chinos solían tener 12 hojas, pero excedían notablemente la altura de los rodastrados. La fecha sugiere que estos ejemplares podrían ser chinos, no japoneses. Ahora bien, la referencia al dorado no deja lugar a dudas respecto al parecido con las obras niponas. Así pues, a través de los rodastrados, el gusto por las obras informadas en los biombos japoneses se extendió hasta bien entrado el siglo XVIII.

Desde el siglo XV se habían exportado a China biombos japoneses pintados de aves y flores en los que predominaba el dorado. A finales de la dinastía Ming (1368-1644), la pintura sobre papel dorado fue muy popular en China, en buena medida por la influencia de los biombos y abanicos importados de Japón. Si bien los rodastrados referidos en los documentos novohispanos de 1738 y 1741 deben de haberse destinado a Hispanoamérica, es probable que formalmente se parecieran a sendos biombos pareados que representan *Paisajes con pabellón*, de los pintores chinos Yuan Jiang y Wang Yun (1720), conservados en el Museo Nacional de Kioto.⁷¹ En estas obras del si-

⁷¹ Las obras se reproducen y comentan en <<https://www.kyohaku.go.jp/eng/learn/home/dictio/kaiga/roukaku/>>.

glo XVIII, el fondo dorado, así como la tinta y los colores brillantes, acusan un claro parecido con los biombos japoneses. Dado que el gusto novohispano por los biombos japoneses sobrevivió hasta bien entrado el siglo XVIII, no sería remoto que una parte de esta producción china se dedicara al mercado virreinal.

¡Por otro lado, la circulación de objetos japoneses continuó hasta el final de la época novohispana! Así, existe cierta posibilidad de que los rodastrados dorados de 1738 y 1741 hayan sido nipones. Otra posibilidad que considerar es que se hubieran hecho en Filipinas. De todos los objetos aquí estudiados, los únicos que indudablemente tuvieron a Filipinas como centro productor son los marfiles. Sin embargo, desde finales del siglo XVI hubo en Manila artistas chinos reconocidos por su habilidad al copiar distintas obras artísticas.⁷² Dada la avidez comercial con América, y el éxito de los rodastrados dorados, no habría sido imposible que los ejemplares del siglo XVIII se encargaran a artistas chinos activos en Manila,⁷³ aunque de momento no es posible confirmarlo.

En síntesis, si bien la pérdida de los rodastrados asiáticos dorados nos impide sacar conclusiones definitivas sobre su origen, su existencia demuestra que el gusto femenino novohispano por los muros decorados con diseños dorados, de origen japonés, se prolongó mucho después de la llegada de los primeros biombos a Nueva España. Queda por determinar si la preferencia por esta clase de obras fue común a Manila y a algunas ciudades sudamericanas, o bien se trató de un fenómeno particular de Nueva España.

72 Carta de Salazar sobre la relación con China y los sangleyes. Filipinas 74, n. 38, ff 185r-86v. AGI, Filipinas, 74, n. 38. Citado en Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», pp. 282-283, n. 2.

73 Al referirse a los biombos del ajuar de la hija del virrey Mancera, Gutiérrez Usillos ha advertido que «es factible que algunos de los que estaban realizados en papel y “hechos en Indias”, hubieran sido fabricados en Filipinas siguiendo una técnica asiática, en este caso más propia de Japón», *La hija del virrey*, p. 118.

Biombos de inspiración japonesa en Nueva España y España

Para advertir otras aristas de la problemática de los biombos japoneses en Hispanoamérica, a continuación se enlistan biombos asiáticos de inspiración japonesa. De los tres registros localizados, solo uno corresponde a una obra registrada en Nueva España, en 1641, y los otros son de obras reenviadas desde Nueva España a España. Estas obras circularon al más alto nivel social; de hecho, dos de las tres referencias vienen de inventarios ligados a virreyes de Nueva España. Se incluyen algunos biombos registrados como japoneses, así como otros cuyo origen se omitió, o bien se registraron como «de las Indias», pero se describieron en términos que coinciden en parte con las características de los ejemplares japoneses, pero que parecen apuntar a producciones asiáticas posteriores, de inspiración nipona.

Tabla 9. Biombos de inspiración japonesa en Nueva España y España

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1641	Sebastián Cardoso compró en Acapulco para García de Valdés Osorio, el primer conde de Peñalva, residente en México, un biombo tasado en 550 pesos, que «era de lo mejor que se había visto» y describió en estos términos: «Los dos biombos hacen un terno cada uno; tiene ocho tablas que será de nueve varas y de alto tres —varas—. Tiene muchas figuras de diversos animales y frutas, es muy dorado con varios boscajes —paisajes de bosques con muchos árboles y plantas—» ⁷⁴
1645	[...] otro biombo de dos piezas de a cuatro hojas cada una de ocho pies de alto pintado sobre papel de montería de la China y por el respaldo de lienzo pintado de colores, otro de ocho hojas de diez pies de alto pintado y dorado sobre papel y lienzo de la china con aves y flores y algunas figuras, otro de cinco pies de alto y ocho hojas pintado y dorado de cacería sobre papel de la China y por el respaldo de lienzo pintado de diversos colores, otro biombo de dos piezas de cuatro hojas

⁷⁴ AGN, *Civil*, caja 6239, exp. 2, f. 125v. Citado en Adriana Espinoza Saucedo, *La diáspora portuguesa en tiempos del conde duque de Olivares: redes globales en el comercio español. Simón Vázquez de Sevilla, un encomendero-mercader en México, 1621-1642*, tesis doctoral, El Colegio de Michoacán, 2023, p. 222.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	cada uno de ocho pies de alto también pintado y dorado sobre papel de China y el respaldo de papel estampado y dorado, otro de vara y cuarto de alto de ocho hojas, pintado sobre papel de varias figuras y por el respaldo también pintado de flores, maltratadas todas las hojas, otro biombo en cuatro pedazos con doce hojas de ocho pies de alto con la cenefa embutida de nácar y figuras medianas, otro biombo de diez pies de alto, y ocho hojas pintado y dorado sobre papel y lienzo de la China con aves y flores y flores [sic] y algunas figuras maltratado ⁷⁵
1682	[...] seis viovos de Japón de a ocho avanicos cada uno de más de tres varas de alto cada uno / Más otros tres viovos más pequeños Cuatro biombos de lienzo de ocho hojas cada uno, dos de ellos hechos de medio relieve y aves en ellos y campos dorados, 400 rs. Otros dos biombos de papel de las Indias muy maltratados de ocho hojas cada uno y dos varas y cuarta de alto y tres cuartas de ancho cada hoja, pintados en Él diferentes figuras, aves y animales No. 329. Dos biombos iguales de lienzo de ocho hojas cada uno y dos varas y media de alto y una de ancho cada hoja a ciento y cincuenta Reales que hacen trescientos No. 330. Otros dos biombos de ocho hojas cada uno de vara y media de alto hechos a medio relieve y aves en ellos y campo dorado, ambos en cuatrocientos reales [dos biombos para estrado de verano, de lienzo pintados y algunas aves, de ocho hojas cada uno y vara y media de alto] ⁷⁶

La primera referencia es la única correspondiente a un ajuar novohispano. Se trata de una obra destinada a García de Valdés y Osorio, el primer conde de Peñalva, residente en México, cuya descripción se refirió a «dos biombos [que] hacen un terno cada uno; tiene ocho tablas que será de nueve varas y de alto tres —varas—. Tiene muchas figuras de diversos animales y frutas, es muy dorado con varios boscajes —paisajes de bosques con muchos árboles y plantas—». Adriana Espinoza ha informado que Valdés y

⁷⁵ Montes González, *Mecenazgo virreinal*, p. 244.

⁷⁶ AHP, Madrid, libro 16156, leg. 3, fol. 21. Citado en Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, pp. 118, 119 y 120.

Osorio había acudido a su amigo, el influyente mercader Simón Váez de Sevilla, para adquirir los biombos del capitán de la nao llegada de Manila.⁷⁷ El precio de 550 pesos por obras compradas directamente en Acapulco apuntan a una calidad sobresaliente. De hecho, Cardoso, el hombre de confianza de Váez, encargado de gestionar la compra, señaló que la obra era «de lo mejor que se ha visto».⁷⁸

Las de 1645 y 1682 provienen, respectivamente, de los ajuares de Juana Francisca Díez de Aux y del marido de María Luisa de Toledo —cuyos bienes procedían de la dote de ella—. Díez de Aux era la hija única del marqués de Cadereyta, virrey de Nueva España (1630-1640), y Toledo lo era del marqués de Mancera, asimismo virrey de Nueva España (1663-1674).⁷⁹ Es muy probable que todos los biombos de ambos ajuares se hayan adquirido en América, donde era posible acceder a un mayor número de obras y a mejores precios que en Europa.⁸⁰ Dado que la afición por los biombos asiáticos estaba más extendida en Nueva España que en España, cabe suponer que ambas familias afianzaron su gusto por ellos durante su estancia en América.

Gutiérrez Usillos ha advertido que, en el inventario póstumo de Joseph de Silva, de 1682, hay una referencia a «seis viovos de Japón de a ocho avanicos cada uno de más de tres varas de alto cada uno», cuyo origen se perdió en posteriores documentos.⁸¹ Tanto la altura de estas obras, de más de 2,50 metros, como el número de hojas,

77 Espinoza Saucedo, «La diáspora portuguesa», p. 222.

78 *Ib.*

79 Ambos casos se discutieron previamente en Sonia Irene Ocaña Ruiz, «Conexiones transoceánicas: Nueva España y la expansión del gusto por los biombos», *Res Mobilis. Revista Internacional de Investigación en Mobiliario y Objetos Decorativos*, 10, n.º 13 (2021), pp. 120-124, y en Ocaña Ruiz y Arimura, «Japanese Objects», pp. 338 y 344-346.

80 Véase Montes González, *Mecenazgo virreinal*, y Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*.

81 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 119.

sugieren un trabajo adaptado a petición del comitente. Esto confirmaría que para los japoneses el mercado novohispano de biombos era lo bastante importante como para hacer ajustes destinados a satisfacer encargos concretos.

En el ajuar de Díez de Aux, los biombos no se describieron como «de Japón», pero se aclaró que eran de papel de China —el soporte característico de los biombos japoneses—. Los dos biombos de dos piezas de cuatro hojas, uno «pintado sobre papel de montería de la China», y el otro «pintado y dorado sobre papel de China», parecen describir trabajos japoneses de época Momoyama. Ahora bien, cada uno de ellos medía 2,62 metros de alto, lo que apunta a ejemplares hechos ex profeso. La posición de Díez de Aux como virrey le habría facilitado tener agentes en Manila que gestionaran sus pedidos. Al respecto, también son llamativas las referencias al «respaldo de lienzo pintado de colores» y al «respaldo de papel estampado y dorado». El reverso de los biombos japoneses solía ser de papel y los diseños podían ser elaborados. Sin embargo, en este lote solo en ocasiones se hizo referencia al reverso, lo que indica que se trató de trabajos especialmente ricos. El «lienzo pintado de colores» es ajeno a los biombos japoneses conocidos. Aunque podría tratarse de una intervención posterior, el hecho de que solo dos biombos del conjunto emplearan el lienzo sugiere que se trató de un trabajo original, quizá hecho por encargo.

Aún más llamativo es «otro [biombo] de cinco pies de alto y ocho hojas pintado y dorado de cacería sobre papel de la China y por el respaldo de lienzo pintado de diversos colores». Este biombo, de 1,64 centímetros de alto, podría corresponder a un ejemplar japonés de consumo doméstico que no hubiera sido modificado en el anverso, pero sí en el reverso. Algo similar sugiere «otro de vara y cuarto de alto de ocho hojas, pintado sobre papel de varias figuras y por el respaldo también pintado de flores, maltratadas todas las hojas». En ambos casos, el número de hojas apunta a obras hechas ex profeso.

En este ajuar, también llaman la atención un biombo «de ocho hojas de diez pies de alto pintado y dorado sobre papel y lienzo de

la china con aves y flores y algunas figuras» y «otro biombo de diez pies de alto, y ocho hojas pintado y dorado sobre papel y lienzo de la China con aves y flores y flores [sic] y algunas figuras maltratado». La referencia al estado maltratado nos mueve a preguntarnos si el virrey fue el poseedor original, o se trataría de un biombo llegado a Nueva España tiempo atrás. Pero lo más llamativo es la altura de 304 centímetros de alto, que excedía en más de un metro a los ejemplares japoneses de la época.

La altura y el trabajo del reverso de algunos de estos biombos sugiere que podrían no ser japoneses, sino de inspiración japonesa. Actualmente se conservan biombos asiáticos de los siglos XVII y XVIII (fig. 15) que, aunque comparten con los ejemplares nipones la representación de animales y vegetación, la inclusión de nubes doradas y, en ocasiones, el uso de papel como soporte, también exhiben notables diferencias respecto a los biombos nipones. Al respecto destaca la altura, de alrededor de dos metros, el hecho de que las nubes a menudo estén dispuestas de modo distinto a los ejemplares japoneses —tienden a situarse en el perímetro de las obras—. A menudo, estos ejemplares son de ocho hojas y algunos parecen haberse hecho de modo individual, no en pares.⁸²

Una cita del conocido viajero y comerciante inglés Peter Mundy sugiere que estos ejemplares se hicieron en Macao. En 1637, durante una visita a esa ciudad china, Mundy observó:

Biombos are certain screens of eight or nine Feet deep, made into sundry leaves, which principally serve to divide a room or to sequester some part thereof, as also for ornament, placing them against the walls. They make a most delightsome show being painted with variety of curious lively colors intermingled with gold, containing stories, beasts, birds, fishes, forests, flowers, fruits, etc. They are com-

82 Javier Alberto Eguiguren y José Manuel Eguiguren, «Grotto-Heaven Folding Screen Macao (China). Late Ming Dynasty (1368-1644)», *Jaime Eguiguren Art & Antiques*. Agradezco a Jorge Welsh el envío de este texto.



Figura 15. Anónimo. Aves y flores. *Biombo de ocho hojas. China (posiblemente Macao), siglo XVII. Instituto de Arte de Chicago*

monly in two pairs, each part containing eight leaves or plates, some of them worth 100 reales of eight the pair, some more, some less.⁸³

Mundy viajó extensamente por Asia, pero solo se refirió a estos biombos en el contexto de su visita a Macao, lo que permite suponer que eran de factura local. El precio de 100 reales de a ocho por un par es bajo, pero sin duda las obras eran más costosas fuera de Macao. La descripción sugiere un notable parecido con los ejemplares japoneses pintados, lo que no sería sorprendente, pues Macao mantenía estrechos vínculos artísticos y comerciales con Goa y Nagasaki.⁸⁴ Hacia 1630, la relación con esta última era especialmente estrecha, pues Giovanni Cola y varios de sus discípulos se habían

83 Peter Mundy, «A Visit to Macao, 1637», *Revista de Cultura*, 12 (2004), p. 130. El texto fue modernizado por Rui Manuel Loureiro.

84 Curvelo, «The Artistic Circulation».

exiliado en Macao.⁸⁵ El éxito de los biombos japoneses explica, en parte, que en Macao se hayan hecho biombos derivados de la evolución de los nipones. Como enseguida veremos, algunos ejemplares exhiben también cierto parecido con los biombos chinos de laca.⁸⁶

Hasta ahora no se sabía que biombos como los que Mundy vio en Macao hubieran circulado en Nueva España. Sin embargo, las redes españolas y portuguesas en Asia estaban en constante interacción, lo que repercutió en el desarrollo de gustos en común. No parece casual que, para adquirir su sobresaliente ejemplar en Aca pulco, el conde de Peñalva haya recurrido a un poderoso mercader portugués. Al margen de este caso, cabe recordar que a principios del siglo xvii el gobernador de Filipinas Juan de Silva «se hacía traer biombos desde Macao, hechos en China o en Nagasaki».⁸⁷ Así pues, los biombos descritos por Mundy estaban al alcance de las élites hispánicas de la época. Según el viajero inglés, la altura de los biombos de Macao era de entre 243,84 y 274,32 centímetros y los ejemplares tenían, en general, ocho hojas. Estas características, ajenas a los biombos japoneses, no solo corresponden a las obras descritas en el inventario de bienes de Díez de Aux, sino también a algunas de la dote de Toledo:

Cuatro biombos de lienzo de ocho hojas cada uno, dos de ellos hechos de medio relieve y aves en ellos y campos dorados, 400 rs. Otros dos biombos de papel de las Indias muy maltratados de ocho hojas cada uno y dos varas y cuarta de alto y tres cuartas de ancho cada hoja, pintados en él diferentes figuras, aves y animales. No. 329. Dos biombos iguales de lienzo de ocho hojas cada uno y dos varas y

85 Recuérdese el atril de laca china que muestra a *San Miguel*, que probablemente se hizo en esa época por influjo de la comunidad católica de Nagasaki exiliada en Macao.

86 Javier Alberto Eguiguren y José Manuel Eguiguren asimismo han advertido que los ejemplares conocidos parecen haber evolucionado a lo largo del siglo xvii hacia una paulatina occidentalización en la solución de las figuras, así como en los motivos representados. «Grotto-Heaven».

87 Gil, *La India y el Lejano Oriente*, p. 325.

media de alto y una de ancho cada hoja a ciento y cincuenta Reales que hacen trescientos. No. 330. Otros dos biombos de ocho hojas cada uno de vara y media de alto hechos a medio relieve y aves en ellos y campo dorado, ambos en cuatrocientos reales.⁸⁸

Si bien los biombos con campos dorados, medio relieve, aves, animales y papel recuerdan a los ejemplares japoneses de consumo doméstico, la altura de dos varas y cuarta (1,87 metros) y dos varas y media (2,08 metros), así como el uso del lienzo, apuntan a una producción distinta. Los ejemplares se apreciaron a entre ciento cincuenta y cuatrocientos reales, precios mucho más bajos que los cuatro mil reales de un biombo de laca chino del mismo ajuar.⁸⁹ De los diez biombos listados, solo en dos casos se señaló que los ejemplares estaban maltratados. De hecho, los precios de entre 150 y 400 reales son similares a los de los biombos que Mundy consignó en Macao —cien reales de a ocho por un par de ejemplares—.

Los dos biombos «hechos de medio relieve y aves en ellos y campos dorados» posteriormente fueron registrados como «dos biombos para estrado de verano, de lienzo pintados y algunas aves, de ocho hojas cada uno y vara y media de alto». Las descripciones recuerdan al biombo del *Diluvio*, del Museo Soumaya de la Ciudad de México,⁹⁰ y a un biombo de ocho hojas recientemente salido a la luz que representa, en papel pintado sobre tela, un colorido paisaje con diversas especies de aves y flores.⁹¹ Las aves —que incluyen al *fenghuang*— parecen inspiradas en los biombos chinos de Coromandel que representan las *Cien aves*.⁹² La composición es bor-

88 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, pp. 118 y 119.

89 La obra se discute más adelante. Véanse pp. 174-175.

90 La obra se reproduce en Google Arts & Culture.

91 Véase una reproducción en <<https://arsmagazine.com/mas-de-un-millon-de-euros-recaudados-en-la-suite/>>.

92 Pueden verse ejemplos en <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/chinese-works-of-art-n08112/lot.363.html>> y <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/important-chinese-art-2/a-twelve-panel-coromandel-birthday-screen-qing>>.

deada por ricas nubes doradas hechas con hoja de oro y resaltadas en relieve, cuyos elaborados diseños recuerdan al *kin un* japonés. Dichas nubes también aparecen en la mitad superior de seis de las hojas del biombo.

Estas obras muestran mucha más familiarización con los modelos japoneses —y los chinos— que los biombos novohispanos de inspiración japonesa, sobre los que discutiremos a continuación. Si bien los desconocidos autores también parecen haber conocido bien la pintura occidental,⁹³ las diferencias respecto a los ejemplares novohispanos son muy significativas y permiten descartar, en nuestra opinión, que se hayan hecho en América. Las coincidencias con las obras descritas por Mundy sugieren que el centro productor fue Macao, aunque no es imposible que ciertos ejemplares se hicieran en otro ámbito occidentalizado de Asia, como Manila.

La obra más enigmática del ajuar de Díez de Aux es «otro biombo en cuatro pedazos con doce hojas de ocho pies de alto con la cenefa embutida de nácar y figuras medianas». Tanto la altura de 2,43 metros como la cenefa embutida de nácar apuntan a un trabajo hecho sobre pedido, aunque más próximo a los biombos chinos que a los japoneses. La referencia a las figuras medianas sugiere la representación de una escena que el tasador no pudo identificar. Ningún biombo de la época se hizo para exhibirse en cuatro pedazos ni en grupos de tres hojas. Así pues, habría sido la familia la que optó por exhibir la obra de este modo. El origen de la obra resulta elusivo, pues no hay referencias al maque, el charol o el fondo negro típicos de los biombos chinos, pero tampoco a la pintura, el dorado o el papel, característicos de los ejemplares japoneses, que sí se mencionaron al describir los otros biombos del ajuar. Por si el fenómeno no fuera suficientemente complejo, tanto Díez de Aux como otros virreyes se interesaron también en los biombos virrei-

93 Agradezco a la doctora Monika Kopplin sus valiosos comentarios sobre esta obra.

nales que, a su propia manera, mostraron el influjo de los ejemplares japoneses y chinos de inspiración japonesa.

Ecos de los biombos japoneses en Nueva España

El éxito de los biombos japoneses de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii propició que los ejemplares novohispanos incorporaran algunos de los elementos más característicos de aquellos. Dado que los biombos virreinales más tempranos se han perdido, ignoramos si sus autores estudiaron a fondo e imitaron fielmente los ejemplares japoneses. Como enseguida veremos, el virrey Lope Díez de Aux, marqués de Cadereyta, tuvo al menos un biombo novohispano. En principio, esto sugeriría que el desconocido autor tuvo a la vista modelos asiáticos, facilitados por el propio comitente. Sin embargo, el hecho de que hacia 1620 se haya recurrido a Juan Antonio Xapón para aderezar biombos japoneses permite suponer que los artistas locales no estaban familiarizados con los ejemplares asiáticos.

Los biombos virreinales, en su inmensa mayoría anónimos, fueron producto de encargos a pintores que habitualmente trabajaron en otros formatos y solo incursionaron en los biombos a solicitud expresa de los comitentes. En términos compositivos, los biombos supusieron un reto para los pintores novohispanos, por el gran formato y la forma apaisada. Ahora bien, las pinturas murales y los lienzos monumentales destinados a las iglesias implicaron desafíos parecidos. Los soportes de los biombos novohispanos fueron la tabla y el lienzo. Está pendiente la realización de estudios técnicos, pero al parecer en las obras se usó el óleo y el temple, igual que en otras pinturas de la época.

A diferencia de lo que ocurrió con los biombos japoneses, las fuentes documentales a menudo identificaron las escenas representadas en los novohispanos. Desde la primera mitad del siglo xvii, algunos ejemplares plasmaron temas locales, o de la mitología clásica, y tuvieron diferencias de altura y número de tablas respecto a

los nipones.⁹⁴ Así pues, desde épocas tempranas los biombos novohispanos fueron modelados por las solicitudes de los clientes, que no los vieron como un sustituto de los ejemplares japoneses, sino como obras distintas, en las que se buscó la representación de otros temas. Con todo, algunos biombos virreinales tuvieron un parecido notable con los nipones, como se advierte en las descripciones documentales listadas en la tabla 10.

Tabla 10. Biombos novohispanos de inspiración japonesa

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1658	Un biombo de dos varas y quarta de alto de ocho ojas pintado de las Indias con muchos pájaros y animales en trescientos reales Otro biombo Un poquito mayor que El de arriba [de dos varas y media de alto] dorado con figuras tasado En trezientos y treynta Rs. ⁹⁵
1681	Un biombo de diez tablas, a dos haces, de la pintura que remeda a la del Japón, maltratado ⁹⁶
1718	Un biobo imitado de China, dorado y bien tratado, como de tres varas ⁹⁷
1728	Yttem un biobo de ocho tablas, la madera de cedro, pintado y dorado, moda Antigua, en veinte y cinco pesos ⁹⁸
1729	[...] otro [biombo] de pintura dorada ⁹⁹
1729	[...] cinco tablas de rodastrado doradas de oro fino ¹⁰⁰
1739	Yt un rodastrado de diez tablas, dorado y pintado al óleo ¹⁰¹

94 Véase Curiel, «Los biombos novohispanos», pp. 24-31, y Ocaña Ruiz, «Conexiones transoceánicas», pp. 109-125.

95 Inventario de bienes de la duquesa de Albuquerque, Ana Enríquez de Cabre-ra, 1658. Citado en Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. Part 1 (Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories, 1, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997, p. 555.*

96 Curiel, «Los biombos», p. 24.

97 Bienes de Andrés de Herrera, prebendado, difunto (1718). AGNP, escs. Diego Antonio de Robles y Sámano y Diego Monte y Gallo, not. 2, caja 51, f. 60.

98 Carta de dote de Joseph de Vásquez (1728). AGNot, esc. Ariza y Valdés, not. 19, vol. 125, fs. 170r-170v.

99 Autos e inventarios de Luisa María Sánchez de Tagle, marquesa de Altamira, Querétaro (1729). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, col. 3, exp. 1, f. 107r.

100 Inventario de bienes de Diego de Castañeda (1729). AGNM, *Civil*, vol. 838, exp. 3, f. 57r. Citado en Baena Zapatero, «Chinese and Japanese», p. 114.

101 Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739). AGNM, *Civil*, vol. 151, exp. 1, f. 27r.

De las siete referencias aquí listadas, una mencionó un biombo que imitaba la pintura japonesa, y las otras seis, biombos dorados. De estas últimas, solo una —de 1718— aclaró que el biombo dorado era «imitado de China». Entre todas las referencias, la de 1681 destaca por su mención explícita a los modelos japoneses: «Un biombo de diez tablas, a dos haces, de la pintura que remeda a la del Japón, maltratado». No se explica qué fue lo que se imitó y llama la atención que no haya referencia al dorado. El hecho de que el biombo tuviera 10 tablas y 2 haces permite afirmar que, más allá del parecido iconográfico o cromático con los modelos nipones, fue fácilmente distinguible de estos. Dado que en 1681 la obra estaba maltratada, es indudable que se hizo tiempo atrás, en la época en que los ejemplares nipones habían sido relativamente habituales en algunos círculos novohispanos.

La omisión del dorado permite considerar la posibilidad de que en este caso el parecido con los biombos japoneses no residiera en el color, sino en otras características. Al respecto, podrían ser de interés los biombos novohispanos informados en los ejemplares japoneses de aves y flores —que, como hemos visto, quizá fueron los primeros que circularon en Nueva España—. Destaca un biombo de ocho hojas de finales del siglo xvii del Museo Soumaya de México (fig. 16),¹⁰² que representa un paisaje en el que predominan las aves —cisnes, lechuzas, patos— y las flores esquemáticas. En la mitad superior de cada hoja aparecen nubes doradas en relieve que, en el borde superior, están dispuestas a modo de cenefa. En dicho borde, a la izquierda del espectador, aparecen dos aves de cola larga cayendo en picado que recuerdan a los *fenghuangs* chinos, así como a las aves de algunas lacas *namban*.¹⁰³

102 Esta obra ha sido comentada en Iván Leroy Ayala, «Aves», en *Viento detenido*, pp. 135-150, y en Ocaña Ruiz y Arimura, «Japanese Objects», p. 345.

103 Véase un ejemplo en Sonia Irene Ocaña Ruiz, «Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana», *Anales*, xxx, n.º 92 (2008), p. 109, fig. 2, <<http://dx.doi.org/10.22201/iae.18703062e.2008.92.2262>>.



Figura 16. Anónimo. Aves y flores. Biombo de ocho hojas. Nueva España, finales del siglo XVII. Museo Soumaya

Dichas aves y las nubes doradas son los únicos elementos de clara filiación japonesa. La factura revela a un pintor poco diestro en las soluciones naturalistas e insuficientemente familiarizado con los modelos nipones, que probablemente solo conoció a partir de biombos novohispanos informados en los originales japoneses. Reconocer la posible filiación nipona en biombos como este, que representan paisajes, vegetación y animales, es un reto, pues en Nueva España los biombos de aves y flores eran vistos como arte decorativo, independientemente de su origen. Es probable que en los biombos novohispanos la representación de estos temas empezara a imitación de los modelos japoneses, pero a lo largo del siglo XVII se fuera perdiendo el parecido con dichos modelos.

Si bien el biombo del Museo Soumaya de momento parece excepcional, una referencia procedente del inventario de bienes madrileño de Ana Enríquez de Cabrera, duquesa de Albuquerque (1658), podría arrojar pistas sobre obras novohispanas similares.

Se trata de «Un biombo de dos barras y cuarta de alto de ocho ojas pintado de las Indias con muchos pájaros y animales en trescientos reales».¹⁰⁴ Ana Enríquez de Cabrera fue la madre de Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Albuquerque, que en el momento en que se levantó el inventario era virrey de Nueva España (1653-1660). La familia coleccionó numerosas obras novohispanas.¹⁰⁵ Así pues, el biombo pintado de las Indias, con muchos pájaros y animales, debió de haber sido un regalo del virrey a su madre. Un biombo de esas características, pintado en Nueva España hacia 1650, podría haberse inspirado en los biombos japoneses de las cuatro estaciones, o bien en los ejemplares de Macao a los que nos hemos referido antes. Así, el biombo de la duquesa de Albuquerque podría ser el eslabón entre los biombos japoneses y chinos de inspiración japonesa y aquellos novohispanos como el del Museo Soumaya.

En este ajuar también es digno de mención «Otro biombo Un poquito mayor que El de arriba [de dos barras y media de alto] dorado con figuras tasado En trezientos y treynta Rs.».¹⁰⁶ Un biombo dorado con figuras de c. 1650 sin duda recuerda a los ejemplares japoneses, pero el precio resulta bajo respecto a estos. La altura también es mayor que la de la mayoría de los biombos nipones. Por estas razones, suponemos que la obra podría haber sido macaense, pero también cabe la posibilidad de que haya sido uno de los ejemplares novohispanos que los documentos virreinales describieron como «biombos dorados».

Se conservan pocos biombos novohispanos del siglo xvii. La mayoría incluyen nubes doradas; estas se arraigaron tanto que incluso aparecen, como veremos, en algunos ejemplares de los siglos xvi-

104 Inventario de bienes de la duquesa de Albuquerque, Ana Enríquez de Cabrera, 1658. Citado en Marcus B. Burke y Peter Cherry, en María L. Gilbert (ed.), *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. Part 1 (Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories, 1*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997, p. 555.

105 Montes González, *Mecenazgo virreinal*.

106 Burke y Cherry, *Collections of Paintings*, p. 555.

xvii. Pese al interés por este elemento iconográfico, su presencia no necesariamente se consignó en los registros documentales. El inventario de bienes póstumo (1644) del virrey marqués de Cadereyta mencionó «un biombo de dos varas y media de alto con ocho tablas que está pintado en él la plaza de México y algunas figuras».¹⁰⁷ La colección Rivero Lake conserva cuatro de las ocho tablas originales; la del extremo a la izquierda del espectador exhibe el escudo de armas de Cadereyta. El ejemplar exhibe concurridas escenas no solo en la plaza Mayor, sino también en la Alameda y el paseo de Iztacalco.

Tanto el estilo como la paleta y las descripciones difieren notablemente de los biombos asiáticos del personaje. Ahora bien, la obra incluye nubes doradas a distintas alturas; se trata de un sencillo elemento decorativo que no resta protagonismo a la arquitectura, el paisaje y las escenas. Es interesante advertir que la descripción del inventario no hizo ninguna alusión a las nubes doradas. Esto permite suponer que, en los biombos cuyos registros documentales mencionan el dorado, dicho color tenía verdadero protagonismo. Las características de este ejemplar novohispano sugieren que, lejos de verlo como un sucedáneo de los japoneses, Díez de Aux lo valoró por sus referencias regionales. Sin embargo, otros biombos novohispanos del siglo xvii parecen haber seguido mucho más de cerca los modelos nipones.

Ligeramente posterior es un biombo del Museo de América que muestra el *Palacio de los Virreyes* (fig. 17). En este caso se conservan ocho hojas, aunque la obra original tuvo más. También aquí aparecen, además del palacio, la Alameda y la plaza Mayor.¹⁰⁸ Sin

107 AHNPM, Inventario de bienes de la marquesa de Cadereyta doña Antonia Henríquez y Sandoval, notario Francisco Suárez, 16/02/1644, f. 800r. Citado en Baena Zapatero, «Apuntes sobre la elaboración», p. 178.

108 La obra ha sido estudiada, entre otros, por Bruno de la Serna Nasser, «Apuntes sobre el Biombo del palacio de los virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación», *Anales del Museo de América*, xxv (2017), pp. 158-173, <<https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/dam/jcr:3c5e8851-9220-472b-a0a2-b0d825b7d0b8/anales-del-museo-de-america-xxv-2017-162-177.pdf>>.



Figura 17. Anónimo. Palacio de los Virreyes. Biombo de ocho hojas (originalmente fueron más). Nueva España, mediados del siglo XVII. Museo de América

embargo, compositiva y cromáticamente este biombo es distinto al de Díez de Aux. En la paleta predomina un tono mate de amarillo, distinto al dorado más brillante característico de los biombos japoneses. El dorado, sin embargo, sí está presente en las nubes de la mitad superior de cada hoja. De todas las nubes doradas que aparecen en los biombos novohispanos, las de este ejemplar son las más destacadas, tanto por su tamaño como por la importancia que el desconocido autor dio a su elaboración.

Dichas nubes muestran un elaborado relieve que recuerda tanto a las nubes de los biombos japoneses como al cordobán. Estas figuras tienen cierto protagonismo y llegan a ocultar parte de la composición, en un tratamiento más próximo al de los biombos japoneses. El biombo exhibe una cenefa dorada con un relieve similar al de las nubes, igualmente inspirado en los ejemplares japoneses. Aun así, la superficie ocupada por las figuras doradas es mínima en comparación con los biombos japoneses. Por lo demás, el tratamiento de la escena es el de cualquier otra pintura virreinal de la época, lo que resulta lógico teniendo en cuenta que el desconocido autor debió de haber realizado habitualmente pinturas, no

biombos. Hasta donde sabemos, no hubo talleres de pintura especializados en biombos, aunque ciertas localidades sí produjeron y exportaron biombos de características bien definidas.¹⁰⁹

El estudio de la relación entre los biombos novohispanos dorados y los japoneses es complejo, pues no se conocen ejemplares virreinales en los que el dorado tenga un protagonismo destacado, más allá de incluir nubes de ese color. Más aún, la mayoría de las referencias documentales a biombos dorados novohispanos son muy posteriores al auge de los biombos japoneses, por lo que no es seguro que dicho color se usara siempre a imitación de los modelos asiáticos.

De cualquier modo, en Nueva España la impronta de las nubes doradas de origen japonés fue muy prolongada. Esto se advierte en un biombo conservado en el Palacio de Miramar, cuyo anverso representa la conquista de México y está firmado por Pedro de Villegas en 1718.¹¹⁰ Sin embargo, en este caso nos interesa el reverso, que exhibe un paisaje inspirado en los biombos chinos de laca, pero con nubes y arcos dorados procedentes de los ejemplares japoneses. Entre los biombos novohispanos conservados, este es el único que combina de este modo las iconografías china y japonesa. El hecho de que en una fecha tan tardía se hayan incluido nubes doradas en un biombo que, por lo demás, no tiene ningún parecido con los nipones demuestra que esos motivos seguían arraigados mucho tiempo después de concluida la circulación de biombos japoneses.

De hecho, a principios del siglo XVIII hubo algunos biombos novohispanos inspirados en los japoneses, como «Un biobo imi-

109 Ocaña y Pierce, «Los rodastrados de anta pintada».

110 La obra se ha discutido en Silvia Pinna, «El biombo de las tres culturas. De Nueva España al Segundo Imperio», *Quiroga*, 12, (2017), pp. 96-110; Francesco Morena, «The Emperor of Mexico's screen: Maximilian I's "biombo" in Trieste», *The Burlington Magazine*, CLIX (2017), pp. 536-543, y Silvia Pinna, «Il Paravento Messicano di Massimiliano d'Absburgo», *Archeografo Triestino*, LXXX, n.º 12 (2020), pp. 373-406.

tado de China, dorado y bien tratado, como de tres varas» (1718). El señalamiento de que la obra estaba bien tratada sugiere que no era reciente. Sin duda las imitaciones de este tipo comenzaron en el siglo xvii, aunque de momento no se conozcan ni ejemplares ni referencias documentales tempranas. Es interesante que el tasador de 1718 estuviera consciente de que los biombos dorados imitaban los asiáticos, aunque equivocadamente los haya llamado chinos. La política *sakoku* propició que, con el tiempo, buena parte del público novohispano dejara de identificar el origen de las obras japonesas, pero no impidió que el gusto por los biombos nipones se prolongara por más de un siglo.

Ahora bien, en las primeras décadas del siglo xviii muchos biombos dorados novohispanos parecen haber seguido su evolución al margen de los modelos japoneses. Esto se infiere de la referencia de 1728 a «Yttem un biobo de ocho tablas, la madera de cedro pintado y dorado, moda Antigua, en veinte y cinco pesos». En este caso la pintura dorada se asoció con un estilo anterior, no con un origen foráneo. Así, aunque los fondos dorados se mantuvieron en el siglo xviii, con el tiempo se fue perdiendo la referencia a Japón, pero se conservó la noción de que los biombos virreinales antiguos eran dorados.

La relación con los biombos japoneses es aún más elusiva en las referencias a un biombo «de pintura dorada» (1729), «cinco tablas de rodastrado doradas, de oro fino» (1729) y «un rodaestrado de diez tablas, dorado y pintado al óleo» (1739). Es probable que las cinco tablas de rodastrado doradas de oro fino se relacionen, más que con los biombos japoneses, con otros objetos novohispanos —pinturas, esculturas, retablos, etc.— en los que también se empleó el oro para producir ricos efectos de brillo. En contraste, las descripciones del biombo de pintura dorada y del biombo dorado y pintado al óleo parecen aludir a biombos novohispanos que emplearon el dorado a imitación de los modelos nipones. Estas descripciones contrastan con las de otros biombos del siglo xviii

en los que el dorado se asoció a la laca,¹¹¹ perfilando un vínculo con los biombos chinos.

2.3. LOS BIOMBOS DE LACA CHINA

Como hemos visto, en Nueva España la laca china circuló más tardíamente que la japonesa. Los biombos de laca china fueron especialmente populares en el siglo XVIII, pero su presencia en los ajuares novohispanos data de finales del siglo XVII. Estos biombos también circularon en España y otras naciones europeas, pero la Nueva España fue el primer lugar fuera de Asia donde tuvieron gran éxito en su formato de muebles plegables. En contraste, en Europa hubo una tendencia a desmontarlos para reutilizar sus paneles en otra clase de muebles, o como decoración parietal. La diferencia en el modo de usarlos confirma que, a finales del siglo XVII, el gusto virreinal por los biombos ya estaba muy desarrollado y había criterios de exhibición propios, que en ocasiones diferían de los asiáticos y europeos.

Tabla 11. Los biombos de laca china del siglo XVII

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1682	Un biombo de charol de doce hojas recortado y pintado de diferentes aves y flores y animales de más de vara y media de alto inventariado al número cuarenta tasado al cuarenta y cinco en cuatro mil Reales y entregado al número ciento y treinta y cinco ¹¹² [Biombos] de charol de seis hojas, no inventariados ni tasados [con el número 291 en almoneda] ¹¹³

111 Por ejemplo, «Un biobo de maque dorado, en 40 pesos» (1708). Curiel, «Los biombos», p. 26. «Ytem un rodastrado de diez tablas, maqueado, pintado y dorado, nuevo, en quince pesos». Carta de dote de Joseph de Vásquez (1728). AGNot, notaría 19, Ariza y Valdés, vol. 125, 1728, f. 170v. «Un arrimador amacado y dorado» (1732). Recibo dotal de Nicolás de León. AGNot, esc. Juan José Cruz y Aguilar, not. 133, vol. 837, s./f.

112 Archivo Histórico de Protocolos [en adelante, AHP], Madrid, libro 16156, leg. 2, testamento, fol. 304r. Citado en Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 118.

113 *Ib.*

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1695	Un biobo de macre de China, de vara y media, poco más, de alto, con 22 tablas, algo maltratado, en 70 pesos ¹¹⁴
1695	Yten un biobo de China, de doce tablas, de maque, de tres varas de alto, en 120 pesos. Un arrimador de maque de China, con 23 tablas, de vara y media de alto, apreciado en 115 pesos ¹¹⁵
1699	Yt cuatro tablas de rostrado [rodastrado] de China, en veinte pesos ¹¹⁶
1703	[...] un biobo de China de la partida no. 313 en 200 pesos ¹¹⁷
1704	Ytem un biobo de maque de China, de doce tablas, de tres varas de alto, apreciado en ciento cincuenta pesos Ytem un arrimador de maque de China, con veinte y tres tablas, de vara y media de alto, apreciado en ciento y cincuenta pesos. Y dicho contador declaró haberlo vendido en lo mismo ¹¹⁸
1719	Un biombo de charol de la China embutido de nácar y labores de pinturas, de doce hojas, bien tratado, en 1500 reales de vellón ¹¹⁹

Las obras de 1682 provienen del testamento de Joseph de Silva y Mendoza —es decir, de la dote novohispana de María Luisa de Toledo—. En este caso nos interesa el biombo «de charol de doce hojas recortado y pintado de diferentes aves y flores y animales de más de vara y media de alto», cuya descripción, como ha advertido

114 Inventario de bienes de Dámaso Saldívar (1695). AGNM, *Tierras*, vols. 1256 y 1257, exp. 1, 1695, f. 33v.

115 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). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1.

116 Inventario de bienes del capitán Juan Díaz de Posada (1699). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1505, exp. 19, f. 15v.

117 Concurso de acreedores de los bienes que quedaron por muerte de don Mateo de Santa Cruz, marqués de Buenavista (1703). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 237, exp. 1, f. 7r.

118 Bienes del contador don Ventura de Paz (1704). AGNM, *Civil*, vol. 179, exp. 8, s./f.

119 José Luis Barrio Moya, «El inventario de bienes de don Nicolás Ventura Echevarría, hidalgo vizcaíno afectado por la matxinada de 1718 (1719)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, LIV, n.º 2 (1998), p. 413.

Gutiérrez Usillos, recuerda a los biombos «de Coromandel».¹²⁰ Tal cosa es de interés, pues no se conocen registros novohispanos que aludan explícitamente al relieve característico de dichos ejemplares. Lo que sorprende de la obra es su altura —poco más de ciento veinticinco centímetros—, que correspondería a un biombo de estrado, aunque el documento no mencionó tal uso. El precio de cuatro mil reales es mucho más alto que el de la mayoría de las pinturas del ajuar;¹²¹ el contraste con los biombos japoneses, ya mencionados, también es enorme, pues estos últimos se tasaron a no más de cuatrocientos reales.

En China, los biombos de Coromandel fueron una alternativa de menor coste a los biombos de laca que tenían trabajos de incrustación. Sin embargo, en este caso el alto precio y la baja altura apuntan a un encargo hecho en una época en la que los biombos chinos de laca tallada eran infrecuentes en los ámbitos hispánicos. La posición privilegiada de los Mancera les habría permitido hacer esta solicitud desde América. Como muestra la tabla 11, los otros rodastrados de este tipo registrados en Nueva España son un poco más tardíos. En cualquier caso, a finales del siglo XVII, en Filipinas era posible conseguir biombos de laca de distintas características.¹²² Aun así, no se puede descartar que el virrey Mancera haya comprado el biombo en España, a través del comercio con Portugal.¹²³

Por otro lado, cabe suponer que los biombos «de charol de seis hojas» de este ajuar fueron chinos, aunque seguramente no de Coromandel. El hecho de que no se inventarian ni tasaran sugiere que su calidad era menor que la del rico ejemplar anterior. De cualquier modo, el precio tan elevado de dicho ejemplar sugiere

120 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 118.

121 *Ib.*

122 En 1686 fray Diego de Aguilar, obispo de Cebú, tenía «Cuatro biobos de maque, dos grandes y dos pequeños». AGI, Filipinas 93, Autos del expolio del obispo de Cebú, f. 1515, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1930726>>.

123 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 118.

que, cuando se introdujeron a Nueva España, los biombos chinos de laca eran bienes de lujo.

Algunos de los biombos chinos registrados en los documentos novohispanos medían tres varas de alto —un tamaño habitual en los biombos chinos de la época—, pero otros eran rodastrados de vara y media —un tamaño que, como hemos visto, fue excepcional fuera del contexto hispanoamericano—. Sin embargo, los rodastrados de laca china tuvieron símiles en distintos ámbitos europeos. En Europa, desde principios del siglo xviii se puso de moda cubrir parcialmente los muros de los salones con frisos hechos con las hojas de los biombos de laca china, o bien con charoles europeos.¹²⁴ Esto no es muy distinto a la costumbre novohispana de cubrir la parte baja de los muros del estrado con arrimadores de laca china.

Dado que los biombos chinos de laca de 12 tablas y 3 varas de alto empezaron a circular casi al mismo tiempo en Nueva España y en Europa, cabría suponer que se trató de obras muy parecidas. Sin embargo, las fuentes novohispanas no mencionaron el relieve. Más aún, muchos documentos del siglo xviii registraron biombos de color encarnado, así como ejemplares que tenían remates o copetes,¹²⁵ ajenos a los biombos destinados a Europa. Así, aunque la moda de los biombos chinos de laca fue transcontinental, a finales del siglo xvii en Nueva España era posible adquirir —y encargar— biombos de lujo de características un poco distintas a las de aquellos destinados a Europa.

En particular, los rodastrados demuestran que los gustos virreinales moldearon las características de los ejemplares enviados a los mercados americanos. En 1695, Dámaso Saldívar, miembro del

124 Jesusa Vega ha mencionado una venta anónima en la calle de Alcalá esquina a Cedaceros en 1758, que incluyó la venta de «un friso que se compone de 24 tablas de charol de china con figuras de marfil». Jesusa Vega, «Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo xviii», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, lv, n.º 1 (2000), p. 13.

125 Ocaña Ruiz, «Lacquer and Imitation Lacquer».

Consulado de Comerciantes capitalino, tenía «Un biobo de macre de China, de vara y media, poco más, de alto, con 22 tablas, algo maltratado, en 70 pesos»; el mismo año, el inventario de bienes póstumo de María Teresa Retes registró «Un arrimador de maque de China, con 23 tablas, de vara y media de alto, apreciado en 115 pesos», que en 1704 se hallaba entre los bienes de su tío —hermano de su madre—, el contador Ventura de Paz: «Ytem un arrimador de maque de China, con 23 tablas, de vara y media de alto, apreciado [y vendido] en 150 pesos». Asimismo, en 1699 Juan Díaz de Posada poseía «Yt cuatro tablas de rostrado [rodastrado] de China, en 20 pesos».

Sorprende que el rodastrado de Retes haya tenido 23 tablas; es probable que originalmente fueran 24 y, para cuando se hizo el inventario, una de ellas se hubiera perdido o dañado. Por su parte, el rodastrado de 22 hojas de Saldívar sugiere que, además de la altura, en los ejemplares destinados a Hispanoamérica también varió el número de hojas.¹²⁶ Desde luego, cabe la posibilidad de que todos los rodastrados chinos que llegaron a Nueva España tuvieran 12 o 24 hojas —como era habitual en los biombos chinos— y, ya en el virreinato, estas se separaran dependiendo de las necesidades del comprador. Tal parece haber sido el caso de las cuatro tablas de rodastrado de Díaz de Posada. Sin embargo, la tabla 11

126 De hecho, en la primera mitad del siglo XVIII, hubo muchos biombos chinos de laca —y otros presumiblemente de laca— cuyo número de hojas varió notablemente; por ejemplo, «Un biombo. De maque de China, de seis tablas en 50 pesos». Expolio del obispo Juan de Ortega Montañez (1708). Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa*, III, p. 196. «Un rodastrado de China de seis tablas en veinte pesos» y «Un biobo de China de ocho tablas en seis pesos». Inventario de bienes de Juan de la Rea, caballero de la Orden de Alcántara (1708). AGNM, *Civil*, vol. 137, exp. 1, f. 30v. «Un biobo de China viejo con ocho hojas en cuatro pesos». Bienes que quedaron por muerte de Juan de Solazaval (1709). AGNP, esc. Nicolás de Guzmán, not. 2, caja 41. «Un biobo de maque encarnado, de China, de 10 tablas»; «un rodastrado de maque encarnado, también de China, de 12 tablas»; «otro dicho de maque negro, con 22 tablas». Autos e inventarios de Luisa María Sánchez de Tagle, marquesa de Altamira (1729). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 3, exp. 1, fs. 106v-107r.

permite advertir que los rodastrados de laca china no se hicieron en serie, sino que hubo diferencias de tamaño, precio y calidad; es probable que los ejemplares más costosos se hayan hecho sobre pedido, lo que habría permitido variar el número de hojas.¹²⁷ Si bien el mercado europeo fue muy importante, el hecho de que una parte de la producción china se haya adaptado para satisfacer las necesidades hispanoamericanas demuestra la relevancia de este segmento del mercado.

El rodastrado de 23 tablas tasado en 115 pesos y el biobo de China de 12 tablas, de maque, de 3 varas de alto, que se tasó en 120 pesos, de María Teresa Retes, ofrecen un notable contraste con el rodastrado de 22 tablas, «algo maltratado», de Dámaso Saldívar, apreciado en 70 pesos. En 1704, cuando habían pasado a manos de Ventura de Paz, tanto el rodastrado como el biombo de Retes se avaluaron en 150 pesos cada uno. El aumento del precio de las obras fue algo excepcional en el contexto novohispano. Después de que María Teresa Retes murió intestada, se suscitó una pelea por sus bienes, que en su mayoría pasaron a manos de su tío Ventura de Paz. El inventario de 1704 no aludió al estado de las obras, pero casi todas se habían depreciado —en ocasiones, a la mitad de su valor original—, de modo que el aprecio de los biombos de laca es especialmente notorio.¹²⁸ Seguramente esto se debió, en buena medida, a que el éxito de los biombos chinos de laca aumentó en las primeras décadas del siglo XVIII.¹²⁹

Por otro lado, entre los biombos listados en la tabla 11, llama la atención que el ejemplar más costoso se registró sin aludir al maque: «un biobo de China de la partida no. 313 en 200 pesos». Esta

127 Al margen de los ejemplares de laca china, en Nueva España hubo biombos de 14, 15, 16, 18 y 20 hojas —algo muy infrecuente en otros contextos—. Véase Ocaña Ruiz, «Conexiones transoceánicas».

128 El tema se revisa en Ocaña Ruiz, «Enconchados: gustos, estrategias y precios», pp. 101-102, y en Ocaña Ruiz y Arimura, «Japanese Objects», pp. 336 y 348, n. 25.

129 Ocaña Ruiz, «Lacquer and Imitation Lacquer».

referencia viene del inventario de bienes del marqués de Buenavista, de 1703. En el caso de los biombos chinos de laca, la omisión de la técnica no fue tan frecuente como en el de las lacas japonesas, pero tampoco resulta excepcional. A principios del siglo XVIII hubo varias referencias a biombos y otros objetos de laca chinos que únicamente señalaron su origen. Esto sugiere que, para entonces, una parte del público aún no se había familiarizado con la palabra maque, pero sí identificaba las características de las lacas chinas.

También es digno de mención «Un biombo de charol de la China embutido de nácar y labores de pinturas, de doce hojas, bien tratado, en 1500 reales de vellón», del inventario de bienes madrileño de Nicolás Ventura Echevarría, de 1719. El personaje había sido gobernador de Veracruz (Nueva España), entre 1710 y 1715.¹³⁰ Su inventario incluyó numerosos muebles, de precios mucho más bajos que los de dicho biombo. Lo más probable es que el biombo se haya adquirido en América. Sin embargo, hasta ahora no se conocen referencias novohispanas a biombos chinos de laca que incluyan el nácar, lo que indica que se trató de una obra exclusiva, aunque su precio no fuera especialmente alto.

Los biombos de laca con incrustaciones de nácar aparecen en contados ajuares peninsulares —todos de gran poder adquisitivo—. En 1715, María Teresa Fajardo, marquesa de Vélez, tenía «Un biombo grande de charol de doce hojas embutido y pintado de diferentes figuras de hombres y animales de oro y nácar y diversos árboles del mismo embutido».¹³¹ El personaje no tenía ninguna relación con Nueva España, por lo que cabe suponer que la obra se compró en Europa. Si bien no se aclara el origen del ejemplar, lo

130 Javier Sanchiz y José Ignacio Conde y Díaz-Rubín, «La familia Monterde y Antillón en Nueva España. Reconstrucción genealógica (Primera parte)», *Estudios de Historia Novohispana*, 32 (2009), pp. 149-150.

131 Bienes que quedaron por muerte de Juan de Solazaval Vélez, 1715. Citado en Cinta Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 241.

más probable es que haya sido asiático. Por su parte, Isabel Farnesio tuvo «dos biombos de charol y nácar con pintura fina», heredados de su tía Mariana de Neoburgo. Es probable que las obras daten del período de esta última como reina de España; es decir, se habrían hecho en el siglo xvii.¹³²

Sobre el posible aspecto de esta clase de biombos, tiene interés un ejemplar chino de laca negra, con incrustaciones de nácar y hoja de oro de finales del siglo xvii, conservado en el Museo de Arte Metropolitano (fig. 18).¹³³ Este biombo tiene 12 hojas, mide 286,1 centímetros de alto por 752 centímetros de largo y está decorado por ambos lados; el anverso representa mujeres en un palacio y el reverso, distintos tipos de aves y especies florales. En el anverso, las figuras están hechas de fragmentos regulares de nácar cuyo brillo no es blanco, sino tornasolado. En contraste, al reverso no se aprecian fragmentos de nácar, sino una paleta rica en tonos azules, rojos y blancos.

El principal mercado de este tipo de biombos fue doméstico; a menudo se ofrecían como regalo a altos dignatarios. Aun así, no hay duda de que las élites de Manila los conocieron y fueron agentes del interés novohispano por obras similares. El tema se puede

132 Teresa Lavallo Cobo, «El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio», *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, p. 212. En este caso, lo más probable es que se haya tratado de ejemplares asiáticos. Sin embargo, en esa época Carlos II recibió, posiblemente por regalo del virrey conde de Moctezuma, una serie enconchada de 24 tablas de la conquista de México. García Saiz, «La conquista militar», p. 113. El personaje, que estuvo en Nueva España entre 1696 y 1701, poseyó una serie similar, así como el único biombo enconchado original que se conserva. Sonia Irene Ocaña Ruiz, «De Japón a Nueva España, vía Nueva España. El virrey Sarmiento y Valladares y los enconchados novohispanos», *Anales del Museo de América*, xxv (2017), pp. 126-139. Así pues, hay cierta posibilidad de que los biombos referidos hayan sido enconchados.

133 La obra se reproduce y comenta en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57821?exhibitionId=%7B4cbee62e-d518-4a77-94b1-2bb-3365b6f23%7D&oid=57821&pkgsids=303&pg=1&rpp=4&pos=2&ft=*-&nextInternalLocale=en>.



*Figura 18. Anónimo. Mujeres en un palacio. Biombo de 12 hojas (anverso).
Laca negra con madreperla y hoja de oro. China, finales del siglo xvii.
Museo de Arte Metropolitano. Detalle*

estudiar a partir de la exclusiva colección de biombos japoneses de laca e incrustados de nácar de Fausto Cruzat y Góngora. Tales obras no estaban destinadas a permanecer en Nueva España, pero seguramente causaron una gran impresión a quienes tuvieron ocasión de verlas a principios del siglo xviii, durante la estancia de los hijos del gobernador en México.

2.4. LOS BIOMBOS JAPONESES DE LACA DE FAUSTO CRUZAT

Durante su controvertido paso por Nueva España, los hijos de Fausto Cruzat y Góngora tuvieron algunos biombos japoneses de laca, cuyas descripciones revelan un trabajo inusual, indudablemente hecho sobre pedido. El número exacto de ejemplares resulta confuso, pero se trató de al menos siete, de los cuales cuatro estuvieron incrustados de madreperla. A continuación, se transcriben las par-

tidas documentales que permiten ver que, en materia de biombos, el gobernador no se limitó a seguir la moda, sino que aprovechó su situación privilegiada en Manila para encargar objetos poco comunes, que poseían cierto aire de exclusividad.

[Al Margen: Tercer inventario]

Primeramente se abrió un cajón que estaba con su encerado y bejuco, el cual abierto y quitado dicho encerado [...] se halló un rodastrado con seis tablas de maque de Japón, finas, de relieve, y florones de oro, cuyo largo es de más de vara y media, y su ancho de dos tercias, que fue cajón, y otras dos que se abrieron del mismo porte y tamaño, tuvieron 18 tablas en la misma forma y dijeron ser todas de un rodastrado entero y como tal se puso en una partida, y todos tres son de la misma del margen, y de números 21, 19 y 22.

2. Ytt. otros tres cajones con los números 27, 28 y 29, con la dicha misma mano y habiéndolos abierto en la misma forma que los antecedentes, se hallaron en cada uno de ellos, a seis tablas de a dos varas y dos tercias de largo, y dos tercias de ancho del mismo maque de Japón, relieve y flores que los rodastrados antecedentes.

3. Ytt. otro cajón a lo largo, que abierto se halló dentro otro biobo de doce tablas, del mismo maque de Japón, y algunas flores, y más ordinario que los antecedentes, que, medido, de largo tuvo cada hoja dos varas y media, y de ancho, poco más de media vara.

5. Ytt. otro cajón a lo largo de poco menos de dos varas, con doce tablas, compañero del biobo antecedente, las cuales se midieron y se halló tener menos de dos varas y menos de media de ancho.

6. Ytt. otro cajón del número 25 de la dicha misma manera, que abierto se halló en él otro biobo de dicho maque de Japón, con variedad de colores y pájaros, flores y otras cosas, de dos varas y media de largo y media de ancho, con doce tablas que lo componen.

8. Ytt. otro cajón número 28 que, en la misma manera, que abierto se halló otro biobo de maque de Japón, de madreperla y montería, de varios colores, que se compone de doce tablas, su largo de cada una, dos varas y media y su ancho menos de media vara.

10. Ytt. otro cajón del número 25 que abierto se halló un biobo de doce tablas del dicho maque de Japón, madreperla y pájaros, de dos varas y media de largo y media de ancho. [Más adelante, al tasar, se dice que este es el mismo biombo mencionado en el número ocho, pero se describe la obra que corresponde al número diez].

11. Asimismo, declaró el dicho don Martín tener en su poder tres cajas de dichos biobos de a seis tablas pequeñas, que hacen uno entero rodastrado, el que por no haber tenido tiempo no lo trajo por su [ma-]nifestación, [Al Margen: 12] como asimismo otro biobo de doce tablas del mismo género y hechura, de a dos varas y media de alto y media de ancho, que por la misma razón no se puso de manifiesto, y está prompto a hacerlo cada y cuando que se apreciaren [...].

Yt. van cuatro biobos de madreperla de a doce tablas.

Yt en cuatro cajones, dos biobos de piedra ágata.¹³⁴

A continuación, se transcribe la tasación, que describió las obras más someramente y corrigió parte de la información inicial:

Y habiéndose pasado al tercero inventario del día 3 del corriente, se pasó por dichos evaluadores a apreciar el biobo de 18 tablas, que en ellas se mencionaron, y es de rodastrado, el cual, habiéndolos visto y reconocido, lo apreciaron en 200 pesos.

Yt en la siguiente partida, en donde está el biobo de dos varas de alto con los tres cajones y 18 tablas, como otro, que se declaró por el dicho don Martín [Cruzat] estar en su poder, que puso al presente de manifiesto para su reconocimiento, en que se hallaron otras seis tablas, del mismo maque y forma que las antecedentes, y dijo pertenecer a dicha partida, como por él se reconoció, que hacen 24 tablas, lo avaluaron en 625 pesos.

Yt en la tercera parte de dicho inventario en donde se halla otro biobo, inferior al antecedente, y de dos varas y media de alto, con 12 tablas, que avaluaron por 150 pesos.

Yt en la partida sexta donde está otro biobo con otras 12 tablas, que reconocidas y vistas lo avaluaron por lo mismo, 150 pesos.

Yt en la partida octava, en donde está otro de dichos biobos de madreperla y montería, que avaluaron en 150 pesos.

Yt en la partida décima donde se inventarió otro biobo de madreperla y pájaros, este parece ser el mismo que está en la partida octava, y estar duplicada la referida partida del inventario, y es rodastrado con las mismas labores y señas que el referido, y este ser rodastrado y

134 Inventario de bienes por fin y muerte de Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1. fs. 42r, 42v y 60r.

haberse equivocado en lo alto de él y se pone por rodastrado, respecto de haberse reconocido serlo, y su aprecio es de 80 pesos.

Yt en la partida doce de dicho inventario en que parece haberse quedado de manifiesto tres cajones de a seis tablas, en que estaba otro biobo se puso de manifiesto a dichos avaluadores, quienes habiéndolo abierto, visto y reconocido, lo avaluaron en 200 pesos.

Yt en la partida doce donde se quedó de manifiesto asimismo otro biobo, se hizo, que es el que se añadió en la séptima partida de los aprecio de hoy, dicho día, por cuya razón y hallarse puesto en ella, no se saca aquí.¹³⁵

En su estudio sobre Ignacia Cruzat, Baena Zapatero ha advertido que, cuando se realizó este inventario, los hermanos de Ignacia ya habían enviado varias obras a España, para no tener que cederlas a Domingo Ruiz de Tagle —viudo de Ignacia— o a su abuela materna, con quienes sostenían una pelea por la herencia.¹³⁶ Esto explicaría las discrepancias entre el número de biombos declarados en distintas partes del documento.¹³⁷ Es probable que los Cruzat en realidad hayan tenido más biombos japoneses, pero aquí nos concentraremos en los siete ejemplares cuya existencia parece segura, a partir de los aprecio que los tasadores hicieron a la vista de las obras.

135 Inventario de bienes por fin y muerte de Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1, fs. 65r-66r.

136 Baena Zapatero, *La triste historia*.

137 Según el documento, «el dicho Don Martín declaró al mismo tiempo que, aunque en el primer inventario con asistencia del Señor Oidor, y del General Don Manuel de Garaycochea, se prefirieron por la memoria que se hizo, y prueba en su poder, reconocido y apreciado, como se ha dicho, se han hallado cosas de más, de menos, lo cual no ha estado ni está en su mano respecto del accidente, que acaeció al tiempo y cuando entraron los demás escritorios a los reinos de Castilla en los cuales, como venía reportado todo con sus gavetas y se trocaron, así deshermanaron, y quedó en unos lo que había que llevar otros, al contrario que la causa referida, y en esta forma y debajo de dichas declaraciones, se concluyeron los aprecio y los bienes en ellos contenidos quedaron en poder de dicho don Martín Cruzat y Góngora debajo de la obligación que el susodicho tiene hecha el fin del último inventario». Inventario de bienes por fin y muerte de Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1, fs. 69v-70r.

Dos de los siete biombos listados eran rodastrados. Todos eran de maque de Japón; ignoramos si procedían de un mismo taller, pero lo excepcional del trabajo permite suponer que así era. Algunas descripciones refirieron el relieve y flores; otras, la madreperla y los pájaros, o bien la montería. Además de variaciones de tamaño y número de hojas, los ejemplares tenían diferentes calidades, reflejadas en el precio. El conjunto incluyó 1 rodastrado de 18 tablas en 200 pesos, 1 biombo de 24 tablas en 625 pesos, 3 biombos de 12 tablas en 150 pesos cada uno, 1 rodastrado de 12 tablas en 80 pesos y 1 biombo de 18 tablas en 200 pesos.

Los personajes enviados a Filipinas, aún en una posición tan alta como la de gobernador, no solían poseer colecciones artísticas europeas destacadas. Su paso por Manila les permitía hacerse con obras asiáticas excepcionales, cuyo despliegue en España —y Nueva España— contribuía a afianzar su estatus. Con el tiempo, esto propició el desarrollo de gustos hasta cierto punto particulares. Como hemos visto, en la época de Cruzat eran los biombos chinos de laca los que estaban en su apogeo. Si recordamos que Cruzat tenía objetos chinos de laca, resulta evidente que su elección de biombos de laca japonesa fue deliberada.

Aunque todo apunta a que los biombos japoneses de laca fueron una excepción, el Museo de Victoria y Alberto conserva un ejemplar del período Edo, que mide 171 centímetros de altura y tiene 6 hojas; se cree que fue hecho entre 1670 y 1700.¹³⁸ El repertorio consiste principalmente en edificios, figuras humanas, árboles y aves. No hay incrustaciones de nácar, pero, siguiendo los cánones estéticos de la época, las figuras son mayormente doradas, plateadas o rojas y se despliegan —abigarradamente— cerca del perímetro de la obra, dejando en el centro visible el fondo de laca negra.

¹³⁸ La obra se reproduce y comenta en <<https://collections.vam.ac.uk/item/O39405/screen-unknown/>>.

Ahora bien, el hecho de que los biombos de Cruzat hayan tenido relieve, una variedad de colores y flores, pájaros y montería, sugiere un parecido mucho más acusado con el biombo chino del Museo de Arte Metropolitano que mencionamos antes. Parece claro que Cruzat no estaba buscando un sucedáneo de los biombos chinos, sino algo superior y excepcional, de ahí que se haya decantado por la factura japonesa. Este caso debe revisarse teniendo en cuenta que los Cruzat tenían la intención de volver a España —donde iba cobrando fuerza la costumbre de desmontar los paneles de laca para cubrir las paredes—. El caso más conocido es el de la reina Isabel Farnesio, quien no solo ordenó desmontar biombos chinos, sino también fabricar paneles de charoles españoles a juego para conseguir interiores totalmente revestidos de paneles de laca.¹³⁹

En el caso de los Cruzat, la información documental sugiere que su intención era exhibir los biombos como muebles, al margen de las modas que entonces empezaban a popularizarse en España. La familia había pasado más de diez años en Manila, donde —al igual que en Nueva España— los biombos solían exhibirse como muebles. Las diferencias de tamaño, uso, número de hojas y precio de los biombos de Cruzat dan cuenta de la capacidad del personaje —es decir, la del entorno más privilegiado de Manila— de hacer encargos específicos a talleres de laca japoneses, pese a la política *sakoku*. En el Japón de la época, un biombo de 24 tablas y 2 rodastrados solo podría haberse destinado al mercado iberoamericano. Aunque los biombos de Cruzat eran parecidos entre sí, los tasadores prestaron mucha atención a las facturas y las calidades. Así lo indica la diferencia entre los dos rodastrados, de los cuales uno tenía 18 tablas y se apreció en 200 pesos, mientras que otro, de 12

139 María Soledad García Fernández, «Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII», *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 338-344.

tablas, se tasó en 80 pesos, lo que apunta a un trabajo de menor calidad, a pesar de que ambos tenían madreperla y pájaros.

De hecho, el ejemplar de 2 varas de alto y 24 tablas tasado en 625 pesos es el biombo más costoso del que se tenga noticia en Nueva España. Cabe recordar, sin embargo, que en 1695 y 1696, sendos escritorios de laca —del primero se dijo que era chino, aunque seguramente era japonés, mientras que del de 1696 sí se informó que era japonés— se habían tasado en 800 pesos cada uno en Zaca-tecas; es decir, los precios de las obras variaban no solo en función de su calidad, sino también de la distancia que habían recorrido para llegar a su destino final.

Por otro lado, resultan enigmáticas las referencias, procedentes del tercer inventario de Cruzat, a «cuatro biobos de madreperla de a doce tablas» e «Yt en cuatro cajones dos biobos de piedra ágata». Estos biombos no volvieron a mencionarse y no es seguro que hayan sido de Japón, aunque lo más probable es que sí, dado que fue en esa nación donde Cruzat encargó ejemplares. La parquedad de estos registros contrasta con las minuciosas descripciones de la mayor parte del inventario, lo que permite suponer que las obras no estaban a la vista del tasador. En cualquier caso, los biombos incrustados únicamente de piedra ágata son realmente excepcionales y confirman que Manila era un lugar privilegiado para encargar biombos poco comunes y casi ajenos a otros mercados.

En relación con los biombos japoneses de laca de Cruzat, tienen interés sendas obras procedentes de la almoneda de los bienes de Miguel Calderón de la Barca, celebrada en Cádiz en 1721. Calderón de la Barca había vivido en México entre 1689 y 1708, ocupando cargos tan relevantes como los de oidor supernumerario y oidor de México. El personaje fue acusado, con razón, de enriquecerse ilícitamente en Nueva España.¹⁴⁰ Por la relevancia de su posición en

140 Leticia García de Ceca Sánchez del Corral, *Miguel Calderón de la Barca (1653-1720): biografía y aspectos artísticos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 2016.

México, Calderón de la Barca había atestiguado la confrontación entre los Cruzat y Domingo Ruiz de Tagle.¹⁴¹ Como hemos visto, durante su disputa por la herencia paterna, los primeros habían enviado parte de sus bienes a Cádiz,¹⁴² donde Calderón había fijado su residencia al volver de Nueva España.¹⁴³ Aunque en 1706 los biombos de Cruzat aún se encontraban en México, Juan Ignacio Cruzat acabó por establecerse en Cádiz;¹⁴⁴ es lógico suponer que se llevó parte de los bienes que habían pertenecido a su padre.

En este contexto, resulta de interés que en 1721 la almoneda de los bienes de Calderón de la Barca en Cádiz haya incluido «Un friso para estrado de 18 tablas en 5500 reales venido de Japón y un biombo de 12 hojas, decorado con figuras rebajadas, arboledas y paisajes, en 8000 reales», así como un «friso para estrado de charol, que se compone de 20 hojas»; este último fue tasado en 2400 reales y comprado en 1000 reales por José de Taracena.¹⁴⁵ «Frisos para estrado de charol» fueron los términos empleados en España para denominar lo que en Nueva España eran «rodastrados de maque».¹⁴⁶ Así pues, el «friso para estrado de 18 tablas en 5500 reales venido de Japón» de Calderón podría ser la misma obra que en el inventario de Cruzat, de 1706, se había tasado en 200 pesos. Aunque en el inventario de bienes gaditano la descripción del biombo de Japón es escueta, el hecho de que en ambos casos se trate de rodastrados de laca japonesa de 18 tablas, y el que los de Calderón se encon-

141 Según Leticia García de Ceca, Calderón se posicionó en el bando del virrey duque de Alburquerque, quien defendía a Ruiz de Tagle. *Miguel Calderón de la Barca*, p. 93.

142 Baena Zapatero, *La triste historia*, pp. 292-293.

143 García de Ceca Sánchez del Corral, *Miguel Calderón de la Barca*.

144 Baena Zapatero, *La triste historia*, pp. 257-258.

145 García de Ceca Sánchez del Corral, *Miguel Calderón de la Barca*, pp. 248-249.

146 Jesusa Vega ha advertido que «Los frisos se disponían en la parte inferior de la pared, tradicionalmente donde se arrimaba el estrado y tenían una altura de vara o vara y media [...]. Es frecuente la aparición del friso en los inventarios madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII». Vega, «Contextos cotidianos», p. 19.

traran en la misma ciudad a la que los Cruzat habían llevado sus posesiones, sin duda da qué pensar.

En cuanto al «biombo de 12 hojas, decorado con figuras rebajadas, arboledas y paisajes», por el alto precio al que se avaluó —8000 reales—, podría haber sido parte del biombo de 24 hojas «del mismo maque de Japón, relieve y flores», que en el inventario de bienes de Cruzat se apreció en 625 pesos. Cuando esta obra se registró en el tercer inventario de 1706, se señaló que había tres cajones, cada uno con seis hojas, que formaban un biombo de 18 tablas, y no fue sino hasta que se hizo la tasación que se aclaró que se habían hallado otras seis hojas, por lo que se trataba, en realidad, de un biombo de 24 tablas. En la época, la separación de las hojas de los biombos no fue algo excepcional. Aunque en este caso no se aclaró que la obra era japonesa, la descripción, el alto precio y el hecho de que se haya mencionado junto a un rodastrado que quizá haya sido de Cruzat permiten considerar que esta obra también podría haberlo sido. En contraste, el «friso para estrado de charol, que se compone de 20 hojas», probablemente tuvo una procedencia distinta, pues su descripción no coincide con ninguna de las obras de Cruzat.

En caso de que el rodastrado de Japón y el biombo de 12 hojas de Calderón de la Barca hayan sido las obras que inicialmente pertenecieron a Cruzat, el aumento de precio podría explicarse debido a que el coste de los bienes se incrementaba a medida que aumentaba la distancia que habían recorrido desde su lugar de origen, y también porque hacia 1720 la moda de los charoles asiáticos estaba en su apogeo en España. Ahora bien, el friso para estrado de charol de 20 hojas tasado en 2400 reales finalmente fue comprado en 1000. Por otro lado, incluso si las obras de Calderón de la Barca no fueron las que originalmente pertenecieron a Cruzat, es casi seguro que el antiguo oidor las adquirió en Nueva España, que es

donde hizo su fortuna.¹⁴⁷ Así, los biombos japoneses de Calderón de la Barca son una prueba más de que los españoles temporalmente integrados a las élites de Manila y Nueva España aprovecharon su posición para hacerse con obras cuyo acceso en España se limitaba a unos cuantos privilegiados.

147 De hecho, el personaje aprovechó su estancia en Nueva España para hacerse con numerosos objetos asiáticos de buena calidad. García de Ceca, *Miguel Calderón de la Barca*, pp. 246-255.

3. LA PORCELANA

3.1. LA LOZA DE CHINA

A lo largo de la historia, muchos pueblos han desarrollado producciones alfareras. Sin embargo, ninguna ha tenido tanta trascendencia internacional ni ha sido un modelo tan importante para tantas producciones —incluyendo algunas distantes miles de kilómetros— como la porcelana china. Esto se debe, en buena medida, a las excepcionales cualidades de la porcelana, para cuya elaboración

[...] se utiliza una arcilla blanca refractaria, primaria, llamada caolín, [que] se considera el esqueleto de la porcelana ya que aporta dureza y transparencia. El otro gran componente se deriva de una roca ígnea pegmatítica pulverizada [...] que constituye el cuerpo o la piel de la porcelana; consiste en silicato de aluminio derivado del cuarzo o feldespato. La pieza cruda se cubre con un barniz compuesto por esa misma arcilla mezclada con ceniza de helecho y de cal, bajo el cual se aplica la pintura aunque también se empleaban colores de esmalte sobre cubierta. La temperatura de cocción de las piezas barnizadas es de aproximadamente 1350 °C y a menudo se pintaba con azul de cobalto bajo el barniz, decoración característica de la porcelana oriental, aunque también se empleaban esmaltes aplicados sobre el barniz y las piezas en este caso se sometían a una o más quemas según el número de colores, a una temperatura de alrededor de 800 °C.¹

1 Roberto Junco y Patricia Fournier, «Del Celeste Imperio a la Nueva España. Importación, distribución y consumo de la loza de la China del período Ming tardío en el México virreinal», en L. Chen y A. Saladino García (eds.), *La Nueva Nao: de Formosa a América Latina. Intercambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*, Taipéi, Universidad de Tamkang, 2008, p. 8.

Hasta finales del siglo xvi, esta clase de cerámica, impermeable y resistente, se hacía exclusivamente en China. Aunque en ciertos ámbitos europeos se conocían ejemplares desde la Edad Media, no fue sino hasta el siglo xvi que una nación europea —Portugal— accedió por primera vez a gran cantidad de piezas de porcelana. A finales de dicha centuria, en Nueva España ya circulaban miles de ejemplares de la época Ming (1368-1644), que fueron sucedidos por otros del período Qing (1644-1911). Para entonces, la porcelana china llevaba siglos siendo exportada a distintas naciones asiáticas. Al respecto destaca, como centro productor, Jingdezhen, de donde procedía buena parte de la porcelana china de buena calidad que circuló en los ámbitos hispánicos.²

Antes de que se abriera la ruta comercial entre Manila y Acapulco, la aristocracia española tuvo acceso a la porcelana china a través de Portugal.³ En la España del siglo xvi y aun en la del xvii, los principales consumidores de porcelana china fueron, además de la aristocracia, el alto clero y los comerciantes más adinerados. El rey Felipe II tuvo una vajilla de más de tres mil piezas de porcelana china, que en su momento fue la más importante de Europa.⁴ En Nueva España el interés por estas obras fue enorme, pero se planteó en términos distintos, pues desde época temprana el consumo tendió a democratizarse y no hubo un afán coleccionista.

La porcelana china fue una de las mercancías asiáticas más codiciadas en Nueva España. Tanto las fuentes arqueológicas como las documentales demuestran que en Nueva España circularon porcelanas chinas desde antes de que se estableciera el viaje anual del galeón a Manila. En 1572 el comerciante inglés Henry Hawks, residente en la capital virreinal, escribió, refiriéndose a la naciente

2 Guanyu Wang, «Chinese Porcelain in the Manila Galleon Trade», en Chunming Wu, Roberto Junco Sánchez y Miao Liu (eds.), *Archaeology of Manila Galleon. Seaports and Early Maritime Globalization*, Singapur, Springer, 2019, p. 101.

3 Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 85.

4 *Ib.*, p. 101.

ruta comercial con Asia: «Han traído de allá oro y mucha canela, así como vajilla de loza tan fina que el que puede conseguir una pieza da por ella su peso de plata»;⁵ es decir, justo antes de que se regularizara el comercio con Manila, la porcelana china se consideraba un producto de lujo, al alcance de unos pocos. En 1574, la española residente en México Inés de Solís escribió a su hermana Ángela de Solís:

Ya sabrán vs. mds., por allá cómo se han descubierto en estas partes una tierra muy rica que llaman la China y se navega dende aquí, y han traído y traen de allá cosas muy ricas, que en España no las puede haber mejor ni tan pulidas de cuántos géneros de cosas hay hoy en el mundo, como son rasos, damascos, tafetanes, brocados, telillas de oro y seda y mantas a manos de ruan de mil géneros, loza mejor que de la India de Portugal, toda trasparente y dorada de mil géneros de manera hecha que los muy curiosos oficiales de acá no saben determinar de qué manera vengan hechas [...].⁶

La expectación palpable en el texto de Hawks y en la carta de Solís pronto dio paso a una nueva etapa pues, una vez establecida la ruta Manila-Acapulco, a Nueva España empezaron a llegar miles de objetos de porcelana china. De hecho, después de la seda, esta cerámica fue el producto artístico asiático que se importó en mayor número en Nueva España.⁷ Según William Schurz, los dos galeones que llegaron a Acapulco en 1575, el *Santiago* y el *San Juan*, trajeron 22 300 piezas de porcelana.⁸ A partir de 1593 la Corona española

5 *Relaciones de viajeros ingleses en la Ciudad de México y otros lugares de la Nueva España. Siglo xvi*, recop. y trad. Joaquín García Icazbalceta, México, Ediciones Porrúa Turanzas, 1963, p. 67.

6 Citado en Enrique Otte, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 1996, p. 89.

7 Mariano Bonialian ha demostrado que la seda fue, desde época temprana, una producción masiva de bajo coste. Al respecto destaca, entre la extensa producción del autor, *El pacífico hispanoamericano: política y comercio asiático en el Imperio español (1680-1784)*, México, 2012, El Colegio de México.

8 William Lytle Schurz, *The Manila Galleon*, Manila, Historical Conservation Society, 1985, p. 71.

fijó límites al valor de las mercancías que se podían transportar de Manila a Acapulco. Dichos límites nunca se cumplieron, pues buena parte de los bienes asiáticos que llegaron a Nueva España lo hicieron a través del contrabando.⁹

De cualquier modo, la falta de restricciones de las décadas de 1570 y 1580, y de los primeros años de 1590, favoreció la temprana circulación masiva de piezas de porcelana china. Por codiciado que sea un objeto, cuando empieza a circular en grandes cantidades su relación con el lujo se replantea. En la Nueva España de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii circularon muchas más piezas de porcelana que en la mayoría de las naciones europeas, incluyendo España.¹⁰ Si bien la porcelana china circuló globalmente, tuvo distintas particularidades dependiendo del mercado al que se dirigía.

Los españoles comerciaron con ejemplares de distintas clases. Por un lado, adquirieron mucha porcelana *kraak*, que estaba destinada al mercado occidental, se hacía en Jingdezhen y se caracterizaba por su fondo blanco y figuras azules (fig. 19).¹¹ Dicha porcelana tenía poco esmalte y era más susceptible de romperse y fracturarse. Su comercialización data de entre 1600 y 1640, cuando la situación de los centros productores del sur de China era estable.¹² Las piezas de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii consistieron sobre todo en platos y tazones decorados con patrones pintados en un tono grisáceo de azul bajo el vidriado,

9 Carmen Yuste López, «El galeón en la economía colonial», en Fernando Benítez (ed.), *El Galeón del Pacífico Acapulco-Manila 1565-1815*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992, p. 97.

10 Sin embargo, Teresa Canepa ha advertido que, «by the early decades of the seventeenth century in most countries of Western Europe as well as in the Spanish colonies in the New World, porcelain was highly valued and incorporated into the daily life not only of the nobility, clergy and rich merchant class but also of individuals that belonged to lower levels of society, if only in small quantities». *Silk, Porcelain and Lacquer*, p. 127.

11 Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 223.

12 Junco y Fournier, «Del Celeste Imperio», p. 15.



Figura 19. Jarrón de porcelana de tipo Guan, época Ming (1575-1600), recuperado del pecio de la nao San Diego, hundida el 14 de diciembre de 1600. Museo Naval

con mucho espacio en blanco.¹³ Se han hallado vestigios de estas obras en varios naufragios de naves españolas; por ejemplo, el *San Felipe*, de 1576; el *San Agustín*, de 1595, y el *San Diego*, de 1600.¹⁴

En Nueva España no solo circuló la porcelana de Jingdezhen, sino también la de la provincia sureña de Fujian, relativamente cercana a Manila, cuyo centro productor más importante para el mercado hispanoamericano fue Zhangzhou.¹⁵ La porcelana de Zhangzhou —antes denominada *swatow*— era dura y gruesa y de menor calidad que la Jingdezhen. Originalmente, buena parte de las obras

¹³ Wang, «Chinese Porcelain», p. 103.

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.*, p. 101.

de Zhangzhou se destinaban al sudeste asiático, pero, con la apertura de los mercados hispánicos, la producción de porcelana azul y blanca de la zona aumentó dramáticamente; a finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, se convirtió en el principal proveedor de porcelana china para los españoles.¹⁶ Cierta número de piezas se enviaban a España, pero, desde el principio, el principal mercado eran las ciudades virreinales.¹⁷

Hacia 1600, los diseños de la porcelana de Jingdezhen y Zhangzhou para el mercado hispanoamericano eran muy similares entre sí,¹⁸ pues la segunda había empezado a imitar a la primera. Sin embargo, dado que su calidad era mucho menor, se dirigía a un segmento de poder adquisitivo inferior.¹⁹ La porcelana de Zhangzhou circuló poco en el mercado chino²⁰ y en Portugal; es decir, la demanda hispanoamericana fue tan grande que pronto hubo obras destinadas a ese mercado en particular.²¹

La sucesión dinástica en China (1661-1682) afectó a la producción de los hornos de Jingdezhen. En Nueva España se mantuvo la circulación de obras aunque, como se puede ver en la tabla 13, es posible que haya habido cierta disminución hacia 1660-1670. Con todo, el impacto de la escasez de porcelana de Jingdezhen parece haber sido menor, debido a que buena parte del mercado virreinal se abasteció de obras provenientes de los hornos provinciales de Fujian. En Filipinas, los hallazgos arqueológicos han identificado porcelana hecha en Fujian, así como en Guang-

16 De hecho, el galeón *Nuestra Señora de la Concepción*, que zarpó de Manila en 1638, contenía una mayoría de porcelanas hechas en Fujian. Shirley Fish, *The Manila-Acapulco Galleons: The Treasure Ships of the Pacific: With an Annotated List of the Transpacific Galleons, 1565-1815*, Bloomington, AuthorHouse, 2011, p. 16.

17 Gemelli Careri observó que la mayoría de la porcelana china no se enviaba a España, sino que se quedaba en Nueva España. Citado en Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 58.

18 Wang, «Chinese Porcelain», p. 106.

19 *Ib.*, p. 111.

20 *Ib.*, pp. 96 y 98.

21 *Ib.*, p. 110.

dong (Cantón). Esto confirma que en los ámbitos hispánicos prevalecieron las obras hechas para la exportación,²² de menor coste y calidad que aquellos destinados a otros mercados internacionales, como Portugal y Holanda.

Como veremos, la mayoría de las fuentes documentales novohispanas son parcas. Sin embargo, dado que en México se han conservado cientos de piezas de porcelana china y se han hecho numerosos hallazgos arqueológicos, sabemos con precisión cómo fueron los ejemplares que llegaron a Nueva España. En el siglo xvii la mayoría de las piezas fueron del tipo *kraak*, pero también hubo algunas de lujo, del tipo *kinrande* —blanca con decoración en hoja de oro—,²³ cuya presencia en los mercados internacionales data de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii.²⁴ Las obras corresponden al período Wanli (1563-1620),²⁵ el de transición (1620-1683) y el Kangxi (1662-1722).

En los siglos xvi y xvii la porcelana china circuló en Oaxaca, Mérida, Puebla, Cuernavaca, Pachuca, Pátzcuaro, Veracruz, Mérida, Zacatecas y Campeche.²⁶ Las evidencias documentales confirman que también hubo ejemplares en Colima, Jocotitlán y Toluca.

22 Junco y Fournier, «Del Celeste Imperio», p. 13.

23 Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 89.

24 Jingdezhen produjo porcelana *kraak* principalmente para los mercados europeos —e hispanoamericanos— y porcelana *kinrande*, sobre todo, para el japonés. Wang, «Chinese Porcelain», p. 111.

25 En relación con las piezas del período Wanli, Junco y Fournier han observado que, «en las playas de Guerrero Negro, Baja California, hay infinidad de fragmentos que podrían relacionarse con el naufragio del galeón *San Felipe* en las proximidades de Bahía Vizcaíno en 1576. Roberto Junco y Patricia Fournier, «Archaeological Distribution of Chinese Porcelain in Mexico», pp. 215-237. Otra posibilidad es que los restos correspondan al naufragio del *San Juanillo*, de 1578. Edward Von der Porten, *Ghost Galleon: The Discovery and Archaeology of the San Juanillo on the Shores of Baja California*, College Station, A&M University Press, 2019, p. 177. Asimismo, en el Museo Naval de Madrid y en el Museo Nacional de Filipinas se conservan cientos de piezas de porcelana procedentes de la nao *San Diego*, hundida en 1600 en las costas filipinas.

26 Junco y Fournier, «Archaeological Distribution», pp. 225-228.

Prevaleció el consumo civil, pero también hubo ejemplares en ámbitos eclesiásticos, tales como los conventos franciscanos de Huejotzingo y Tepeji del Río, la parroquia de San Andrés Cholula, el convento de Santo Domingo de Oaxaca y el de Santiago de los Caballeros, Guatemala; todos ellos, fundados en el siglo xvi. Asimismo, los arqueólogos han encontrado restos de porcelana en el corazón de la capital novohispana: el área del Templo Mayor, el Palacio Nacional y la Capilla de las Ánimas de la Catedral Metropolitana. Algunos de esos vestigios datan de la década de 1520, lo que permite afirmar que se trajeron de España.²⁷

Uno de los casos más estudiados es el del convento capitalino de San Jerónimo, fundado en 1585, cuyos restos de porcelana corresponden, en su mayoría, a la porcelana azul y blanca de época Wanli, un 20 % al período de transición entre la dinastía Ming y la Qing y un 15 % al reino Kangxi.²⁸ Otro caso destacado es el de Acapulco, donde se han localizado algunos fragmentos de platos y recipientes datados c. 1560-1570 —es decir, en la primera época del galeón (fig. 19)—.²⁹ También se han encontrado restos en otros sitios de la costa del Pacífico. Más aún, en San Gabriel, la primera ciudad de Nuevo México —distante casi dos mil kilómetros de México— se han hallado fragmentos de la dinastía Jiajing (1522-1566), que llegaron a Nuevo México entre 1598 y 1600.³⁰ Así pues, en conjunto, las evidencias arqueológicas y documentales confirman que la porcelana china circuló en todo el territorio novohispano desde finales del siglo xvi.

27 George Kuwayama, *Chinese Ceramics in Colonial Mexico*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 2.

28 Kuwuyama, *Chinese Ceramics*, p. 16, y Junco y Fournier, «Archaeological Distribution», pp. 215-237.

29 Junco, «Archaeological Discoveries», p. 209.

30 Donna Pierce, «“At the Ends of the Earth”. Asian Trade Goods in Colonial New Mexico, 1598-1821», en Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *At the Crossroads: The Arts of Spanish America & Early Global Trade, 1492-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2012, p. 159.



Figura 20. Plato de porcelana azul y blanco. Jingdezhen. Período Wanli, época Ming (c. 1570-1580). Recuperado del centro de Acapulco. Fotografía cortesía del doctor Roberto Junco

Esto no resulta sorprendente, pues la porcelana china fue menos costosa que otros objetos suntuarios. En el siglo xvi, cuando las vajillas de porcelana se introdujeron a gran escala en Europa, parte de su éxito se debió a que su coste era menor que el de las vajillas de plata. Como ya hemos advertido, en el siglo xvii, en los ámbitos hispánicos, quienes podían permitirse vajillas de plata tendían a preferirlas sobre cualquier otra, pero los objetos de porcelana china se apreciaban como decoración. Así, en la década de 1680, el obispo de Cebú, fray Diego de Aguilar, poseía una gran vajilla de plata, y también «tenía en un aparador muchas curiosidades de loza de China»;³¹ es decir, pese a que el valor económico de

³¹ Krahe ha advertido que en España, «En el siglo xvi, el oro, la plata y las piedras preciosas eran más importantes que la belleza artística —las bellas artes solo ganaron aprecio en el siglo xvii—. En la Nueva España del siglo xvii, la pintura y la escultura fueron menos apreciadas, en términos económicos, que el oro, la plata, las joyas y la ropa. En cuanto a la porcelana china, si bien en ocasiones tuvo precios relativamente altos, nunca fue tan cotizada como los metales preciosos. Expediente sobre el expolio de obispo de Cebú Diego de Aguilar. AGI, Filipinas, 307. N. 1, f. 1284v, <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2280788>>.

la porcelana era menor que el de la plata, su exhibición se asociaba a cierto estatus social.³²

Este fenómeno también apareció tempranamente en Nueva España. En 1625, Thomas Gage visitó la celda del prior del convento de la Veracruz, engalanada con pinturas, obras de plumaria, tapetes riquísimos de seda y con «la china y la porcelana [que] llenaban sus alacenas y aparadores, y esos vasos y cuencos preciosos contenían almíbares y dulces delicados».³³ Como se puede ver en la tabla 13, en el siglo xvii fue relativamente común adquirir piezas de porcelana para exhibirlas en alacenas y aparadores. Esta costumbre perduró por más de un siglo. En 1736, en el pleito seguido a la muerte de Joseph del Barrio, caballero del Orden de Santiago, uno de los testigos mencionó «la loza de China que encerraba dicho escaparate [novohispano, de maque encarnado], la hubo el difunto de regalo, que en varias veces le enviaron sus amigos de Filipinas».³⁴

También merecen atención los términos empleados para nombrar las obras. La palabra «porcelana» no es de origen asiático, sino probablemente italiano, y se usó en España desde finales de la época medieval para referirse a una materia —la pasta vidriada de origen chino—, pero también a un tipo de objeto y un color.³⁵ En Nueva España, si bien el término apareció desde el siglo xvi, parece haberse utilizado exclusivamente para referirse a cierta clase de cuencos. Esta acepción fue recogida en la segunda definición del

32 Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 149.

33 Thomas Gage, *Los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*, pról. Sinforoso Aguilar, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1946, p. 29. Este uso ya había aparecido en Portugal en 1565. Con motivo del matrimonio entre Alejandro Farnesio y María de Portugal se usaron grandes cantidades de porcelana para servir el banquete, pero también para exhibirlas en mesas y en dos aparadores. Canepa, *Silk, Porcelain, and Lacquer*, p. 135.

34 Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio de la Orden de Santiago (1737). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 11, exp. 4, f. 17v.

35 Pilar Montero Curiel, «Metonimias y equivalencias acústicas: porcelana y borcelana en la historia del léxico español», *Archivum. Revista de Filología*, 73 (2023), p. 321, <<https://doi.org/10.17811/arc.73.1.2023.293-325>>.

Diccionario de Autoridades (1726): «Se llama también cierta especie de taza ancha y profunda, que se hace de barro fino, y sirve regularmente para poner dulces, caldo, leche y otras cosas».³⁶

En los documentos novohispanos, el término más habitual para referirse a la cerámica —ya fuera la porcelana china y japonesa, u otros tipos de cerámica, incluyendo la esmaltada de Puebla, Jalapa y México— era «loza». Lo mismo ocurrió en Manila. Sin embargo, en relación con la porcelana china, el propio término loza se omitió a menudo; habitualmente se mencionaba el tipo de objeto y se señalaba que era «de China». Aunque los colores, diseños u otras características rara vez se mencionaban, los escribanos identificaron el origen de las obras con mucha facilidad, lo que sugiere que su aspecto resultaba familiar.

Tabla 12. La porcelana china

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1565	Un tabor de loza de China alto ³⁷
1565	Unas piezas de loza de China y otras de vidrio ³⁸
1568	En 1568 un galeón llamado <i>Espíritu Santo</i> fue despachado de Panay hacia Nueva España por orden de Legazpi [y llevó] una docena de escudillas de porcelanas [y] seis porcelanas para entregar a un mercader que residía en México [...] y 700 porcelanas que llevaba un portugués llamado Felipe ³⁹

³⁶ *Diccionario de Autoridades*, <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.

³⁷ Inventario de bienes de Juan de Cervantes Casaus (1565). Citado en Diana Fane, «Selections from the Brooklyn Museum Collection», en *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*, Brooklyn, Museo Brooklyn, 1996, p. 98, n. 17.

³⁸ Inventario *post mortem* de Vasco de Quiroga (1565). Citado en Benjamín Jarnés, *Obispo de Utopía. Españoles en América I*, México, Ediciones Atlántida, 1942, p. 303.

³⁹ AGI, Contaduría, 1196/1565-1576, Caja de Filipinas, Cuentas de Real Hacienda. Citado en Etsuko Miyata, «Comercio entre Asia y América durante los siglos XVI y XVII: intervención portuguesa en el galeón de Manila», en Carmen Yuste (coord.), *Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático siglos XVI-XVIII*, México, UNAM-IIH, 2019, p. 119, <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/705/705_04_05_ComercioEntre.pdf>.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1576	Tres porcelanas ⁴⁰
1580	Catorce platos de China, Cuatro escudillas de China, que rematáronse en Gonzalo Sánchez, a tres reales y cuartillo cada pieza, 8 pesos, un tomín ⁴¹
1580	Dos porcelanas grandes de la China Dos porcelanas pequeñas de la China ⁴²
1589	Una porcelana mediana de la China Tres salseritas de loza de China Una porcelana chica de la China ⁴³
1591	Ítem diez escudillas de la China Ítem cinco platos de la China, cuatro m[edianos] y uno mediano Ítem una borcelana de la China grande ⁴⁴
1595	19 platos de China ⁴⁵
1597	Platos medianos con sus escudillas de China ⁴⁶
1597	En un cajón y lo demás de él, 20 piezas de loza de China, platos y escudillas chicas y grandes Un plato grande de Talavera pintado y otro de China ⁴⁷
1597	Dos porcelanas grandes de la China, en 4 pesos ⁴⁸

40 Testamento de María de Pérez (1576). AGNot, esc. Martín Alonso, not. 1, vol. 12, fs. 351-358, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-ALM-12-163>>.

41 González Quiñones, *Zacatecas y Filipinas*, p. 44.

42 Bienes del marinero Manuel Pérez (1581). Judicial, AHMC, sección A, caja 10, exp. 20. Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 115.

43 Testamento de Isabel de Monjaraz (1589). Citado en *ib.*, pp. 116-117.

44 Inventario de bienes de la difunta Leonor Álvarez (1591). AGNot, esc. Alonso de Rueda, not. 1, vol. 237, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-RUA-137-11>>.

45 Testamento de Juan de Prado (1595). AGNot, not. 1, vol. 114, esc. Melchor de los Reyes, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-REM-114-108>>.

46 Testamento de Álvaro de Grijalva bachiller (1597). Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 117.

47 Inventario de Isabel de Luján, difunta (1597). AGNot, esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465, 1597, fs. 116v-123r, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-64>>.

48 Carta de dote a favor de Juan de Castroverde (1597). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3353, fs. 704-706v, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3353-466>>.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1598	Media docena de platos de China y media docena de escudillas en 6 pesos ⁴⁹
1600	22 porcelanas de China, rematadas en Juan Rodríguez de Figueroa, alguacil mayor de esta corte, 528 reales 10 salserillas de China, rematadas en Fernando de Onate, 30 reales 12 porcelanas chicas de China, rematadas en Juan Rodríguez de Figueroa, alguacil mayor de esta corte, 168 reales 8 porcelanas chicas de China, rematadas en Juan Rodríguez de Figueroa, alguacil mayor de esta corte, 64 reales Una porcelana grande, rematadas en Juan Rodríguez de Figueroa, alguacil mayor de esta corte, 32 reales 4 salserillas chicas de China, rematadas en Alejandro de Caval, 8 reales ⁵⁰
1604	Una bajilla de platos de la China ⁵¹
1604	Un gobernador cora, de nombre Tonati [...] en 1604 hizo llegar hasta la meseta del Nayar una vajilla de platos de porcelana china para su uso personal. Con ello el cacique indígena pudo competir con los funcionarios europeos que hacían todo lo posible para hacerse de verdaderas vajillas de porcelana china ⁵²
1605	Una docena de platos de China, con una porcelana grande, en diez pesos ⁵³

49 Inventario de bienes de Juan Pretel (1598). AGNot, esc. Luis de Aguilera, not. 1, vol. 4, fs. 1r-10v, <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-AGL-4-1>>.

50 Almoneda de los bienes de Pedro de Rojas. AGI, Contratación, 259B, R.3. Citado en Jesús Molero García, «Porcelana de la China en Sevilla y Nueva España en tiempos de Felipe III (1598-1610): consumo global en clave comparativa», *Baética. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 43 (2023), p. 170.

51 Testamento de Andrés García, Colima. Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 95.

52 Gustavo Curiel, «Formas, costumbres y rituales cotidianos de las élites novohispanas a través de los objetos de la cultura material», en *The Grandeur of Viceroyal Mexico: Treasures from the Museo Franz Meyer/La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Meyer*, Houston y Ciudad de México, The Museum of Fine Arts y Museo Franz Meyer, 2002, p. 30.

53 Carta de dote a favor de Diego Anaya de Chávez (1605). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3357, fs. 27r-35v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3357-BIS-24>>.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1605	13 platos pequeños, 2 porcelanas (una grande y otra pequeña) y 2 escudillas de China, rematados en Juan de Salazar, 60 reales 6 platos de China viejos, rematados en Pedro García, 12 reales ⁵⁴
1607	Una limeta y una taza de China finas azules, se remataron en Pedro de Ochoa, en veinte y un reales ⁵⁵
1609	Una porcelana, seis platos de China finos ⁵⁶
1612	Dos porcelanas de China, una quebrada y una escudilla grande [En el mismo documento: Se remató en don Agustín de Bustamante —para doña Isabel de Arse, viuda de don Agustín de la Puerta— doce platillos de plata pequeños, dos platones —uno grande y otro pequeño—, dos candeleros pequeños, un pichel, un jarro pequeño de pico, un cubilete, un salero de tres piezas, un bernegal con sus salbasillas, otra salbasilla, una escudilla grande, una taza de pie, una cuchara grande y tres pequeñas, todo a 8 pesos y 2 tomines el marco, que pesó 56 marcos y 4 onzas que, a 8 pesos y dos tomines marco, monta 466 pesos y un tomín] ⁵⁷
1616	Una porcelana grande de China Un plato grande de China Dos tinajas grandes de China ⁵⁸
1618	Dos cajas de porcelana china enviadas desde la ciudad de México al convento carmelita de Guadalcázar ⁵⁹

54 Almoneda de los bienes de Lorenzo Ruiz (1605). AGI, Contratación, 937, n. 2. Citado en Molero, «Porcelana de la China», p. 171.

55 Almoneda de los bienes de Claudio de Portonaris (1607). AGI, Contratación, 503B, n. 13. Citado en Molero, «Porcelana de la China», p. 169.

56 Mónica Graciela Trujillo Aguilar, *El papel económico de la mujer en el matrimonio, a través de las cartas de dote y arras, 1601-1687. Según los protocolos de la Notaría no. 1 de Toluca*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, 2022, pp. 218-219, <<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/137306/TESES-%20El%20papel%20económico%20de%20la%20mujer%20en%20el%20matrimonio%20a%20tra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

57 Inventario y almoneda de Agustín de la Puerta, difunto (1612). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3360, fs. 245r-267v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3360-186>>.

58 Testamento de Andrés García (1616). Citado en Machuca, «De porcelanas», p. 120.

59 Prieto Ustio, «Objetos asiáticos», p. 152.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1621	Dos platos grandes de China ⁶⁰
1622	Dos porcelanas de China Dos platos medianos de China ⁶¹
1624	Dos platos de China en un peso ⁶²
1624	Siete platos de China, uno grande y seis escudillas, todo nuevo, fino, en 12 pesos de oro común ⁶³
1625	Dos platos de China (quebrados) en un peso, comprados en Colima por Juan de Balmaceda en el remate de los bienes de Gaspar Pagés de Moncada, escribano de la Nao Almiranta <i>Nuestra Señora de Atocha</i> en 1624 que venía a Acapulco ⁶⁴
1626	12 platos de China, 11 finos, en 5 pesos Una porcelana de China, en 2 pesos Una taza de China grande, en un peso Otras dos tazas de China, más pequeñas, en 2 pesos 2 tazas de China blancas [y] doradas con sus porcelanas también doradas en que se asientan en 4 pesos Otras 4 tazas de China azules, en 4 pesos 7 escudillas pequeñas de China, en 3 pesos Otra media docena de platos de China, en 20 reales 10 librellejos de China, en 5 pesos ⁶⁵
1627	12 platos de China finos, en 14 pesos ⁶⁶

60 Carta de dote a favor de Juan Bautista Sánchez de Xalón (1621). Citado en Trujillo Aguilar, *El papel económico de la mujer*, p. 226.

61 Testamento de Juana Quintero (1622). Citado en Machuca, «De porcelanas», p. 123.

62 Testamento del escribano Gaspar Pagés de Moncada (1624). Citado en *ib.*, p. 125.

63 Carta de dote de Juan Cano (1624). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2, fs. 92r-95v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-64>>.

64 Machuca, «De porcelanas chinas», p. 103.

65 Carta de dote de Diego de Osuna (1626). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2, fs. 216r-221r, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-512>>.

66 Carta de dote de Benito de Gracia (1627). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, fs. 181r-183r, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1627	Dos platitos y dos escudillas de China dorados, en cuatro pesos [En el mismo documento: Un platón, un tintero y salbadera con dos cucharas y una tacita de plata que todo pesó 5 marcos y 2 puntas, a 8 pesos el marco, montan 42 pesos] ⁶⁷
1629	8 platillos pequeños de China, 2 grandes y 6 tazas, usa salera y un salsero, todo de China: 20 pesos ⁶⁸
1635	8 platillos de China y un platón grande 10 escudillas de China 2 limetillas de China de vinagre y aceite ⁶⁹
1639	12 escudillas de China con guarniciones de plata, a 4 pesos cada una ⁷⁰
1642	3 platos de China medianos ⁷¹
1642	4 tazas de China finas medianas, en 3 pesos Otras 2 tazas de China grandes finas, en 2 pesos ⁷²
1642	6 platos y dos limetas de China, otros seis platos de la Puebla con 6 escudillas pequeñas, 2 platillos de Japón y 2 docenas de tecomates [...] una borcelana de China ⁷³
1644	Un plato grande de China 3 platillos de China ⁷⁴

67 Carta de dote de Blas Sánchez de Vega Cruz (1627). AGNot, esc. Juan Santos de Rivera, not. 497, vol. 3362, fs. 181r-183r, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.

68 Carta de dote de Juan Bautista de la Cruz (1629). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, fs. 181r-183r, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.

69 Autos e inventarios hechos sobre el testamento de Juan Rodríguez de Moreval (1635). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 305, exp. 12, s./f.

70 Hijos de Antonio Guerrero Dávila piden restitución de dote (1639). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 247, exp. 1, s./f.

71 Carta de dote a favor de José Lozano (1642). Citado en Trujillo Aguilar, *El papel económico*, p. 248.

72 Carta de dote a favor de Rodrigo Ponce de León (1642). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4364, fs. 46r-47v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=630-PECJ-4364-35>>.

73 Carta de dote a favor de Diego Pérez Cabeza de Hierro (1642). Citado en Trujillo Aguilar, *El papel económico*, p. 251.

74 Carta de dote y arras de Miguel García Figueroa (1644). Citado en *ib.*, p. 256.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1644	Un platón grande de China ⁷⁵
1644	Abriose [sic] una alacena de pino y se hallo [sic] lo siguiente: <ul style="list-style-type: none"> • Dos platos finos de porcelana • Otros dos medianos de lo mismo • Otro mas [sic] hondo • Nueve platillos finos • Dos azufainas de porcelana • Cuatro porcelanas casi iguales finas • Tres escudillas de porcelana • Cuatro porcelanas con sus [...] al canto • Otros dos mas [sic] pequeños • Cinco pocitos de chocolate de porcelana • Un puchero de barro blanco • Una escudilla de porcelana por dentro blanca y por fuera labrada • Una jarra de porcelana verde por fuera • Una porcelana con su guarnicion [sic] de plata sobre dorada⁷⁶
1645	6 frascos de loza de China, de a media vara de alto, con sus bocas de plata 3 tibores de loza de China, de buen tamaño, con sus tapaderas Una maceta de loza de China Un tabor, largo y angosto de loza de China, de más de media vara de alto Otro tiborcillo de a xeme, de la misma loza [de China] Otros dos pebeteros de loza de China, de a sesma 10 leoncillos de dicha loza de China, pequeños 2 caballitos de loza de China Una garza pequeña de loza de China Un animalejo, que parece unicornio, de caracolillos de China Una frasquera de narra, palo de China, con 12 frascos de loza de China, con sus tapas de plata y llave para ellos Un tabor de buen tamaño de loza de China, con su tapadera, y dentro de él, de ámbar de pico, 3 libras 13 onzas y media y media libra de ámbar gris en polvo En un cajón viejo de China, 8 platitos chiquitos de loza de China, una limetilla, 3 saleritos y 15 leoncillos de la dicha loza Una maceta de loza de China, de una cuarta de alto 2 bandejas de China, de a media vara de largo ⁷⁷

⁷⁵ Carta de dote y arras de Martín López Palomino (1644). Citado en *ib.*, p. 258.

⁷⁶ Inventario de bienes del marqués de Cadereyta, Lope Díez Aux de Armendáriz y Saavedra (1644). Protocolo n.º 6219, fs. 99r-99v. Citado en Krahe, *Chinesische Porcelain*, p. 152.

⁷⁷ Inventario de bienes de Lope de Osorio (1645). AGNM, *Tierras*, vol. 3371, exp. 1. Citado en Ballesteros Flores, *Entre el ser y el parecer*, p. 137.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1645	8 tiboires de China ⁷⁸
1651	Yten una escudilla grande de China Yten 2 platones muy grandes gallineros de loza de China Yten otra cajita de 2 piezas de loza de China a modo de salero Yten un platillo de China Yten un platoncillo mediano de loza de China ⁷⁹
1651	2 tazas de china guarnecidas de lo mismo [plata] ⁸⁰
1652	Un tabor de China ⁸¹
1652	Un tabor de China ⁸²
1652	Un tabor mediano y dos limetas de China, en 6 pesos 4 leoncillos de loza de China pequeñitos, en 4 pesos ⁸³
1653	8 escudillas de China, pequeñas, con pies de plata dorada, y las 2 de ellas con asas Una borcelana de China, con el pie y 4 azas de plata sobredorada ⁸⁴
1654	[...] tres tivoires de losa de china [...] ⁸⁵
1656	6 escudillas de China finas, guarnecidas de plata sobredorada, que costaron a 10 pesos cada una Un baulito de China, con 4 figuras de alabastro y cinco leones de loza de China ⁸⁶

78 Inventario de bienes de la hacienda de palmas del licenciado Juan Fernández Nieto (1645). AHMC, caja 27, exp. 8, fs. 42r-52r. Citado en Oropeza Keresey, «Los “indios chinos”», p. 88.

79 Inventario de bienes de Gabriela de la Ribera (1651). AGNM, *Civil*, vol. 1720, exp. 3.

80 Inventario y aprecio de bienes de Leonor Zúñiga Ontiveros (1651). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 279, exp. 3, f. 19r.

81 Testamento de Diego de Torres (1652). Citado en Machuca, «De porcelanas chinas», p. 128.

82 Testamento de Ana Barroso (1652). Citado en *ib.*, p. 128.

83 Carta de dote a favor de Cristóbal López de Osuna (1652). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 630, vol. 4368, fs. 141-147v. Recuperado de <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/> AGNot>.

84 Carta de dote de don Roque Arellano (1653). Citada en Del Hoyo, *Plateros*, p. 18.

85 Testamento de Juan de Soto (1654). AHPS. PN., 3694, 1657-I. Of. 5. 327 vto. Citado en Quiles, «El indiano en casa», p. 125.

86 Carta de dote de Francisco de Viruega a doña María de Cuadros, viuda del capitán don Domingo de Traña (1656). Citado en Del Hoyo, *Plateros*, p. 22.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1658	Una borcelana grande, de loza de China, azul y blanco, con borcelana y pie de plata y 4 asas de lo mismo ⁸⁷
1658	Una hechura de un Niño Jesús, pequeño, de bulto, de loza de China, sobre peana de plata ⁸⁸
1658	[...] tres tivores [sic] de losa [sic] de China [...] ⁸⁹
1659	Dos tiborsillos de lossa [sic] de China con seis tapaderas y llaves, en los cuales se hallaron dosientas y beinticinco tablillas de chocolate de siete reales de peso cada una [...]. Rematados en el capitán Francisco de los Reyes en 56 pesos ⁹⁰
1668	2 cajitas de loza de China, con sus tapaderas de lo mismo, y 4 leoncillos de lo mismo ⁹¹
1668	4 leoncillos de loza de China, en sus peanas negras ⁹²
1668	4 tibores ordinarios del uno despostillado en la boca que apreció en 10 pesos Yten otros 3 pequeños y los Redoma [ilegible] de China, que apreció todo en 5 pesos ⁹³
1677	[Una] vajilla de China ⁹⁴
1677	70. 12 docenas de tazas de China medianas y 5 docenas de pozuelos, 11 saleros y 2 conservas y 12 docenas de platos chiquillos 70. Asimismo me hago cargo de 59 pesos en que vendí la loza de China que consta en la partida no. 70 del dicho inventario ⁹⁵
1680	[...] Tazas de China ⁹⁶

87 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

88 *Ib.*, p. 112.

89 Inventario de bienes de Juan de Soto Sánchez. Citado en Quiles, «El indiano en casa», p. 125.

90 AGI, Contratación, 972, n. 3, r. 1, f. 24v. Citado en Sánchez Ramos, «Mobiliario hispano-asiático», pp. 72-73.

91 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

92 *Ib.*, p. 112.

93 Inventario de bienes de Simón de Mirabal (1668). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 4, fs. 16v-17r.

94 Carta de dote de José Pavón (1677). Citado en Trujillo Aguilar, *El papel económico*, p. 288.

95 Bienes del capitán Miguel del Lisondo (1677). AGNM, *Bienes de difuntos*, vol. 10, exp. 3, s./f.

96 Dote dada a un español al casarse con hija de caciques de Jocotitlán, citado en Ana María del Carmen Lorenzo Monterrubio, *La función de la dote en la sociedad de Pachuca del siglo XVII*, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 2012, p. 135.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1681	[Una] bandeja de China dorada [...] 2 docenas de tazas chinas ⁹⁷
1682	[Una] vajilla de China ⁹⁸
1682	2 tazas de China en 10 reales ⁹⁹
1682	Jácaras de la China: veinte azules y blancas, veinticuatro azules y doradas, diecinueve blancas y de colores, veinticuatro blancas y con flores doradas, y cuarenta y ocho azules y rojas con diseños de aves y vegetales, estas sin adornos de plata Más duzientos y ochenta y ocho pozillos de china Blancos pintados de colorado y verde tasados en mil setezientos y veinte y ocho Reales como consta de dha tasazón. Más otros trezientos y ochenta y quatro pozillos de china azules y blancos tasados / en dos mill setezientos y quatro Reales [...] otros çinquenta y quatro Pozillos azules oscuros Perfilados de oro y blanco por de dentro tassados a zinco Reales cada uno montan duzientos y setenta Reales Vellón [...] otros diecinueve pocillos en relieve, cinco de ellos algo más grandes y dorados ¹⁰⁰
1686	Un niño pequeño, de loza de China, de bulto, y un plato y vinajeras de loza de China, en la capilla de Ciénaga, en la jurisdicción de Juchipila ¹⁰¹
1688	Un tabor grande de China 7 taboros de china grandes – tres medianos Un aparador grande nuevo de madera ordinaria con sus separaciones y divisiones dentro y habiéndose abierto con su llave se halló en él – una taza grande de China, un platón grande de China 4 leoncillos de China 6 taboros grandes de China ¹⁰²
1688	Ítem 12 tazas de China, guarnecidas de plata cincelada, de relieve, que a 10 pesos cada una [montan] 120 pesos ¹⁰³

97 Carta de dote a favor de José Serrano Mújica (1681). Citado en Trujillo Aguil-
lar, *El papel económico de la mujer*, p. 293.

98 Carta de dote a favor de Juan de Berdeja (1682). Citado en *ib.*, p. 294.

99 Carta de dote de Agustín Ramírez (1682). Citado en Machuca, «De porcelana-
nas chinas», p. 129.

100 Inventario de bienes de don Joseph. Archivo Histórico Diocesano, caja
FUN2127, fols. 88-90. Citado en Gutiérrez Usillos, «La hija del virrey», pp.
171 y 172.

101 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

102 Inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688). AGNM, *Tierras*,
vol. 143, exp. 1.

103 Carta de dote de Tomás Freire de Somorrostro (1688). Citado en Del Hoyo,
Plateros, p. 44.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1689	De loza de China, platos, tazas y porcelanas en 14 pesos ¹⁰⁴
1689	It de la loza de China, de platos y tazas y de loza de la Puebla, vidrios y tecomates y una jícara de Michoacán grande, en 15 pesos todo ¹⁰⁵
1690	Yt una docena de platos de loza de China en 4 pesos y 4 tomines Otra docena de tazas pocillos de dicha loza, en 3 pesos y 6 reales Yt 2 borcelanas de dicha loza en 6 pesos ambas Más 2 tiborcillos de China en 3 pesos ambos It 2 tiborcillos más pequeños en 12 reales ambos Más 2 tazas grandes y 4 pomos de dicha loza, en 3 pesos ¹⁰⁶
1691	Otros 6 pesos del valor de una jarrita de China guarnecida de filigrana [...] 13 pesos y 4 tomines en que se apreciaron 8 tibores de China, los 2 grandes y 6 pequeños y algunos quebrados 13 pesos en que se apreciaron 6 platos de dicha loza de China, los 4 grandes y 2 medianos 15 pesos y 4 tomines por el aprecio de 13 tazas de China, calderas, a 4 tomines, otras 18 tacitas a 2 tomines y otras 6 a 6 tomines 25 pesos que importa el aprecio de 6 tazas de loza de China, en 4 pesos 20 tacitas del mismo género, a 2 tomines 50 tacitas blancas y algunas azules a 2 pesos. 5 tiborcitos a 2 tomines. 3 porcelanas a 6 tomines ¹⁰⁷
1694	3 docenas de tazas de China grandes, digo 2 docenas y media, chicas y grandes, apreciadas todas en 12 pesos 6 platillos de China y un platoncillo, apreciados en 8 pesos ¹⁰⁸

104 Carta de dote a favor de Juan del Castillo Belvís (1689). AGNot, esc. Juan de Lerín Caballero, not. 341, vol. 2248, fs. 221-222v.

105 Carta de dote a favor de Eugenio Fernández de Córdoba (1689). AGNot, esc. Juan de Lerín Caballero, not. 341, vol. 2248, f. 275v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=341-LECJ-2248-160>>.

106 Carta de dote de Cristóbal del Castillo, pardo libre, dueño de recua, a favor de Felipa Correa, mulata libre, hija del pintor Juan Correa (1690). Citada en Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa. III*, p. 79.

107 Cuenta de albaceazgo de los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Ángela Juana de Velasco Ponce y Bocanegra (1691). AGNM, *Tierras*, vol. 21, exp. 1, s./f.

108 Carta de dote de Juan Francisco Fernández Corona (1694). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 42, exp. 1.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1695	6 botecillos de loza de China que sirven de ramilleteros, en forma de macetas, a peso cada uno 2 tazas pequeñas de loza de China, guarnecidas de plata, 4 pesos 4 tiorcitos de China, 2 pesos 16 piezas de loza de China, pequeñas, 4 pesos 2 leoncitos de loza de China, una cajita de plata, un barrilito, un ramito de coral, un peso 2 tazas de China, guarnecidas de plata de filigrana, con sus tapas, 16 pesos 20 piecitas de loza de China, de varias hechuras 2 tazas de China, guarnecidas de filigrana de plata, con sus tapas 30 piecitas de loza de China, de varias hechuras 2 botes de China, grandes, con sus tapas de la misma loza 24 tazas ordinarias de China, para chocolate 8 tazas para caldo, las 4 finas y las otra 4 entrefinas Otras 4 tazas para caldo, 2 de ellas finas y las otras 4 ordinarias 10 tazas de loza de China, azules, para tomar chocolate 31 tazas de loza de China, chocolateras, de las ordinarias Una docena de pozuelos de China, chocolateros Una docena de tazas para caldo, blancas y azules 2 tazas de China, grandes 3 tazas de loza de China, de las llamadas conserveras, con sus tapas 11 pozuelos de loza de China, de los chocolateros ¹⁰⁹
1695	6 tazas y platos de loza de China ¹¹⁰
1695	Un escarparate pintado, con su red de alambre; y en él, 12 tazas de China y 2 salvillas, con 12 vasos de vidrio, 2 leones y un frasquito de loza de China [...] más 6 tazas de China, de beber chocolate, guarnecidas de plata ¹¹¹
1695	2 platos y 3 tazas de China ¹¹²

109 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). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1.

110 Del Hoyo, *Plateros*, p. 121.

111 *Ib.*

112 *Ib.*

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
1700	4 leoncitos de loza de China Dos borcelanas de china azules y 4 tacitas de lo propio 6 tacitas de China de juguete 2 saleritos de China 6 leoncitos de China y perritos 16 platos de China 9 piseletas de loza de China, de diferentes hechuras, chiquitas, de tacitas y otros juguetes ¹¹³
1702	3 pozuelos de China ¹¹⁴
1704	6 tazas de China guarnecidas en plata en 24 pesos ¹¹⁵
1704	Loza de China Ítem, un jarro chocolatero de China, apreciado en 3 pesos Ítem, 8 conserveras con sus tapas azules y blancas, a dos pesos cada una, son 16 pesos Ítem, otra conservera más chica, en un peso Ítem, 5 ollitas azules y blancas con sus tapaderitas, apreciadas todas en 5 pesos Ítem, un tiborcito pequeño de China, un peso Ítem, 30 tazas calderas, también de China, apreciado en 18 pesos Ítem, otras 2 conserveritas pequeñas, doradas, a peso, son 2 pesos Ítem, 9 tazas finas de China, en 9 pesos Ítem, 22 tazas pequeñas de China, en 11 pesos Ítem, 3 tiboires, los 2 medianos y otro más chico, a 3 pesos cada uno, son 9 pesos ítem, 2 jarritas pequeñas de China con sus tetillas, a 12 reales cada uno, son 3 pesos Ítem 2 jarritas, en 2 pesos Ítem, 2 ramilleteros blancos y dorados de China, en 4 pesos Ítem, 2 platoncillos y una borcelana grande, en 9 pesos ambas piezas Ítem, otra borcelana más mediana, en 2 pesos

113 Bienes del capitán Antonio García Fragoso (1700). AGNM, *Civil*, vol. 569, exp. 1, fs. 25r, 30r y 34r.

114 Inventario de bienes de Julio de Dios Yguala, vecino de Mérida (1702). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 56, exp. 10.

115 Inventario de bienes de Isabel Pérez de Castro y Barreda (1704). Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (en adelante, AHEZ), esc. José de Santamaría Maraver, caja 8. Citado en Luis Manuel Miramontes, *Artesanos, plateros y platería en Zacatecas 1700-1812*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014, p. 257.

<i>Año</i>	<i>Descripción</i>
	Ítem, 2 conserveras, la una con tapa y la otra sin ella, en 4 pesos
	Ítem, 2 borcelanas, una azul y la otra blanca, en 3 pesos
	Ítem, 16 platos de China de comer, apreciados en 12 pesos
	Ítem, 3 docenas de porcelanas del tamaño de los platos, apreciados todos en 18 pesos
	Ítem, un lebrillito mediano y otra borcelanita jaspeada, ambas piezas en 3 pesos ¹¹⁶
1705	Ítem, cuatro tazas de China, guarnecidas de plata, a dos pesos cada una [Al margen: 8 pesos]
	Ítem, seis platos grandes de China, en seis pesos [Al margen: 6 pesos] ¹¹⁷
1705	Ítem, cuatro tazas de China, guarnecidas de plata, a dos pesos, son ocho pesos [Al margen: 8 pesos]
	Ítem, por diferente loza de China, diez pesos y cuatro reales [Al margen: 10 pesos. 4] ¹¹⁸
1706	Yt. 8 cajones de loza, como vinieron de China
	Yt 2 tiboires grandes de China, con mil abanicos dentro
	Yt 4 tiboires medianos de China, con sus cerraduras, con chocolate y azúcar
	Yt se vieron y reconocieron por dichos evaluadores toda la cantidad de pozuelos de loza de China que se habían puesto, y apartado de los quebrados, que habiéndose contado las doce[nas] que hay inventariados buenas y de dar y recibir, se hallaron las 133 docenas de diferentes ¿lajas? conforme están inventariadas, que avaluaron cada docena unas con otras a 20 reales, que montan 231 pesos, 4 tomines ¹¹⁹

Ya hemos señalado que, en los primeros tiempos, la porcelana china se ligó mayormente al lujo. Esto se advierte en la mención de 1565 a «Un tabor de loza de China alto», procedente del inventario

116 Inventario y avalúos de los bienes de doña Jerónima de Ávila. México (1704). Citado en Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa. III*, p. 115.

117 Carta de dote que otorga Benito Fernando Venegas, mercader, originario de Sevilla, en favor de su mujer Bárbara Xaviera de Aguilar (1705). Citada en *ib.*, pp. 128 y 130.

118 Carta de dote que otorga Andrés Márquez, maestro de sastre, originario de la Puebla de los Angeles (1705). Citada en *ib.*, p. 133.

119 Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1, f. 60r.

de bienes de Juan de Cervantes Casaus, quien recaudaba rentas y tributos para la Corona española y era un «hidalgo sevillano, caballero de Santiago e hijo de un corregidor de Jerez de la Frontera, quien emigró a Nueva España en 1524, y en 1529 sucedió a Nuño de Guzmán en el gobierno de Pánuco».¹²⁰ Aunque se trata de una sola pieza, el tabor destaca por su carácter suntuario, especialmente notorio en una época anterior al comercio del galeón. Esto permite considerar la posibilidad de que la obra haya sido enviada desde la Península.

La otra referencia de 1565, «Unas piezas de loza de China y otras de vidrio», viene del inventario de bienes *post mortem* del célebre obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, que también incluyó «10 piezas pequeñas de vajilla, de plata. Unos cuantos platos de peltre [...] 4 escudillas».¹²¹ El contraste en la manera de nombrar la vajilla de plata y las piezas de loza de China sugiere que estas últimas no fueron parte del servicio de mesa. A la vez, la falta de especificidad sugiere que el escribano no estaba familiarizado con la loza china. En cualquier caso, la descripción permite inferir que no se trató de objetos especialmente valiosos. Por la fecha tan temprana, podría tratarse de un regalo de alguien que haya tenido acceso a objetos chinos a través de la ruta portuguesa; por ejemplo, un clérigo activo en Asia. Otra posibilidad es que las obras daten de la estadía que Quiroga realizó en España entre 1547 y 1554.¹²²

Al margen de estas dos posibilidades, conviene advertir que, antes de que se regularizara el comercio entre Manila y Acapulco, a Nueva España llegaron naos con mercancías que incluían porce-

120 Leticia Pérez Puente, *Fray Payo Enríquez de Rivera y el fortalecimiento de la iglesia metropolitana de la ciudad de México, siglo XVII*, tesis de doctorado, UNAM, 2001, p. 63.

121 Jarnés, *Obispo de Utopía*, p. 303.

122 Sobre dicha estancia, véase Diego Mundaca Machuca, «Vasco de Quiroga en Nueva España (1470-1565). Rasgos de una mentalidad utópica», *Tiempo y Espacio*, 24 (2010), <[http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/222/Tiempo/2010/VASCO%20DE%20QUIROGA%20EN%20NUEVA%20ESPAÑA%20\(1470-1565\).pdf](http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/222/Tiempo/2010/VASCO%20DE%20QUIROGA%20EN%20NUEVA%20ESPAÑA%20(1470-1565).pdf)>.

lanas chinas. Etsuko Miyata ha informado que en 1568 el galeón *Espíritu Santo*, despachado desde Panay (Filipinas) por orden de Legazpi, trajo una docena de escudillas de porcelanas, 6 porcelanas para entregar a un mercader que residía en México y 700 porcelanas llevadas por un portugués.¹²³ En México se han encontrado restos de porcelana que coinciden con algunos localizados en Monte Forte (Macao), lo que ha llevado a Miyata a suponer que, más allá del caso del *Espíritu Santo*, los comerciantes portugueses intervinieron en los primeros envíos a Nueva España.¹²⁴

Por otro lado, debido a que los documentos novohispanos no usaron la palabra «porcelana» para referirse a la pasta vítrea china, sino a tazas anchas y profundas, ciertas referencias mencionan distintos objetos de China, o de loza china, especificando que algunos de ellos eran porcelanas: «Una porcelana mediana de la China. Tres salseritas de loza de China. Una porcelana chica de la China» (1589); «Una docena de platos de China, con una porcelana grande, en diez pesos» (1605), y «Una porcelana, seis platos de China finos» (1609). Desde finales del siglo xvi, la palabra «porcelana» derivó en «borcelana», que fue la que predominó en la época virreinal: «Ítem una borcelana de la China grande» (1591); «Una borcelana de China» (1642); «Una borcelana de China, con el pie y cuatro asas de plata sobredorada» (1653); «Una borcelana grande, de loza de China, azul y blanco, con borcelana y pie de plata y cuatro asas de lo mismo» (1658). La palabra también se empleó con el mismo significado en Manila, en Sevilla y en otras ciudades españolas, lo que resulta lógico teniendo en cuenta que todos esos ámbitos correspondían al mismo circuito comercial.

123 AGI, Contaduría, 1196/1565-1576, caja de Filipinas, Cuentas de Real Hacienda. Citado en Etsuko Miyata, «Comercio entre Asia y América durante los siglos xvi y xvii: intervención portuguesa en el galeón de Manila», en Carmen Yuste (coord.), *Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático, siglos xvi-xviii*, México, UNAM-IIH, 2019, p. 119, <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/705/705_04_05_ComercioEntre.pdf>.

124 *Ib.*, p. 117.

La información documental confirma que la porcelana china llegó a distintas ciudades en fechas tempranas. Las primeras referencias de Colima proceden del remate de los bienes del marinero Manuel Pérez, de 1580: «Dos porcelanas grandes de la China. Dos porcelanas pequeñas de la China». Lamentablemente, ignoramos el precio de estas obras. Tenemos más información de Zacatecas, gracias a una referencia también de 1580 a «Catorce platos de China, Cuatro escudillas de China, que rematáronse en Gonzalo Sánchez, a tres reales y cuartillo cada pieza, ocho pesos, un tomín». Sobre la circulación de artículos asiáticos en ciudades del interior, Machuca ha advertido que, desde finales del siglo xvi, había «mercaderes que trajinaban entre Colima y la ciudad de México, desviándose a otros sitios intermedios para vender sus productos “de Castilla, de la China y de la tierra”. Los colimenses probablemente adquirirían sus productos a través de los comerciantes que negociaban en la Feria de Acapulco, cuando recién desembarcaba el galeón de Manila».¹²⁵

Los remates o almonedas permitieron que, menos de diez años después de que se regularizara el tráfico con Manila, no solo los pobladores de las ciudades cercanas a Acapulco, sino también los de los reales mineros, adquirieran piezas de porcelana china a través del mercado secundario, a precios relativamente bajos.¹²⁶ En Nueva España, desde finales del siglo xvi, numerosos ajuares tuvieron solo unas cuantas piezas, en ocasiones de mala calidad y deterioradas: «Cuatro tibores ordinarios, del uno despostillado en la boca, que apreció en diez pesos» (1668). Aun así, es de destacar que la porcelana china haya sido habitual en una época en la que este tipo de cerámica era infrecuente fuera de Asia.

125 Machuca, «De porcelanas chinas», p. 102.

126 Krahe ha informado de que el duque del Infantado y la duquesa de Béjar (1629) exhibían porcelana china —además de otras cerámicas— en aparadores. *Chinese Porcelain*, p. 134. Las investigaciones arqueológicas que se han hecho en España no han hallado restos de porcelana de baja calidad, lo que sugiere que esta se destinó principalmente a Nueva España. Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 223.

De todos los casos registrados, uno de los más relevantes es el de Lope de Osorio, miembro del prominente Consulado de Comerciantes, quien en 1645 poseía:

Tres tibores de loza de China, de buen tamaño, con sus tapaderas; Una maceta de loza de China; Un tabor, largo y angosto de loza de China, de más de media vara de alto; Otro tiborcillo de a xeme, de la misma loza [de China]; Otros dos pebeteros de loza de China, de a sesma; Diez leoncillos de dicha loza de China, pequeños; Dos caballitos de loza de China; Una garza pequeña de loza de China; Un animalejo, que parece unicornio, de caracolillos de China; Una frasquera de narra, palo de China, con doce frascos de loza de China, con sus tapas de plata y llave para ellos; Un tabor de buen tamaño de loza de China, con su tapadera, y dentro de él, de ámbar de pico, 3 libras 13 onzas y media y media libra de ámbar gris en polvo; En un cajón viejo de China, ocho platitos chiquitos de loza de China, una limetilla, tres saleritos y 15 leoncillos de la dicha loza; Una maceta de loza de China, de una cuarta de alto.¹²⁷

Es significativo que Osorio no haya tenido vajillas de porcelana china. Entre sus ejemplares destacaron los tibores, varios de ellos «de buen tamaño» y con tapadera. A estos se sumaron pequeños tibores, macetas, leoncillos, caballitos, garzas y «un animalejo que parece un unicornio», que probablemente se exhibieron juntos en uno o varios muebles. Los «doce frascos de loza de China, con sus tapas de plata y llave para ellos», que se guardaban en «Una frasquera de narra, palo de China», deben de haber sido especialmente apreciados, a diferencia de los «ocho platitos chiquitos de loza de China, una limetilla, tres saleritos y 15 leoncillos de la dicha loza; Una maceta de loza de China, de una cuarta de alto», conservados en «un cajón viejo de China». Las piezas decorativas se hicieron más frecuentes hacia 1700, pero este nutrido conjunto demuestra que, desde la primera mitad del siglo xvii, los novohispanos de mayor

127 Ballesteros Flores, «El menaje asiático», p. 103.

poder adquisitivo tuvieron porcelanas de carácter ornamental que les permitían lucirse ante sus visitantes, por el mero hecho de que poca gente tenía acceso a ellas.

En ocasiones, el carácter suntuario de las obras se acentuó con aplicaciones de plata; por ejemplo, la carta de dote de Francisco de Viruega, de Zacatecas (1656), incluyó «Seis escudillas de China finas, guarnecidas de plata sobredorada, que costaron a diez pesos cada una».¹²⁸ Estas escudillas fueron mucho más costosas que la mayoría de los objetos de porcelana de la época. Si bien el adjetivo «finas» demuestra que se valoró la calidad de la loza, las guarniciones de plata sobredorada sin duda contribuyeron al precio. De hecho, el documento también mencionó «Seis platillos y 18 cucharas, de plata del rescate, nuevas, que pesaron 16 marcos y medio, y valió, con hechura, 124 pesos» y «Ocho jícaras chicas, de plata del rescate, nuevas, que pesan ocho marcos y su hechura 91 pesos»,¹²⁹ es decir, la plata fue determinante para los precios altos.

Dado que muchos residentes de Zacatecas tuvieron vajillas de plata, su interés por la porcelana se basó en las piezas ornamentales. Al respecto destacan «Una hechura de un Niño Jesús, pequeño, de bulto, de loza de China, sobre peana de plata»¹³⁰ (1658); «Dos cajitas de loza de China, con sus tapaderas de lo mismo, y cuatro leoncillos de lo mismo»¹³¹ (1668) y «Cuatro leoncillos de loza de China, en sus peanas negras»¹³² (1668). De especial interés es la hechura del Niño Jesús. A diferencia de los marfiles filipinos, las figuras de porcelana de temática cristiana fueron poco comunes.¹³³ Al parecer,

128 Carta de dote de Francisco de Viruega a doña María de Cuadros, viuda del capitán don Domingo de Traña. Citado en Del Hoyo, *Plateros*, p. 22.

129 *Ib.*

130 *Ib.*, p. 112.

131 *Ib.*, p. 118.

132 *Ib.*, p. 112.

133 Alan Chong, «Christian Ivories by Chinese Artists: Macau, The Philippines, and Elsewhere, Late 16th and 17th centuries», en Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendour*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2016, p. 305.

los marfiles de la provincia china de Fujian influyeron sobre la porcelana blanca de Dehua (provincia de Fujian), que era una alternativa más económica a la eboraria.¹³⁴

No hay noticias de ejemplares conservados en Nueva España, pero el Asian Civilisations Museum de Singapur conserva una *Virgen con el Niño* de porcelana, hecha en Dehua hacia 1690-1710.¹³⁵ El hecho de que los vecinos de Zacatecas de mediados del siglo XVII tuvieran acceso a este tipo de objetos demuestra que los núcleos de consumo importantes iban más allá de la ruta que conectaba Acapulco con Veracruz. El *Niño Jesús* fue el único objeto de porcelana del ajuar zacatecano de 1658, y sin duda se estimó su rareza. Aunque su precio no debió de haber sido muy elevado, la adición de una peana de plata apunta a un deseo de destacar el valor de la obra.

Las piezas rara vez se describieron, pero en ocasiones se especificó que eran de buena calidad: «Una porcelana, seis platos de China finos»¹³⁶ (1609); «7 platos de China, uno grande y 6 escudillas, todo nuevo, fino, en 12 pesos de oro común»¹³⁷ (1624); «12 platos de China finos, en 14 pesos»¹³⁸ (1626) y «12 platos de China, 11 finos, en 5 pesos»¹³⁹ (1626). El hecho de que la última referencia haya especificado que no todos los platos chinos eran finos demuestra que, más allá del origen, se prestó atención a la calidad de las obras, lo que exigía cierta familiarización con ellas.

134 Alan Chong, «Christian Ivories», p. 305.

135 La obra se reproduce y comenta en <<https://artsandculture.google.com/story/christianity-in-asia-sacred-art-and-visual-splendour-national-heritage-board-singapore/3wVBDh0tZZeFIQ?hl=en>>.

136 Trujillo Aguilar, *El papel económico*, pp. 218-219.

137 Carta de dote de Juan Cano (1624). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-64>>.

138 Carta de dote de Benito de Gracia (1626). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.

139 Carta de dote de Diego de Osuna (1626). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-512>>.

Ninguna de las referencias localizadas mencionó la decoración de las obras, aunque algunas sí aclararon cuál era el color: «Una limeta y una taza de China finas azules», que se remataron en 21 reales (1607); «Otras 4 tazas de China azules, en 4 pesos» (1626); «algunas [tacitas] azules a 2 pesos» (1691); «10 tazas de loza de China, azules, para tomar chocolate» (1696). Lo más probable es que las obras no estuvieran totalmente esmaltadas en azul, sino que ese color se haya usado únicamente en las figuras sobre el fondo blanco de la porcelana. En ocasiones se especificó que las piezas combinaban ambos colores: «Una borcelana grande, de loza de China, azul y blanco, con borcelana y pie de plata y 4 asas de lo mismo» (1658); «Una docena de tazas para caldo, blancas y azules» (1696).

Casi todas estas referencias vienen de lotes en los que hubo otras piezas de porcelana cuyo color no se mencionó. Es probable que, más allá de las diferencias de diseño y calidad, muchas hayan sido blancas y azules. Especialmente llamativo es el lote de la marquesa de San Jorge, que mencionó «10 tazas de loza de China, azules, para tomar chocolate», pero también «Una docena de tazas para caldo, blancas y azules». Es posible que las piezas cuyo color se mencionó hayan llamado la atención de los tasadores por sus diseños distintos a los del resto del lote. Dado que a Nueva España llegaban anualmente gran cantidad de obras de distintos orígenes, diseños y calidades, cabe suponer que, en ocasiones, las piezas de los ajuares se adquirirían por separado. De ahí que algunas se distinguieran del resto y, a falta de un vocabulario especializado, se aludiera a las diferencias a partir del color, que en ciertas piezas tendría más protagonismo que en el resto del conjunto.

Especial interés tienen «Una limeta y una taza de China finas azules», de 1607. Por la fecha, el color y la aclaración de que las obras eran finas, cabe la posibilidad de que se haya tratado de obras del estilo *kinrande*, similares a un tazón hecho en Jingdezhen en

época Jiajing (1522-1566) y conservado en el Museo Británico.¹⁴⁰ Para confirmar que realmente se trate de ejemplares de características parecidas habrá que esperar a la aparición de evidencias arqueológicas. De cualquier modo, por la facilidad de la comunicación directa con Asia y el prestigio de las mejores obras de porcelana china, resulta factible que algunos residentes acaudalados de Nueva España encargaran ejemplares que no solo destacaran por su buena calidad, sino también por sus características inusuales.

Otros objetos poco numerosos, pero significativos, son los de porcelana dorada: «2 tazas de China blancas [y] doradas con sus porcelanas también doradas, en que se asientan en 4 pesos» (1626); «Dos platitos y dos escudillas de China dorados, en 4 pesos» (1627), y «una bandeja de China dorada» (1681). En principio, cabría suponer que se trata de piezas de estilo *kinrande*. Felipe II tuvo obras de este tipo, aunque es probable que las haya recibido a través de Portugal. En Nueva España, los precios de los ejemplares dorados fueron parecidos a los de otras piezas de porcelana, lo que apunta, más que a obras *kinrande* originales, a imitaciones de menor calidad. En cualquier caso, las referencias demuestran que desde principios del siglo xvii en Nueva España circularon obras distintas a la porcelana *kraak* de Jingdezhen, y a sus imitaciones hechas en Zhangzhou.

De todas las referencias registradas, solo una mencionó piezas blancas: «50 tacitas blancas y algunas azules a 2 pesos» (1691). El precio excepcionalmente bajo apunta a una calidad menor; quizá se trataba de objetos hechos en Dehua. Independientemente del origen, en Manila circularon ejemplares similares; por ejemplo, Diego de Aguilar, obispo de Cebú (1692-1705), tuvo «52 escudillas de loza blanca bastas en 6 reales»¹⁴¹ y «Dos platos de loza blanca,

140 La obra se reproduce y comenta en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-521>.

141 Expedientes del expolio de fray Diego de Aguilar, obispo de Cebú. AGI, Filipinas 307, f. 1301r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2280788>>.

bastos, medianos».¹⁴² Aguilar poseyó una rica vajilla de plata y la descripción de sus escudillas de loza blanca demuestra que la élite hispana de Filipinas recurría, para el servicio de mesa más cotidiano —o acaso para el del servicio doméstico—, a ejemplares muy sencillos de porcelana china. Hasta donde sabemos, este fenómeno no tuvo paralelo en España u otras naciones europeas en la época.

Entre las porcelanas blancas que circularon en el virreinato destacan los leones de Fu. Procedentes del entorno budista, dichos seres se consideraban protectores del hogar y los documentos se limitaron a describirlos como «leoncitos» (fig. 21). Estas obras también se exportaron a Europa; sin embargo, ahí la circulación de ejemplares data, principalmente, de principios del siglo XVIII; es decir, la Nueva España podría haber sido uno de los primeros ámbitos fuera de Asia donde los leones de Fu se popularizaron. Si bien hubo ejemplares de distintos materiales, los que circularon en Nueva España eran de porcelana: «10 leoncillos de dicha loza de China, pequeños» y «15 leoncillos de la dicha loza» (1645); «4 leoncillos de loza de China pequeñitos, en 4 pesos» (1652); «5 leones de loza de China» (1656); «4 leoncillos de lo mismo» (1668); «4 leoncillos de loza de China» (1668); «4 leoncillos de China» (1688); «2 leones y un frasquito de loza de China» (1695); «2 leoncitos de loza de China» (1696); «4 leoncitos de loza de China», y «6 leoncitos de China y perritos» (1700).

Muchas de estas referencias proceden de inventarios ricos. Todos los lotes tuvieron varios ejemplares y, en el único caso en el que se incluyó la tasación de las obras, el precio fue relativamente alto: cuatro leoncillos pequeñitos en cuatro pesos. Los leones de Fu más sencillos eran blancos y se hacían en la provincia de Fujian, de la que venían muchas de las porcelanas que circularon por

142 Expediente del expolio de fray Diego de Aguilar, obispo de Cebú. AGI, Filipinas 307, f. 1320v, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2280788>>.



Figura 21. Perro de Fu de porcelana. China, ¿siglo xvii? Museo Cerralbo

Nueva España. Esto permite suponer que los ejemplares listados eran de ese color. Por otro lado, pese a su significación budista, en los ámbitos hispánicos los leoncitos deben de haberse considerado meramente decorativos; de hecho, el obispo Diego de Aguilar tenía en Cebú «dos leoncitos de loza blanca pequeños en un tomín (en total)». ¹⁴³ Los hallazgos arqueológicos han confirmado la circulación de ejemplares en entornos eclesiásticos de Filipinas en el siglo xvii. ¹⁴⁴

Entre las piezas de porcelana china que merecen especial mención destacan las de las familias de los virreyes marqués de Cade-

143 Expediente del expolio de fray Diego de Aguilar, obispo de Cebú. AGI, Filipinas 307, f. 1301r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2280788>>.

144 Nida T. Cuevas, «Fujian and Hizen Ware: A 17th Century Evidence of the Manila Galleon Trade Found from Selected Archaeological Sites in the Philippines», p. 121.

reyta y marqués de Mancera. A la muerte del primero, en 1644 —cuatro años después de concluido su período como virrey—, sus bienes incluían:

Dos platos finos de porcelana. Otros dos medianos de lo mismo. Otro más hondo. Nueve platillos finos. Dos azufainas de porcelana. Cuatro porcelanas casi iguales finas. Tres escudillas de porcelana. Cuatro porcelanas con sus [...] al canto. Otros dos más pequeños. Cinco pocitos de chocolate de porcelana. Un puchero de barro blanco. Una escudilla de porcelana por dentro blanca y por fuera labrada. Una jarra de porcelana verde por fuera. Una porcelana con su guarnición de plata sobre dorada.¹⁴⁵

En 1682, a la muerte de Joseph Silva, el marido de María Luisa Toledo, su inventario incluía, entre otros bienes procedentes de la dote de ella:

Mas duzientos y ochenta y ocho pozillos de china Blancos pintados de colorado y verde tasados en mil setezientos y veinte y ocho Reales como consta de dha tasación. Más otros trezientos y ochenta y quatro pozillos de china azules y blancos tasados / en dos mill setezientos y quatro Reales [...] otros cinquenta y quatro Pozillos azules oscuros Perfilados de oro y blanco por de dentro tassados a zinco Reales cada uno montan duzienttos y setenta Reales Vellón [...] otros diecinueve pocillos en relieve, cinco de ellos algo más grandes y dorados.¹⁴⁶

Dado que la porcelana china fue más económica y abundante en Nueva España que en España, cabe suponer que fue en el virreinato donde ambas familias adquirieron las piezas de su ajuar. De todas las referencias a porcelanas chinas aquí registradas, estas son las únicas cuyos colores incluyeron el verde por fuera, así como el blanco pintado de colorado y verde, y el azul oscuro con perfiles de

145 Inventario de bienes del marqués de Cadereyta, Lope Díez de Aux y Armendáriz Saavedra (1644). Protocolo n.º 6219, fs. 99r-99v. Citado en Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 152.

146 Inventario de bienes de don Joseph. Archivo Histórico Diocesano, caja FUN2127, fols. 88-90. Citado en Gutiérrez Usillos, «La hija del virrey», p. 172.

oro y blancos en el interior. Igualmente llamativo es el trabajo de labrado o relieve. Las descripciones permiten afirmar que ninguna de estas piezas era de porcelana *kraak*, sino que pertenecieron a una producción más fina, que circuló en menor cantidad.

Las piezas blancas del ajuar de Cadereyta deben de haber sido de Dehua, del período de transición. Por su parte, la «jarra de porcelana verde por fuera» resulta difícil de interpretar. Si bien el color sugiere que podría tratarse de una obra de celadón, la mayoría de dichas obras eran monocromas y, en este caso, la aclaración de que el verde se hallaba «por fuera» sugiere que el interior era de otro color. El número de piezas podría sugerir que Cadereyta no tuvo especial interés en la porcelana, pero se trata de ejemplares finos y poco comunes, que tanto en Nueva España como en España se habrían ligado al lujo; es decir, al margen de la producción masiva, en la Nueva España de 1630 era posible adquirir piezas que aún en los círculos aristocráticos peninsulares podían considerarse finas.

El lote de Silva destaca por el esfuerzo descriptivo, aunque, a falta de información más precisa, los pocillos de porcelana china se agruparon a partir de sus colores. Cabe suponer que las similitudes no eran simplemente cromáticas, sino que los conjuntos tenían diseños similares. Este ajuar fue riquísimo en piezas de porcelana, aunque consistió únicamente en jícara y pocillos que, como ha señalado Gutiérrez Usillos, deben de haberse destinado a beber chocolate; es decir, las obras no se habrían usado en privado, sino durante la convivencia con invitados. Pese a que el lote era muy grande, los precios fueron más bien bajos. Esto sugiere que las piezas no eran especialmente lujosas, pero el gran tamaño del conjunto no deja lugar a dudas sobre el interés de los Mancera en este tipo de trabajo.

Dicho conjunto consistió en 745 pocillos, incluyendo 288 blancos pintados de colorado y verde, 384 azules y blancos, 54 azules oscuros, perfilados de oro y blanco por de dentro y 19 en relieve, de los cuales 5 eran algo más grandes y dorados. Los de mayor valor eran los azules y blancos, pues cada uno se tasó a unos siete reales, mientras que los blancos pintados de colorado y verde se

avaluaron a poco menos de seis reales cada uno, y los que eran azul oscuro y perfilados de oro y blanco por dentro se tasaron a cinco reales cada uno; es decir, aunque todos eran de calidad similar, los más finos eran los azules y blancos. Probablemente se trataría de obras del período Kangxi que, si bien emplearon una paleta que ya era habitual en el período anterior, se distinguían por sus diseños sofisticados y su brillo. Debido a la gran demanda, en Jingdezhen llegaron a hacerse ejemplares de poca calidad,¹⁴⁷ pero es probable que los de Silva, tomados de la dote de Mancera, fueran relativamente buenos.

Respecto a los pocillos decorados de rojo y verde, una parte de la porcelana Kangxi se distinguía por el uso de policromías.¹⁴⁸ Aunque en los años en los que los Mancera vivieron en Nueva España la crisis dinástica había afectado a la exportación de porcelana de Jingdezhen, cabe suponer que la familia del virrey sí tuvo acceso a esas obras. Es probable que también las jícaras de la China listadas en el documento hayan sido de factura reciente; algunas pueden haber tenido diseños similares a los de los pocillos. Al igual que estos, las jícaras se agruparon por colores: 20 azules y blancas, 24 azules y doradas, 19 blancas y de colores, 24 blancas y con flores doradas y 48 azules y rojas con diseños de aves y vegetales, estas últimas sin adornos de plata. El hecho de que en este caso no solo se aludiera a los colores, sino también a los diseños, podría indicar que estos se consideraron especialmente atractivos. Asimismo, el que algunas piezas tuvieran plata y que el lote fuera menos numeroso —135 piezas en total— sugiere que las jícaras podrían haber sido más finas.

147 «An Introduction to Chinese Kangxi Blue and White Porcelain», en *The British Antique Dealers' Association*, <<https://www.bada.org/news/introduction-chinese-kangxi-blue-and-white-porcelain>>.

148 Peter Y. K. Lam, «Imperial Kangxi Porcelain from the Dawentang Collection», *Arts of Asia* (2021), <<https://artsofasia.com/imperial-kangxi-porcelain-from-the-dawentang-collection-2/>>.

En la España de la época el uso de la porcelana para beber chocolate se había extendido en algunos círculos de la alta aristocracia.¹⁴⁹ Sin embargo, es posible que los Cadereyta —y acaso los Mancera— hayan adquirido esta costumbre en Nueva España. Si bien la única referencia de la primera mitad del siglo xvii que se refiere explícitamente a «pocitos de chocolate» es la de Cadereyta, cabe suponer que en la época las tazas de porcelana se destinaron a ese uso, aunque las referencias no lo aclararan.

Es muy destacable que la hija del virrey Mancera haya tenido casi 900 pocillos y jícara de chocolate de porcelana china —además de 48 jícara de porcelana japonesa, que se comentarán más adelante—. El único lote equivalente, en cuanto a número de piezas, es el de Cruzat, que se comenta al final de este apartado. Los bienes procedentes de la dote de María Luisa Toledo incluían más de ochocientos cinco kilos de chocolate de Oaxaca,¹⁵⁰ lo que ha llevado a Gutiérrez Usillos a suponer que una parte podría haberse destinado a ser regalado.¹⁵¹ Esta es una posibilidad factible; sin embargo, la enorme cantidad de recipientes destinados a contener la bebida requiere otra explicación. Quizá, a sabiendas de que la porcelana era frágil, y dados los bajos precios de Nueva España, los Mancera hayan optado por adquirir tantas piezas que pudieran estar seguros de que serían suficientes para el resto de su vida.

Un aspecto distinto del fenómeno es el que permiten entrever «Dos porcelanas de China, una quebrada y una escudilla grande» (1612) y «Dos platos de China (quebrados) en un peso» (1624). Estos últimos fueron comprados en Colima por Juan de Balmaceda en el remate de los bienes del escribano de la nao almiranta *Nuestra Señora de Atocha*, Gaspar Pagés de Moncada. El hecho de que Balmaceda haya comprado las obras a pesar de estar quebradas

149 Krahe, *Chinese Porcelain*, pp. 145 y 154.

150 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 159.

151 *Ib.*, pp. 160-161.

demuestra que, cincuenta años después de establecido el tráfico con Manila, en las ciudades pequeñas algunos individuos no acaudalados tuvieron acceso, a través de los remates, a obras que, sin ser de especial calidad, se asociaban a cierto estatus.

También es de interés el inventario de bienes de Ángela Juana de Velasco, que en 1691 consignó:

13 pesos y 4 tomines en que se apreciaron 8 tibores de China, los 2 grandes y 6 pequeños y algunos quebrados [...]. Otros 6 pesos del valor de una jarrita de China guarnecida de filigrana. 13 pesos en que se apreciaron 6 platos de dicha loza de China, los 4 grandes y 2 medianos. 15 pesos y 4 tomines por el aprecio de 13 tazas de China calderas a 4 tomines, otras 18 tacitas a 2 tomines y otras 6 a 6 tomines. 25 pesos que importa el aprecio de 6 tazas de loza de China en 4 pesos. 20 tacitas del mismo género a dos tomines. 50 tacitas blancas y algunas azules a 2 pesos. 5 tiborcitos a 2 tomines. 3 porcelanas a 6 tomines.¹⁵²

Este conjunto llama la atención por el gran número de piezas —algunas de las cuales se destinaron a la exhibición, no al servicio de mesa—. Pese a la importancia del lote, los precios de ciertas obras, incluyendo las de carácter decorativo, fueron muy bajos. No hay referencias a la calidad ni al estado de conservación, salvo en los casos de algunos objetos que estaban quebrados. Si bien el conjunto tuvo similitudes con el de Lope de Osorio, de 1645, todo apunta a que, para 1691, en Nueva España también circulaban piezas decorativas de manufactura sencilla y menor calidad. Al respecto, es de interés que en 1686 arribaron a Manila, procedentes de Macao, las naos *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad*, cuya mercancía incluyó «11 tiborcillos de loza, pintados, entrefinos, a peso cada uno. 7500 platos bastos, a 3 pesos ciento. 400 platos grandes, finos, a 6 pesos docena».¹⁵³ Así, el coste de las piezas de porcelana

152 Inventario de bienes de Ángela Juana de Velasco (1691). AGNM, *Civil*, vol. 21, exp. 1.

153 Autos sobre barcos portugueses *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad*. AGI, Filipinas, 70, n. 1, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930237>>.

varió notablemente en función de su calidad. En la época en la que se hizo el inventario de Velasco, en Manila se podía comprar una docena de platos grandes finos a seis pesos —es decir, cuatro reales por plato—. Los precios aumentaban en Acapulco y nuevamente en la ciudad de México, lo que permite inferir que los platos grandes y medianos y las tazas y tazas calderas de Ángela Juana de Velasco pueden haber sido entrefinos.

En el caso de las «20 tacitas del mismo género a dos tomines. 50 tacitas blancas y algunas azules a dos pesos. Cinco tiborcitos a dos tomines», el tamaño de las obras sin duda incidió en el precio bajo. Aun así, se trató de precios muy reducidos para conjuntos de 20, 50 y 5 piezas. Velasco era una mujer relativamente acaudalada y su lote sugiere que, si bien gustaba de las porcelanas chinas, no quería invertir sumas altas en ellas, quizá porque para entonces hasta las piezas decorativas eran relativamente comunes.

También destacan las referencias explícitas a obras de baja calidad, que en ocasiones aparecen incluso en ajuares de poder adquisitivo alto; por ejemplo, en 1668, Simón de Mirabal, platero de masonería¹⁵⁴ y poseedor de numerosos esclavos, así como de joyas de oro y un servicio de plata labrada quintada, tenía «4 tiboires ordinarios, del uno despostillado en la boca, que apreció en 10 pesos. Yten otros 3 pequeños y los Redoma [ilegible] de China que apreció todo en 5 pesos». El hecho de que se trate de pocas piezas, calificadas de ordinarias, permite afirmar que, incluso en el último tercio del siglo xvii, había capitalinos que no tenían interés en la porcelana china, aunque pudieran permitírsela.

Aún más notorio es el caso de la acaudalada María Teresa Retes, quien en 1695 tenía algunas piezas destinadas al servicio de mesa, y

154 Raquel Pineda Mendoza y Edén Mario Zárate Sánchez, *Catálogos de documentos de arte 30. Archivo de notaría de la Ciudad de México: protocolos iv*, México, UNAM-IIE, 2005, p. 47, y Manuel Carrera Stampa, «La mesa directiva del nobilísimo gremio de la platería de la Ciudad de México (1527-1861)», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 3 (1949), p. 169.

otras decorativas, tales como ramilleteros que servían de macetas y 30 piececitas de loza de China, de varias hechuras, tiborcitos y leoncitos —los tres últimos, sin duda, se exhibieron en aparadores—. Si bien no hay referencias a la calidad, los precios variaron entre uno y dos pesos, lo que apunta a una factura relativamente sencilla. Quizá esto se deba a que, al tratarse de un gran número de piezas guardadas en aparadores, el efecto residía en el conjunto, pues los visitantes no verían de cerca ni examinarían las obras.

Las piezas para el servicio de mesa incluyeron «2 tazas de China, guarnecidas de filigrana de plata, con sus tapas. 8 tazas para caldo, las 4 finas y las otra 4 entrefinas. Otras 4 tazas para caldo, 2 de ellas finas y las otras 4 ordinarias. 10 tazas de loza de China, azules, para tomar chocolate. Una docena de tazas para caldo, blancas y azules. 24 tazas ordinarias de China, para chocolate. 31 tazas de loza de China, chocolateras, de las ordinarias». La descripción sugiere que algunas de estas obras se usaron en contextos cotidianos. Las tazas guarnecidas con plata podrían haberse empleado en entornos protocolarios, pero, dado que se trata de solo dos ejemplares, es probable que se reservaran para el uso exclusivo de la marquesa y su marido.

La gran fortuna del personaje no impidió que algunas de sus piezas de porcelana fueran ordinarias, incluyendo aquellas destinadas a beber chocolate. Las tazas chocolateras de porcelana, ya sea chinas o japonesas, eran más altas que aquellas destinadas a otras bebidas. Tenían la boca más estrecha y el borde ligeramente curvado.¹⁵⁵ Habitualmente, los objetos relacionados con el consumo de esa bebida solían ser de buena calidad, pues el chocolate solía tomarse en público, con invitados. De hecho, la marquesa tuvo doce

155 Fátima Castro Rodríguez, «La tensión entre lo material y lo estético: consumo y reinterpretación de la porcelana asiática en la Nueva España», en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia del Arte y Estética, Nudos y Tramas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019, pp. 273-274.

salvillas de chocolate y dieciséis mancerinas de plata, tasadas en 366 pesos 6 tomines.¹⁵⁶ Así pues, las tazas chocolateras ordinarias de porcelana deben de haberse usado en un ambiente privado e informal.

El contraste entre las piezas de porcelana china y las de plata relacionadas con el consumo de chocolate no resulta sorprendente, pues los precios de los metales y las piedras preciosas eran mucho más altos que los de la porcelana. Sin embargo, los Retes hicieron cuantiosas inversiones en otra clase de bienes; por ejemplo, sendos escritorios de perspectiva, de dos vistas, que tenían vidrios y espejos, sobrepuestos de ébano, carey y marfil, con diferentes figuras y remates de marfil, con una docena de pies, guarniciones, cantoneras, asas y remates en forma de jarras de plata, se avaluaron en 5800 pesos en total.¹⁵⁷ La marquesa también tuvo numerosos vestidos costosos, entre los que destacó uno avaluado en 1000 pesos;¹⁵⁸ igualmente, poseyó un coche de 1600 pesos.¹⁵⁹ Los precios de tales obras fueron mucho más altos que los de ejemplares similares provenientes de otros ajuares; es decir, la familia Retes se aseguró de tener escritorios, coches y vestidos de primera línea y, en contraste, hizo una mínima inversión en la porcelana china, a pesar de poseer numerosas piezas. Como hemos visto, este ajuar incluyó algunos biombos chinos y objetos de laca japonesa; sin embargo, tomando en cuenta la enorme cantidad de bienes de dicho ajuar, la presencia del arte asiático fue muy discreta.

En principio, esto sugiere que Retes no tuvo mayor interés por las obras transpácificas. Ahora bien, los indicios de que usó la porcelana china para beber chocolate en la intimidad apuntan al fenómeno que aquí hemos denominado «domesticación de Asia». Lejos de emplear la porcelana china para afianzar su estatus social,

156 Curiel, «El efímero caudal», p. 71.

157 *Ib.*, p. 80.

158 *Ib.*, p. 94.

159 *Ib.*, p. 98.

la marquesa de San Jorge la integró en los aspectos más cotidianos de su vida. Si en 1570 los residentes de Nueva España se maravillaban con la porcelana china y hacían todo lo posible por tener algunas piezas, a finales del siglo xvii su presencia era tan habitual que algunos de los novohispanos más adinerados la empleaban en sus rituales cotidianos, ya desprovista de la idea de lujo a la que originalmente se asoció.

Por otro lado, aunque para este estudio apenas ha sido posible consultar fuentes primarias del sur del virreinato, es indudable que la porcelana china también tuvo una presencia importante en esa zona. En enero de 1702, el inventario de bienes de Julio de Dios Yguala, residente en Mérida, incluía 23 pozuelos de China.¹⁶⁰ También es de interés el testamento de Joseph de Castro, escultor y dorador, de 1614. Castro, vecino de México, había recibido 458 pesos de oro común de Sebastián Gutiérrez, «para llevarlos empleados a la provincia de Campeche y que allí también le trajo recibo empleado en cosas de China con alguna parte de la ganancia».¹⁶¹ Castro no era comerciante, sino que fue a Mérida para encargarse del retablo de la catedral de esa ciudad, «y en la ida, estadía y vuelta gastó 452 pesos de oro común que fueron los que me había dado en mercaderías el dicho Sebastián Gutiérrez».¹⁶²

Es probable que las «cosas de China» referidas por Castro fueran textiles, pero no hay que descartar que el lote incluyera algunos objetos de porcelana. Aun de no haber sido así, este caso demuestra que, a principios del siglo xvii, la circulación de obras asiáticas en Yucatán no solo corrió por cuenta de comerciantes,

160 Inventario de bienes de Julio de Dios Yguala, vecino de Mérida (1702). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 56, exp. 10.

161 Testamento de Joseph de Castro (1614). AGNot, not. 497, esc. Juan Pérez de Ribera, vol. 3359, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3359-176>>.

162 Testamento de Joseph de Castro (1614). AGNot, not. 497, esc. Juan Pérez de Ribera, vol. 3359, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3359-176>>.

sino también de personajes dedicados a otros oficios que costearon su viaje a la zona con la venta de productos chinos. A las evidencias documentales se suman los hallazgos arqueológicos: del Antiguo Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Mérida se han recuperado restos de porcelana de época Ming tardía, datados a mediados del siglo xvii.¹⁶³ Si bien habrá que esperar a la aparición de más evidencias para poder profundizar en las pautas del consumo de porcelana en el sur del virreinato, no hay duda de que dicho consumo existió desde principios del siglo xvii.

Las últimas referencias del listado merecen especial mención. Proviene del ajuar del exgobernador de Filipinas Fausto Cruzat y Góngora y consistieron en «Ocho cajones de loza» —cuyo contenido no se especificó—, «dos tiboires grandes» que contenían mil abanicos y «cuatro tiboires medianos de China con sus cerraduras con chocolate y azúcar». Al parecer, el contenido de los ocho cajones de loza eran 133 docenas de pozuelos de loza de China «buenas y de dar y recibir [...] que avaluaron cada docena unas con otras a 20 reales». Se trata del lote individual más grande del que haya registro en Nueva España, por lo que resulta razonable preguntarnos si los Cruzat planeaban vender o regalar algunos de los casi mil seiscientos pozuelos de dicho conjunto.

Si bien los Cruzat compraron las obras en Manila a un precio bajo, llama la atención que ya en México su tasación fuera tan reducida, pese a que no eran viejos y estaban en buenas condiciones. Aunque cuantitativamente el lote es impresionante, Cruzat no encargó una vajilla de porcelana china con sus armas, pese a que estaba en una posición privilegiada para hacerlo. Durante los años que residió en Manila, el gobernador se familiarizó con las producciones especializadas y no solo adquirió la capacidad de reconocer las obras

163 Rafael Burgos Villanueva y Antonio Rodríguez Alcalá, «Hospital del Rosario y edificio La Unión, en Mérida, México. Traslapes edificatorios y materiales culturales», *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 41, n.º 1 (2018-2019), p. 28.

de buena calidad, sino también de distinguir las que contribuían al prestigio social por su rareza de las que se habían convertido en una presencia demasiado habitual, como las porcelanas.

En el siglo XVIII tanto en Europa como en América hubo un nuevo auge de la porcelana; sin embargo, en la época de Cruzat el gusto por esta producción no era particularmente relevante en los ámbitos hispánicos más refinados. De hecho, en el inventario de bienes póstumo (1700) del rey Carlos II había piezas de porcelana novedosas, incluyendo algunas de tipo Imari —de origen japonés—. Aun así, al final del listado una nota indicó que la porcelana no se tasó porque su valor era más sentimental que intrínseco.¹⁶⁴

A diferencia de Europa, América nunca desarrolló su propia producción de porcelana, pues no había arcillas que posibilitaran el esmaltado característico de esta. Dado que la porcelana china circuló masivamente por Nueva España, resulta lógico que los diseños, paleta y tipo de objetos hayan dejado su huella en las producciones cerámicas locales. Al respecto, sobresale la cerámica poblana, introducida poco después de la llegada de los españoles. Aunque, en menor medida, es probable que desde el siglo XVII esta última haya tenido cierto influjo de la porcelana japonesa, cuya temprana —y, hasta ahora, desconocida— introducción en Nueva España conviene revisar por separado.

3.2. LA PORCELANA JAPONESA

En Japón la porcelana china había sido muy apreciada, aunque restringida a las élites, desde el período Heian (794-1185). Fue mucho después, a principios del siglo XVII, cuando en Arita (Izumiya-ma), se descubrieron yacimientos de arcilla blanca que permitían elaborar porcelana; la de esta zona se conoce con el nombre de Hizen. A diferencia de las lacas y los biombos, que ya contaban con una larga tradición a la llegada de los europeos, la porcelana surgió

164 Krahe, *Chinese Porcelain*, p. 125.

cuando los japoneses llevaban medio siglo de contacto regular con los ibéricos y empezaban a tenerlo también con los holandeses —y, en menor medida, con los ingleses—.

En las obras más tempranas predominó la imitación de los modelos chinos, muy gustados por los nipones. Sin embargo, en unas cuantas décadas la porcelana japonesa desarrolló sus propias características, bien diferenciadas de las chinas. Los hornos japoneses produjeron dos tipos de porcelana: la Arita —azul y blanca, de influjo chino— y la Imari, que destaca por sus brillantes colores; principalmente, rojo, azul y dorado. Si bien esta última es la que dio prestigio internacional a la producción nipona, ambas proceden de los mismos hornos. En los siglos xvii y xviii, hubo ejemplares de calidad regular, pero los mejores pronto alcanzaron una calidad excepcional, y la porcelana japonesa llegó a ser la más codiciada en los entornos aristocráticos europeos.¹⁶⁵ Por esa razón, a pesar de que su circulación no fue masiva, tuvo mucha influencia en una parte de la producción china, así como en las europeas, nacidas a principios del siglo xviii.

La porcelana japonesa había empezado a circular fuera de Asia desde las primeras décadas del siglo xvii, pero la exportación fue acicateada por la crisis de sucesión dinástica china, que aumentó la demanda de porcelana en el exterior.¹⁶⁶ Los holandeses, que para entonces se encontraban entre los principales consumidores de porcelana del mundo, recurrieron a la producción japonesa para suplir la escasez de ejemplares chinos. En el centro de Europa, la porcelana japonesa tuvo su auge entre 1680 y 1720.¹⁶⁷ El estudio del consumo de dicha porcelana fuera de Japón se halla concentrado

165 Oliver Impey, *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, Londres, Oriental Ceramic Society, 1990, p. 31.

166 *Ib.*, p. 24.

167 Tijs Volker, *Porcelain and the Dutch East India Company as Recorded in the Dag-Registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima and Other Contemporary Papers, 1602-1682*, Leiden, Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, 1954.

en las naciones centroeuropeas. Mucho menos conocida, pero muy importante, es la circulación de porcelana japonesa en Asia oriental y occidental, África y América.¹⁶⁸ Dado que desde 1639 Japón se hallaba en la época *sakoku*, la exportación de porcelana se debió, en parte, a los chinos y holandeses, que estaban legalmente autorizados a comerciar con Japón, pero también hubo barcos árabes, indios y de otras naciones europeas involucrados en el traslado de obras.¹⁶⁹

La porcelana japonesa fue apreciada tanto en Manila como en Nueva España. Si bien existen más vestigios de la circulación de porcelana japonesa en la Nueva España del siglo xviii¹⁷⁰ que en la del xvii, Nueva España fue uno de los primeros lugares fuera de Asia donde se conoció la porcelana japonesa (véase tabla 13). En 2004 se hallaron los primeros vestigios de dicha porcelana en la capital filipina.¹⁷¹ Las obras fueron llevadas en juncos chinos a Manila desde Nagasaki, a través del mar del Sur. Al respecto, Taiwán parece haber tenido un papel importante, haciendo las veces de puerto intermedio, especialmente entre 1660 y 1680.¹⁷²

En Intramuros —el área de Manila donde vivía la élite española— se han localizado restos de porcelana *kraak* hecha en Arita c. 1660-1690.¹⁷³ En el Jardín Mehan, en el barrio chino del Parián, se

168 Takenori Nogami, «Hizen Porcelain Exported to Asia, Africa, and America», en Angela Schottenhammer (ed.), *The East Asian Mediterranean: Maritime Crossroads of Culture, Commerce and Human Migration (East Asian Economic and Socio-Cultural Studies, 6)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 203-218.

169 Takenori Nogami, Kuang-ti Li, Tai-kang Lu y Hsiao-chun Hung, «Tainan shut-sudo no Hizen jiki (Hizen porcelain found in Tainan)», *Kindai Koko*, 48 (2005), pp. 6-10.

170 Sonia Irene Ocaña Ruiz, «La porcelana japonesa en Nueva España en el siglo xviii», en *Memoria del Primer Coloquio Internacional de Estudios de Arte y Cultura Iberoamérica-Japón*, México, Cenidiap, en proceso de edición.

171 Cuevas, «Fujian and Hizen Ware», p. 121.

172 Takenori Nogami y Judith Hernández Aranda, «Hizen Porcelain Found in Veracruz», *Kanazawa Daigaku kokogaku kiyo*, 32 (2011), pp. 47-50.

173 Nida T. Cuevas, «The Hizen ware in the Philippines: Its Historical and Archaeological Significance», *Boletín del Instituto de Estudios Latino-Americanos de Kyoto*, 14 (2014), p. 20.

han encontrado fragmentos de platos azul y blanco con motivos de insectos y flores hechos en Hizen entre 1660 y 1680.¹⁷⁴ Otros hallazgos arqueológicos han localizado porcelana Hizen en Cebú, así como piezas sencillas en poblaciones pequeñas.¹⁷⁵ La porcelana japonesa de mejor calidad es la que se ha hallado en la zona de Intramuros.¹⁷⁶

Algunos de los vestigios de esa zona son idénticos a otros localizados en México y en La Antigua (Guatemala); es decir, si bien una parte de la porcelana japonesa enviada a Manila fue consumida por las élites hispanas locales, muchas piezas se destinaron a América.¹⁷⁷ Los primeros informes arqueológicos de porcelana japonesa en México datan de 1986.¹⁷⁸ La mayoría de las piezas halladas son de estilo *kraak* y corresponden al trabajo hecho en Arita —principalmente, en el área de Uchiyama— entre 1660 y 1680.¹⁷⁹ A diferencia de Manila, donde se han hallado —fuera de Intramuros— porcelanas japonesas de baja calidad, las de México suelen ser finas. A medida que avancen los estudios, sabremos con más precisión en qué ciudades circuló la porcelana japonesa. De cualquier modo, las evidencias arqueológicas y documentales ya conocidas confirman que hubo obras en varias ciudades virreinales desde la primera mitad del siglo xvii.

De particular interés resultan los hallazgos arqueológicos de porcelana japonesa en Veracruz. Se trata de piezas procedentes de Arita; probablemente, de Uchiyama.¹⁸⁰ Las piezas localizadas

174 Cuevas, «The Hizen ware», p. 23.

175 *Ib.*, pp. 24 y 29.

176 *Ib.*, p. 29.

177 Takenori Nogami, «Hizen Ware Transported by Galleon Ships: Including the Role of Chinese Junks Around the South China Sea», *The Journal of Sophia Asian Studies*, 23 (2005), pp. 40-41.

178 Takatoshi Misugi, *Blue and White Ceramics of the World*, Tokio, Dohosha, 1986, p. 96.

179 Takenori Nogami, «Ceramic Trade Network around Taiwan Straits and the Galleon Trade», <<https://wcts.sinica.edu.tw/wctsI/paper/C4P3Paper.pdf>>.

180 Takenori y Hernández Aranda, «Hizen Porcelain», p. 49.

incluyen un plato con un diseño de flor e insecto, datado c. 1660-1680. Otros fragmentos coinciden con algunos hallados en Manila, por lo que Nogami Takenori y Judith Hernández Aranda han considerado que llegaron a Veracruz a través de Acapulco. También se han encontrado vestigios similares —del siglo xvii— en México, Oaxaca, Guatemala y La Habana.¹⁸¹ Dado que Veracruz se hallaba en la ruta a España, cabe suponer que desde ahí se reenviaron ejemplares a la Península. De momento, sin embargo, la presencia de porcelana japonesa en la España de la época está pendiente de estudio.

Los vestigios de porcelana Hizen hallados en México, Oaxaca, Veracruz, La Habana y La Antigua corresponden a tazas chocolate-ras Hizen (fig. 22).¹⁸² Al parecer, se trata de piezas hechas expresamente para el mercado hispanoamericano.¹⁸³ Así pues, más allá del cierre de fronteras, los japoneses no solo hicieron lacas y biombos, sino también porcelanas dirigidas a dicho mercado. El hecho es muy destacable, pues la mayoría de las porcelanas japonesas que circularon en Nueva España lo hicieron después de que se estableciera la política *sakoku*, cuya porosidad resulta patente a la luz del caso virreinal.

La tabla 13 incluye cuatro referencias documentales novohispanas —de 1617, 1642, 1656 y 1706—, dos de Manila —de 1686 y 1719— y una de Madrid —de 1682—. Es notable que las más tempranas son de la Nueva España y no proceden de la capital, sino de Acapulco, Toluca y Zacatecas. Pese a que en Nueva España la porcelana nipona no circuló en grandes cantidades, ya a mediados del

181 *Ib.*, p. 48.

182 También se ha encontrado una taza de chocolate Hizen en Cádiz, que sugiere que, ocasionalmente, desde América se reenviaron piezas a España. Nogami, «Ceramic Trade Network».

183 Fátima Castro Rodríguez, «La tensión entre lo material y lo estético: consumo y reinterpretación de la porcelana asiática en la Nueva España», en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia del Arte y Estética, Nudos y Tramas*, México, UNAM, IIE, 2019, pp. 273-274.



Figura 22. Fragmentos de taza decorada con motivo floral. Japón, porcelana Hizen, segunda mitad del siglo xvii. Museo del Templo Mayor

siglo xvii era muy apreciada,¹⁸⁴ es decir, el estudio del caso americano es importante para apreciar a cabalidad el éxito de la porcelana japonesa fuera de Asia. Aún queda mucho por investigar, pero las evidencias sugieren que la circulación de porcelana japonesa fue importante en Nueva España desde el siglo xvii. Se tratara o no de obras de lujo, su público parece haber sido, en su mayoría, de alto poder adquisitivo; es decir, una parte de la élite novohispana era consciente del prestigio internacional de la porcelana japonesa, que también en el ámbito regional tuvo mayores connotaciones de lujo que la china.

¹⁸⁴ Gustavo Curiel informó que en los inventarios de bienes novohispanos del siglo xvii era normal encontrar referencias a la porcelana japonesa, o «de la China del Japón», aunque no se refirió a casos concretos. Véase «Perception of the Other», p. 27.

Tabla 13. Porcelana japonesa

Año	Referencia
1617	Y de cinco docenas de loza, a razón de cinco pesos la docena, que traía en el dicho navío <i>San Juan Bautista</i> Más 10 pesos del dicho oro, que en 7 de octubre se metieron en la dicha real caja, que se cobraron de Antonio Pérez, marinero que vino en la dicha nao, por los derechos de 10 % de 100 pesos [en] que se avaluaron ocho docenas de platos de China y una caja de arroz que trajo en la dicha nao manifestó. Como parece en el dicho libro común y relación jurada De Manuel González, marinero difunto, por los derechos del dos por ciento de la nueva imposición de [ilegible]. En que se avaluó un esclavillo Japón y cinco docenas de loza de China que trajo en el dicho navío <i>San Juan Bautista</i> . Como parece por el libro común partida de esta suma y la dicha relación jurada por la dicha partida ¹⁸⁵
1642	Seis platos y dos limetas de China, otros seis platos de la Puebla con seis escudillas pequeñas, dos platillos de Japón y dos docenas de tecomates [...], una borcelana de China ¹⁸⁶
1656	Dos tibores grandes, de China, digo del Japón, en con sus tapaderas de plata y sus gargantas guarnecidas y sus peanas de ébano—1000 pesos ¹⁸⁷
1682	[...] quarenta y ocho Jícaras Doradas azules y encarnadas con Pájaros y Ramos tasadas en Duzientos y ochenta y ocho Reales de Vellón todas a seis Reales cada Una ¹⁸⁸
1686	726 platos de Japón, pequeños, a 12 pesos el ciento ¹⁸⁹
1695	Un tiber grande, de media vara, azul y verde, del Japón, con historias perfiladas de oro, con su tapadera de lo mismo, y su peana de ébano labrado ¹⁹⁰

185 Cuentas de la Real Caja del Puerto de Acapulco. AGI, Contaduría, 903, n. 3, <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12783794>>.

186 Carta de dote de Diego Pérez Cabeza de Hierro. Citado en Trujillo Aguilar, *El papel económico*, p. 251.

187 Del Hoyo, *Plateros*, p. 118.

188 Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 173.

189 Autos sobre barcos portugueses *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad*. AGI, Filipinas 70, n. 1, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930237>>.

190 Del Hoyo, *Plateros*, p. 121.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1706	Ytt. otro cajón núm. 13 de la misma manera, que abierto se halló lleno de pozuelos del Japón, que son más grandes, y no tan finos, pintados y de diferentes largos con algo [ilegible] finos, cuanto los primeros que, apartados los quebrados y de ningún servicio, quedaron buenos, y de dar y recibir, 16 docenas y siete pozuelos y los demás sin servicio se echaron con los demás quebrados ¹⁹¹
1719	Fernando Bustamante, Gobernador de Filipinas, mandó a Isabel Farnesio «loza muy fina de el Japón» ¹⁹²

El arribo de porcelanas japonesas en 1617 resulta inusitadamente temprano en el contexto internacional. Las obras llegaron en el navío *San Juan Bautista* que, como ha apuntado Gil, fue enviado por el sogún Ieyasu para que los miembros de la embajada *keichō* volvieran a Japón. Entre las mercancías que los marineros habían traído en esa nave, había «cinco docenas de loza, a razón de cinco pesos la docena»; «ocho docenas de platos de China y una caja de arroz» en 100 pesos, y «cinco docenas de loza de China».

Pese a que en Acapulco se hizo mención explícita de que las obras eran «chinas», es probable que en realidad se haya tratado de porcelanas niponas. Como hemos visto, el galeón de Manila traía anualmente miles de piezas de porcelana china y no habría tenido sentido incluirlas en una embarcación japonesa, donde el precio habría tenido que ser mayor que si hubieran venido desde Manila. En 1617, el público novohispano llevaba décadas consumiendo distintas clases de porcelana china, por lo que es plausible que, al margen de sus características, los ejemplares llegados en la nave japonesa se identificaran como una variedad china más.

La porcelana japonesa era entonces muy novedosa y resulta lógico que los comerciantes nipones quisieran darla a conocer al

191 Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1.

192 Krahe y Simal, «Ornato y menaje», p. 15.

público novohispano. De hecho, es posible que las misiones diplomáticas de 1610, 1613 y 1614 hayan traído algunos ejemplares. Resulta significativo que, aunque fuera en baja cantidad, la porcelana japonesa se haya conocido en Nueva España poco después de su creación y mucho antes de que su presencia se volviera habitual en los ámbitos aristocráticos centroeuropeos. Sin duda sería de gran interés saber cuáles fueron las características de los ejemplares llegados en 1617. Si bien se ha señalado que las obras más tempranas fueron semejantes a las chinas, también se ha advertido que esto se debió a las demandas del mercado japonés. Quizá desde el principio se haya experimentado también con diseños novedosos, con la mira puesta en los mercados extranjeros. El público novohispano contaba con muchas opciones para adquirir porcelana china y sería lógico que, para captar su interés, los japoneses hubieran enviado obras fácilmente distinguibles de las chinas.

Es destacable que incluso las porcelanas llegadas a Acapulco en un barco japonés se hayan denominado chinas. Esto permite suponer que algunas de las porcelanas que los documentos llamaron chinas pueden haber sido realmente niponas. Si bien es imposible saber la cantidad exacta de porcelanas japonesas que circularon por Nueva España en las primeras décadas del siglo XVII, los hallazgos arqueológicos permiten suponer que hubo más de las que sugieren las escasas evidencias documentales, aunque el número fue, indudablemente, mucho menor que el de los ejemplares chinos.

Después de las obras de 1617, la siguiente referencia explícita a piezas de loza japonesa proceden de una carta de dote de Toluca, de 1642, a «Seis platos y dos limetas de China, otros seis platos de la Puebla con seis escudillas pequeñas, dos platillos de Japón y dos docenas de tecomates [...], una borcelana de China». El hecho de que los «platillos de Japón» se hayan mencionado junto a piezas de China y de Puebla sugiere que todas las obras tenían características que permitían distinguirlas de las otras. Con el tiempo, los chinos hicieron imitaciones de porcelana japonesa. Sin embargo, en 1642 dichas imitaciones aún no circulaban en Nueva España,

por lo que cabe suponer que los platillos japoneses de la carta de dote serían ejemplos de porcelana Imari nipona. Ignoramos cómo llegaron los platillos a Toluca, pero es posible que, para entonces, también en otras ciudades hubiera comerciantes lo bastante familiarizados con las distintas variedades de porcelana como para distinguir las japonesas.

Especialmente llamativa es la referencia zacatecana de 1656 a «Dos tiboires grandes, de China, digo del Japón, en con sus tapaderas de plata y sus gargantas guarnecidas y sus peanas de ébano—1000 pesos». Lamentablemente, la transcripción publicada por Eugenio del Hoyo no identificó al poseedor de la obra, pero sin duda se trató de un minero muy rico. Hemos visto que en Zacatecas se encontraban algunas de las lacas asiáticas más caras de la Nueva España, así como porcelanas chinas de uso ornamental en una época más temprana que en otros ámbitos novohispanos. Los tiboires japoneses de 1656 son, por mucho, las piezas de porcelana más costosas registradas en Nueva España. En el altísimo precio también incidieron el traslado al real minero, el tamaño, las «tapaderas de plata y sus gargantas guarnecidas» y las peanas de ébano. Aun así, no hay duda de que la calidad de los tiboires fue excepcional.

En 1656 los tiboires de porcelana japonesa eran infrecuentes no solo en Nueva España, sino incluso en Europa, donde este tipo de piezas se popularizó décadas después. El hecho de que el tasador zacatecano inicialmente consignara su origen chino, para enseguida rectificar, sugiere que su desconocido poseedor estaba al tanto de la calidad y exclusividad asociadas a la porcelana japonesa y que por esa razón estuvo dispuesto a pagar una suma exorbitante por las obras. Todo apunta a que estos tiboires fueron producto de un encargo. Su precio fue tan elevado que parece remoto que un comerciante se hubiera arriesgado a adquirir obras tan exclusivas sin tener la certeza de que lograría venderlas. Así pues, aunque fuera de manera excepcional, el mercado novohispano —y no solo el capitalino— estuvo a la vanguardia en el consumo de porcelanas japonesas de lujo, pese a que hasta hace poco no se pensaba que

Hispanoamérica hubiera participado en este fenómeno, y menos aún, en una época temprana.

Si bien ignoramos cuál fue el aspecto de los tibores de 1656, su extraordinaria calidad es confirmada al comparar su precio con el de otros ejemplares, tanto chinos como japoneses. En 1702 un ajuar zacatecano registró «Cuatro tibores medianos, de loza de China, iguales los 4—100 pesos»,¹⁹³ en 1736, el acaudalado minero y banquero de platas Francisco Fagoaga, padre del primer marqués del Apartado, poseía «Dos tibores grandes del Japón, barrigones, apreciados en 50 pesos [ambos]»¹⁹⁴ y, en 1751, el marqués de Guardiola tenía «Ytem dos tibores grandes loza de China azules y dorados con sus tapas en 50 pesos». ¹⁹⁵ A pesar de que todas estas obras se hallaban en ajuares ricos y se describieron en términos similares a los de los tibores japoneses de 1656, su precio fue mucho más bajo que el de estos.

Es casi seguro que las obras de 1656 eran de la fina porcelana Imari, al igual que «Un tabor grande, de media vara, azul y verde, del Japón, con historias perfiladas de oro, con su tapadera de lo mismo, y su peana de ébano labrado», que en 1695 se encontraba en otro ajuar zacatecano. Aunque ignoramos el precio de esta obra, llama la atención el esfuerzo descriptivo, inusual en el contexto novohispano, que sugiere que el tabor era realmente imponente. En este caso, por la fecha, cabe la posibilidad de que se haya tratado de una imitación china. De cualquier modo, no hay duda de que era una pieza bien lograda.

Para tener una idea de la apariencia de estos tibores japoneses, cabe hacer referencia a algunos ejemplares de finales del siglo XVII que se han conservado. Al respecto, destacan sendos pares de tibores

193 Del Hoyo, *Plateros*, p. 122.

194 Testamentería de Francisco de Fagoaga (1739). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 7, exp. 1, f. 42.

195 Autos e inventarios por el marqués de Guardiola (1751). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 48, exp. 7.



*Figura 23. Tibor de porcelana. Japón, c. 1675-1725.
Museo Nacional de Artes Decorativas*

del Museo de Victoria y Alberto (c. 1690-1720),¹⁹⁶ y del Museo Nacional de Artes Decorativas, datados c. 1675-1725 (fig. 23). Estos últimos, que acaso procedan de la colección de Isabel Farnesio,¹⁹⁷ miden 86,50 centímetros de alto y han sido descritos como

Porcelana gruesa decorada en azul sucio bajo cubierta ligeramente grisácea, rojo de hierro en dos tonos y dorado: en el cuerpo, tres grandes compartimentos lobulados con pabellón, árbol de paulonia y Ave Fénix volando; en los hombros, en la parte inferior del cuerpo y en las tapaderas, hay tres medallones lobulados con pabellones y Aves

¹⁹⁶ Las obras se reproducen y comentan en <<https://collections.vam.ac.uk/item/O77859/jar-and-lid-unknown/>>.

¹⁹⁷ Manuel Casamar, citado en «Ficha completa (Tibor)», Museo Nacional de Artes Decorativas, <<https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=9477&inventory=CE10020&table=FMUS&museum=MNAD>>.

Fénix entre plantas; los fondos son del tipo «kirande» (brocado de oro) con peonías, crisantemos y roleos.¹⁹⁸

La referencia zacatecana de 1695 a las «historias perfiladas de oro» sugiere que, además de vegetación, la decoración del tabor incluía otra clase de figuras, pero sin duda los colores vívidos — azul, verde y dorado— contribuyeron notablemente al aprecio del trabajo. Los tabores japoneses de 1656 y 1695, así como el escritorio de laca japonesa tasado en 800 pesos en 1696, demuestra que el estudio de la circulación de obras asiáticas de lujo en Nueva España no se puede limitar a la capital, sino que es imprescindible tener en cuenta otras ciudades. Los ejemplos zacatecanos permiten advertir que quien podía pagar precios muy altos tenía a su disposición obras exclusivas, independientemente de su lugar de residencia. Las élites de los reales mineros vivían con gran lujo y tenían gustos similares a los de los habitantes más acaudalados de otros ámbitos virreinales.

La referencia de 1682 a «quarenta y ocho Jícaras Doradas azules y encarnadas con Pájaros y Ramos tasadas en Duzientos y ochenta y ocho Reales de Vellón todas a seis Reales cada Una» viene del inventario de José de Silva que, como hemos visto, incluyó cientos de pocillos y jícaras de porcelana china. Gutiérrez Usillos ha advertido que la descripción de estas 48 jícaras apunta a piezas de porcelana Imari, cuya fecha relativamente temprana sugiere que no se trata de imitaciones chinas. Más allá del evidente contraste de tamaño entre unos tabores grandes y unas jícaras, las diferencias de precio respecto a las obras zacatecanas serían otra confirmación de la calidad excepcional de estas últimas.

Por otro lado, aunque el lote de 48 jícaras es más numeroso que la mayoría de los conjuntos de porcelana china que había en Nueva

198 «Ficha completa (Tabor)», Museo Nacional de Artes Decorativas, <<https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=9477&inventory=CE10020&table=FMUS&museum=MNAD>>.

España, resulta mucho menor que el de las obras chinas del mismo ajuar. Esto podría indicar que hacia 1664-1673 —cuando los Manceira residieron en el virreinato— la porcelana japonesa aún era relativamente difícil de conseguir en Nueva España —incluso si no era de máxima calidad—: el precio de estas jícaras fue muy similar al de las chinas del mismo inventario. Aun así, la descripción sugiere un aprecio por la belleza de las obras, derivada de sus brillantes colores y de su decoración a base de aves y motivos vegetales.

Estos casos demuestran que, después de que Japón cerró sus fronteras, no solo los biombos y las lacas, sino también las porcelanas —cuyo origen data de la época en la que empezaban las tensiones con Iberoamérica—, siguieron circulando, aunque en pocas cantidades y fundamentalmente entre los miembros de las élites. No obstante, algunos ejemplares eran de bajo coste. Al respecto, tiene interés que en 1686 arribaron a Manila, procedentes de Macao, los barcos *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad* que traían, entre numerosísimas piezas de loza, «726 platos de Japón, pequeños, a 12 pesos el ciento».¹⁹⁹ Es probable que estas obras hayan tenido como destino final la Nueva España. De hecho, los ejemplares de la carta de dote toluqueña de 1642 permiten suponer que la comercialización de porcelanas japonesas en Nueva España, mediada por distintos actores asiáticos —y europeos—, inició inmediatamente después del cierre de las fronteras japonesas.

Es de destacar que el gobernador de Filipinas Fausto Cruzat y Góngora no tuvo especial interés en la porcelana japonesa. El inventario que sus hijos hicieron de sus bienes, en 1706, incluyó «pozuelos del Japón, que son más grandes, y no tan finos, pintados y de diferentes largos con algo [ilegible] finos, cuanto los primeros que, apartados los quebrados y de ningún servicio, quedaron buenos, y

199 Autos sobre barcos portugueses *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad*. AGI, Filipinas 70, n. 1, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930237>>.

de dar y recibir, 16 docenas y siete pozuelos y los demás sin servicio se echaron con los demás quebrados». En esa época la porcelana japonesa se hallaba en su apogeo en Europa y el poco apego del exgobernador a esta producción podría indicar que, en ocasiones, el gusto hispánico por este tipo de obras se alejó deliberadamente del de las otras naciones.

La porcelana japonesa representó una pequeña parte del comercio hispánico con Asia. Aun así, los gustos novohispanos por el arte asiático se actualizaban constantemente y, si bien desde finales del siglo xvi en parte siguieron sus propios derroteros, también participaron de fenómenos globales. Los verdaderos alcances de la circulación de porcelana japonesa en Nueva España deberán ser objeto de futuros estudios, que asimismo deberán esclarecer si en el siglo xvii el interés por la porcelana japonesa de buena calidad fue un fenómeno casi exclusivo de Filipinas y Nueva España, o bien encontró eco en España.

Al respecto, tiene interés el hecho de que, en 1719, el rey de Siam mandó a Felipe V más de setecientos objetos de porcelana china y japonesa.²⁰⁰ En ese mismo envío Fernando Bustamante, gobernador de Filipinas, mandó al rey mucha porcelana. De especial interés es el hecho de que Bustamante envió a Isabel Farnesio «Dos tибores de loza muy fina de el Japón, de cinco quartas y media de alto. Otros dos tибores negros, y dorados de loza mui fina de el Japón, de tres quartas de alto».²⁰¹ El gusto de Farnesio por el arte asiático es bien conocido.²⁰² Su testamento mencionó más de cin-

200 Krahe y Simal, «Ornato y menaje», p. 13.

201 *Ib.*, p. 51.

202 Al respecto véase, por ejemplo, Teresa Lavallo Cobo, «El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio», en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 211-214, y 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. Acts du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux*, v. II, Dominio Departamental de Sceaux, Musée de l'Ile-de-France, 1995, pp. 193-207.

cuenta tibores, que en su mayoría eran del siglo xvii.²⁰³ Si bien muchos de ellos debieron de haber sido chinos, el envío que Bustamante dirigió expresamente a la reina y el estrecho contacto que ella mantuvo con otras cortes europeas permite suponer que su colección tuvo más ejemplares japoneses de los que hasta ahora se ha supuesto.²⁰⁴ Acaso algunos aún se encuentren en las colecciones reales, tenidos por ejemplares chinos.²⁰⁵

El gusto de Isabel Farnesio por las lacas y porcelanas asiáticas y de inspiración asiática se suele considerar como un fenómeno ligado a la *chinoiserie*, que a principios del siglo xviii floreció en Francia y otras naciones europeas. Efectivamente, este fenómeno fue mucho más importante en la España borbónica que en la de los Austrias. Sin embargo, el hecho de que los gobernadores, virreyes y otros miembros de las élites hispánicas de Manila y Nueva España del siglo xvii tuvieran porcelanas japonesas sugiere la pertinencia de ahondar en la posibilidad de que dichos personajes hayan sido los primeros agentes de la difusión del gusto por la porcelana japonesa en España. Si bien de momento no es posible ofrecer respuestas al respecto, las evidencias sugieren que algunos miembros de las élites hispánicas de Asia y América tuvieron ejemplares de porcelana japonesa de máxima calidad al mismo tiempo que los círculos aristocráticos centroeuropeos. El papel que la Nueva España desempeñó al respecto deberá ser tema de futuras discusiones.

3.3. LA IMPRONTA DE LA PORCELANA CHINA EN LA LOZA NOVOHISPANA

Las producciones alfareras se cuentan entre las más antiguas, numerosas y diversas del mundo. En Mesoamérica había cerámica en abundancia, pero tanto la forma de los objetos como la paleta

203 Lavallo Cobo, «El coleccionismo oriental», p. 212.

204 El catálogo *Oriente en Palacio*, pp. 222-223, identifica un tabor japonés.

205 Agradezco a la doctora Yayoi Kawamura sus comentarios sobre este tema.

eran distintas a las virreinales; las obras rara vez estaban vidriadas y, en muchos casos, la producción sufrió una drástica caída a la llegada de los españoles.²⁰⁶ Aun así, a finales del siglo xvi la cerámica novohispana ya contaba con centros productores importantes. En relación con la porcelana asiática, la que resulta de interés es la loza vidriada poblana, nacida en la segunda mitad del siglo xvi a partir de técnicas y modelos españoles.

No sabemos exactamente en qué cantidad se produjo la loza poblana a finales del siglo xvi, pues respecto a los primeros tiempos hay más preguntas que respuestas.²⁰⁷ Al establecerse el comercio entre Manila y Acapulco, dicha producción ya tenía algunos años de existir. Así, la porcelana china no fue fundamental en las etapas más tempranas de la cerámica de Puebla, pero sí más tarde. La cerámica vidriada española circuló en cantidades bajas, pues la loza poblana se desarrolló para abastecer al virreinato de obras de ese tipo a menor coste.²⁰⁸ Las obras poblanas deben de haber tenido también mayor circulación que la porcelana china.

La cerámica vidriada fue introducida en la península ibérica por los árabes en la Edad Media y hacia 1500 contaba con varios centros productores. La técnica, adaptada en Nueva España, consistía en

Aplica[r] un baño por inmersión de una mezcla líquida de óxido de estaño, plomo, arena, sal y agua sobre las piezas cerámicas previamente cocidas que regularmente se les llama bizcocho o jahuete.

206 Véase, por ejemplo, Gilda Hernández Sánchez, *Ceramics and the Spanish Conquest. Response and Continuity of Indigenous Pottery Technology in Central Mexico*, Leiden y Boston, Brill, 2012.

207 Según Margaret McQuade, aunque la historia temprana de la industria y los tipos de cerámica producidos no son claros, a finales del siglo xvi ya había una industria en pleno funcionamiento. Margaret Connors McQuade, «Talavera poblana: cuatro siglos de producción y coleccionismo», *Mesoamérica*, 40 (2000), p. 122.

208 Las primeras ordenanzas de loceros de Puebla datan de 1653 y, según los registros oficiales, había muy pocos loceros agremiados: en 1653 eran 20; en 1660, 24 y, en 1758, 16. A pesar de esto, entre mediados del siglo xvii y mediados del siglo xviii, la loza de Puebla llegó a ser la cerámica más ampliamente distribuida en todas las colonias españolas de las Américas. *Ib.*, p. 123.

Posteriormente se decoran con diseños pintados, o solamente se les deja en blanco para someterlas a otra quema y lograr de esta manera ese aspecto vítreo blanquecino y un atractivo brillo, así como una considerable impermeabilidad, que no es total, pero es mucho mayor que las piezas sin cubrientes vitrificadas.²⁰⁹

Aunque la porcelana china no circuló en grandes cantidades en la Europa medieval, fue muy admirada e imitada. Algunos objetos de cerámica de Valencia, Paterna y Manises, de los siglos xiv y xv, exhiben motivos de raigambre china y una decoración inspirada en orlas y elementos repetitivos de la porcelana azul y blanca Yuan y Ming.²¹⁰ Ya en el último cuarto del siglo xvi, los alfareros de Talavera de la Reina comenzaron a extraer temas de la porcelana *kraak* llegada a través de la ruta del galeón de Manila. En sus obras se materializaron la tradición mudéjar, las aportaciones del Renacimiento italiano y la impronta de la porcelana china.²¹¹

En nuestra época, la cerámica vidriada de Puebla se suele denominar «talavera», pero esta palabra nunca se usó en Nueva España para referirse a dicha producción,²¹² sino a los objetos hechos en Talavera de la Reina. Aquí nos referimos a la loza poblana únicamente con el gentilicio que le corresponde, pues así fue como se la conoció en su época. Cabe añadir que nuestro estudio de este tema no se basa en fuentes documentales. Las referencias a la loza de Puebla fueron relativamente frecuentes en los inventarios de bienes del siglo xviii, pero escasearon en el siglo xvii. Numerosas referencias registraron objetos de loza sin mencionar su origen, aunque entre ellos sin duda hubo muchos de factura regional, in-

209 Raúl Francisco González Quezada, «Mayólica virreinal en Tlayacapan, Morelos», *Suplemento Cultural El Tlacuache*, 1013 (2022), p. 2, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/2273/2458>>.

210 Tian Zeng, *La influencia de la porcelana china en los estilos artísticos de la cerámica española hasta el siglo xviii*, tesis doctoral, Universitat de València, 2022, pp. 50 y 238, fig. 250.

211 *Ib.*, pp. 209 y 214.

212 Curiel, «Perception of the Other», p. 20.

cluyendo varios poblanos. De hecho, entre todas las obras aquí estudiadas, la loza de Puebla es la que se conserva en mayor cantidad. Esto ha dado pie a análisis formales que a menudo han abordado su parecido con la porcelana china.²¹³ Aquí no pretendemos añadir nuevos ejemplos, sino retomar algunos de los más notables y sugerir ángulos de análisis en los que vale la pena ahondar.

Al estudiar el parecido de la producción poblana con la porcelana china, es necesario tener en cuenta la relación de aquella con los modelos españoles de origen árabe que incorporaron soluciones renacentistas y chinas. Entre 1600 y 1750, buena parte de la loza poblana más fina se decoró en azul y blanco. Esta solución proviene de la porcelana *kraak*. En la primera mitad del siglo xvii la porcelana china circuló en muchas naciones europeas y se convirtió en fuente de inspiración de numerosas producciones cerámicas, que adoptaron el uso de figuras azules sobre fondo blanco. Las primeras en incorporar dicha solución, sin embargo, fueron las cerámicas de Portugal, España, Nueva España y Perú.²¹⁴ Esto no resulta sorprendente, pues a finales del siglo xvi fue en dichos ámbitos donde la porcelana china circuló en mayor cantidad.

213 Robin Farwell Gavin, Donna Pierce y Alfonso Pleguezuelo (eds.), *Cerámica y cultura. The Story of Spanish and Mexican Mayólica*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003; McQuade, «Talavera poblana»; Curiel, «Perception of the Other»; Meha Priyadarshini, *Chinese Porcelain in Colonial Mexico: The Material Worlds of an Early Modern Trade*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, y Abraham Villavicencio, «The Legacy of the Manila Galleons in the Arts of Mexico: Porcelain and Lacquer», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, pp. 152-155.

214 Según McClure Mudge, los alfareros de Portugal, España y México iniciaron la imitación occidental de la porcelana azul y blanca de exportación china entre treinta y cuarenta años antes que en cualquier parte de Europa o Inglaterra. Desde finales del siglo xvi y durante todo el siglo xvii, españoles y mexicanos agregaron mayólica azul y blanca, claramente en deuda con los modelos chinos, que se basaban en varios estilos anteriores a su industrialización. Jean McClure Mudge, «Hispanic Blue-and-White Faience in the Chinese Style», en John Carswell (ed.), *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*, Chicago, The University of Chicago, 1985, pp. 43-54.

En 1596 fray Andrés de Torrejón señaló, al referirse al trabajo de Talavera de la Reina, que de ahí eran «las mejores bajillas que se hazen en España, no zeden a las de Pisa y procuran ymitar las porcelanas de la China».²¹⁵ Así, aunque en esa época pocos peninsulares tenían porcelana china, los alfareros españoles la conocían e imitaban. A Nueva España llegaba mucha más porcelana china que cerámica de Talavera. Esto, y el hecho de que las producciones de Talavera y Puebla usen los modelos chinos de modo distinto, sugiere que los primeros ejemplares poblanos de inspiración china fueron ajenos a las imitaciones europeas.

La porcelana china tendió a ser más costosa que la cerámica esmaltada novohispana. Sin embargo, la diferencia, en general, no fue muy significativa.²¹⁶ Casi todos los objetos de mayólica poblana del siglo xvii que se conservan son de buena calidad. La producción incluyó tibores de gran tamaño que, al parecer, no se hicieron sobre pedido, pero sí se orientaron a un público de alto nivel adquisitivo. Dicho público también tuvo acceso a objetos finos de porcelana china; es decir, la loza poblana no se consideró un reemplazo de la porcelana china, sino que se apreció por sí misma.

La cerámica era fundamentalmente utilitaria y su uso era casi imprescindible en la vida cotidiana. Los habitantes de Nueva España estaban acostumbrados a poseer objetos cerámicos cuyos usos, formas, colores y diseños variaban notablemente entre sí. Hacia 1570, algunas de las cerámicas que circulaban por Nueva España venían de la tradición mesoamericana y otras resultaban más próximas a los estilos de vida traídos por los españoles. En este contexto, de marcada diversidad, la porcelana china se aprovechó para enriquecer aún más la variedad de estilos regionales. De hecho, las apropiaciones de

215 Citado en Jaume Coll Conesa, «Evolución de la loza decorada de los siglos xii al xix», en Jaume Coll Conesa (coord.), *Manual de cerámica medieval y moderna*, Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional, 2011, p. 71.

216 Esta apreciación se basa en el análisis de la información contenida en inventarios de bienes novohispanos de los siglos xvii y xviii.

la porcelana china solo son evidentes en algunas piezas poblanas. El público novohispano tenía a su disposición porcelanas chinas de distintas calidades y precios y, en el caso de la loza poblana, incluso en los ejemplares informados en modelos chinos, japoneses y europeos achinados, se apreciaron las soluciones novedosas.

Las primeras ordenanzas del gremio de loceros de Puebla, de 1653, no se refirieron a la porcelana china. Ya en 1682, se especificó que un estilo decorativo debía ser de pintura aborronada, según la tradición morisca; otro debía imitar la talavera, incluyendo las figuras, follaje y los cinco colores que se emplean en esta,²¹⁷ y en el tercero, de «género refino», la pintura sería «contrahaciendo a la de China», en azul subido y realzado, con puntos negros y campos de colores.²¹⁸ Es interesante que, aunque se aclaró que la loza más fina era la que imitaba a la china, no se especificó en qué consistía dicha imitación, más allá de la paleta.

Pese a que la imitación de los modelos chinos no se hizo explícita sino hasta finales del siglo xvii, en realidad una parte de la loza de Puebla se inspiró en modelos chinos desde la primera mitad de dicha centuria. Según el jesuita Bernabé Cobo —quien estuvo en Nueva España entre 1631 y 1642—, en América «Labrase tan

217 Cervantes, *Loza blanca*, pp. 28-29.

218 Efraín Castro Morales, «Loceros poblanos, su gremio, ordenanzas y hermandad», *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, 1 (2004), p. 55, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:9936>>. Al respecto, Castro comenta que «Estos artículos, especialmente los tres primeros, agregados a las ordenanzas con la intención de mejorar la calidad, especialmente de la loza fina, trajeron consigo dificultades de los maestros, que dieron lugar a más infracciones, pues el costo de las piezas aumentó al realizar la “cochura” o cocimiento de cada pieza en “pedaño”, además de facilitar los fraudes con el empleo del color azul en casi todos los “géneros”». *Ib.*, p. 34. La inconformidad duró décadas: «En 1721 los maestros loceros informaron al virrey Baltasar de Zúñiga Guzmán, marqués de Valero, que los cuatro artículos añadidos en 1682 en parte eran muy perjudiciales al gremio, difíciles de cumplir. En el primero se estipulaba que la loza común y ordinaria debería pintarse de azul, pero esto era costoso, tanto el fino como el contrahecho. Por eso pedían usar el verde, que era el habitual. Valero les concedió que el azul “borroneado o plumado” quedara reservado solo para la loza fina». *Ib.*, p. 56.

escogida loza y tan bien vedriada, que no hace falta la de Talavera, porque de pocos años a esta parte han dado en contrahacer la de China y sale muy parecida a ella, particularmente la que hace en Puebla de los Ángeles en Nueva España y en Lima».²¹⁹

La buena reputación de la loza de Puebla propició que, con el tiempo, se mantuvieran las comparaciones con las cerámicas finas de importación. En 1698, el historiador franciscano Agustín de Vetancurt escribió que en Puebla «la loza es más fina que la de Talavera y puede competir con la de China en su calidad».²²⁰ En 1746, el dominico Juan Villa Sánchez escribió que «La loza de que se labra mucha en la Puebla, tan fina y tan primorosa que o iguala, o escede a la de Talavera y a la de Cartagena de las Indias, llega a conseguir el empeño de los poblanos Alfareros, emular y a semejar el primor de la loza de la China».²²¹ Es interesante que, a diferencia de Cobo, Vetancurt y Villa Sánchez no mencionaron que la loza poblana imitaba los modelos chinos, sino que su calidad superaba a la de Talavera y podía competir con la porcelana china.

Por su parte, el padre español Francisco de Ajofrín, que estuvo en Puebla hacia 1763, señaló que «los vecinos (tenidos por los más hábiles e ingeniosos de toda esta Nueva España, y con razón) [hacían] hermosa delicada y limpia loza, o barro aún más fino que el de Talavera».²²² Llama la atención que Ajofrín no comparara la loza poblana con la porcelana china, pese a que al referirse a la laca que José Manuel de la Cerda hacía en Pátzcuaro señaló que excedía en

219 Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, t. 1, Sevilla, Imp. de E. Rasco Taveras, 1890, p. 243.

220 Agustín de Vetancurt, «Tratado de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y grandezas que la ilustran», en *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos exemplares históricos, políticos, militares, religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, México, Doña María de Benavides, viuda de Juan de Rivera, 1698, p. 47.

221 Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana*, México, Casa del Ciudadano José María Campos, 1835, p. 42.

222 Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII, el P. Fray Francisco de Ajofrín, capuchino*, vol. 1, ed. Vicente Castañeda y Alcover, Madrid, Real Academia de la Historia, 1958, p. 47.

primor a la de China.²²³ Sin embargo, en 1760, en un pleito entre artesanos de Puebla y Atlixco, uno de ellos se proclamó «inventor de la loza que imita a la de China, y la fabrica [sic] perfecta; que ninguno de los más instruidos podrá distinguir la suya de la de China y la del Japón».²²⁴ Asimismo, el inventario de bienes póstumo del maestro locero José Trillanes, de 1793, incluyó algunos platos, platitos y pozuelos achinados.²²⁵

Muchos ejemplares de loza poblana informados en la porcelana china datan del siglo XVIII, cuando estaban de moda los diseños de la familia verde y, posteriormente, de la familia rosa. No obstante, las obras poblanas no parecen haberlos imitado. Asimismo, es destacable que los loceros de mediados del siglo XVIII no solo se refirieran a los modelos chinos, sino también a los japoneses, más prestigiosos. El estudio del tema es realmente complejo, pues a finales del siglo XVII el gusto por el arte asiático se había expandido e incluía, además de obras chinas y japonesas, objetos europeos hechos bajo el influjo del *japanning* y la *chinoiserie*. Para entonces, tanto en Europa como en Nueva España algunas figuras y diseños chinos y achinados pasaron de un medio al otro —las transferencias más frecuentes ocurrieron entre la porcelana y la laca—. ²²⁶

Gustavo Curiel ha advertido que, en la loza vidriada poblana, los modelos chinos convivieron con otros locales y europeos, dando como resultado soluciones particulares.²²⁷ La mayoría de las

²²³ *Ib.*, p. 160.

²²⁴ Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, t. 1, México, Edición del autor, 1939, p. 42.

²²⁵ *Ib.*, pp. 310 y 311.

²²⁶ Sobre el caso europeo, véase Monika Kopplin, *Schwartz Porcelain: The Lacquer Craze and Its Impact on European Porcelain*, Múnich, Hirmer Verlag, 2005.

²²⁷ Curiel, «Perception of the Other», pp. 29 y 33. Margaret Connors McQuade ha observado que «La Europa del siglo XVII experimentó de igual forma una moda de arte decorativo asiático, particularmente de porcelana china. Sin embargo, en Puebla la variedad de cerámica con inspiración china fue mucho más amplia que la manufacturada en Europa, ya que las formas y la decoración de la superficie de Europa estaban combinadas con las de China para crear un estilo particular en Puebla». McQuade, «Talavera poblana», p. 129.

obras comentadas por Curiel y otros autores datan de principios del siglo XVIII; sin embargo, como advirtió Cobo, la loza poblana había empezado a imitar la porcelana china desde principios del siglo XVII. Se trató de procesos selectivos que evolucionaron con el tiempo. El uso de modelos chinos no se limitó a la decoración, sino que se extendió a la forma de los objetos. Al respecto, el caso más destacado es el de los tибores, pero, tanto en Puebla como en otros centros productores, también hubo pozuelos, tazones y botellas cuya tipología derivó de la porcelana china.²²⁸ La incorporación de dichos objetos al repertorio de objetos cerámicos novohispanos demuestra la permeabilidad de la loza novohispana —no solo la poblana— y representa otro aspecto de la domesticación de Asia.

En la loza poblana, una de las huellas más notables de la porcelana china se halla en los esquemas decorativos. En numerosos jarrones cuya forma deriva de los *guans* (tibores), la superficie se divide verticalmente en cuatro partes y horizontalmente en tres y tanto en el lado superior como en el inferior aparecen bandas decorativas a base de roleos. Se trata de esquemas procedentes de la porcelana china. Meha Priyadirshini ha advertido la coincidencia en el uso de dicho esquema en una porcelana china recuperada del naufragio del *San Diego* (1600) y un jarro chocolatero poblano de c. 1700, del Museo de Arte Metropolitano.²²⁹ La misma configuración aparece en otros jarrones poblanos; por ejemplo, en uno del Museo Franz Mayer²³⁰ y en otro del Museo de Victoria y Alberto,²³¹ ambos de principios del siglo XVIII. También hay afinidad en los esquemas decorativos de una jarra de porcelana con cubierta metálica —para usar como chocolatero— hecha en Jingdezhen c. 1700, del

228 Castillo y Fournier, «A Study of the Chinese Influence on Mexican Ceramics», p. 257.

229 Priyadirshini, *Chinese Porcelain*, figs. 1.4 y 1.5.

230 La obra se reproduce en *Across the Pacific*, p. 92.

231 La obra se reproduce y comenta en <<https://collections.vam.ac.uk/item/OI62382/jar/>>.

Asian Civilisations Museum y varios tibores poblanos de principios del siglo XVIII, incluyendo dos del Museo Franz Mayer²³² y otro de Galería de Arte de la Universidad de Yale.²³³ Aunque los ejemplares poblanos conocidos son del siglo XVIII, el hecho de que los modelos chinos sean tempranos permite suponer que dicho esquema se empezó a emplear en Nueva España desde el siglo XVII.

Por otro lado, en muchas producciones cerámicas europeas de la época, los modelos asiáticos fueron el punto de partida de diseños de deliberada originalidad. Alexius Feit revisó libros y obras con decoración china en busca de los modelos usados en la cerámica de Alcora del siglo XVIII, sin encontrar copias exactas de ninguna de las obras analizadas. Feit halló cierto parecido con la decoración de la porcelana azul monocroma del período Kangxi del primer cuarto del siglo XVIII, pero las similitudes eran aún mayores con las chinerías de las cerámicas de Delft inspiradas por aquellas, lo que lo llevó a suponer que los modelos más directos eran los holandeses informados en los chinos.²³⁴

En Nueva España hubo fenómenos similares desde el siglo XVII. Al respecto, destaca un jarrón con asas de la Hispanic Society de Nueva York,²³⁵ del que Margaret Connors McQuade ha señalado que está

232 Curiel, «Perception of the Other», p. 32, fig. 18, y Alan Chong, «42. Jar with metal cover», en *Across the Pacific*, p. 91. Chong ha advertido que «The decoration on the jar, or tabor, made in Puebla (cat. 41), consists of four medallions, which appear to be supported by white brackets. Dark blue lobes filled with vines occupy the spaces between them. The source of this distinctive design can be specifically traced to Chinese porcelain exported to Mexico, of which an example survives (cat. 42). The two vessels share several additional decorative elements such as the rich foliage rendered in dark and light blues glazes, and the forms encircling the base. The Chinese jar can be placed securely in Mexico since it was fitted with a metal cover so that it could be used as a chocolate jar (chocolatero) to store cacao bean». Chong, «42. Jar», p. 91.

233 La obra se reproduce en <<https://artgallery.yale.edu/news/talavera-jar-puebla-mexico>>.

234 Alexius Feit, *Iconographie des faïences d'Alcora 1727-1798*, Castellón, e-DitARX, 2017. Citado en Zeng, *La influencia de la porcelana china*, p. 219.

235 La obra se reproduce en McQuade, «Talavera poblana», p. 132, fig. 4.

[...] atribuido al maestro ceramista Damián Hernández, quien fue uno de los fundadores del gremio de alfareros, es uno de los ejemplares más impresionantes que combina las diferentes tradiciones. Nacido en España, Hernández se estableció en Puebla siendo joven y aprendió el oficio del ceramista español Antonio de Vega y Córdova. Las asas serpenteantes y la forma de este jarrón recuerdan tanto los tarros españoles de aceitunas como los tarros chinos *kuan* para guardar cosas. La imagen que rodea el jarrón recuerda las escenas decoradas en las vasijas policromas del siglo xvii de Sevilla y Talavera de la Reina influenciadas por la decoración cerámica narrativa italiana, o *istoriato*. Las figuras son de estilos tanto europeos como asiáticos; aunque, según George Kuwayama, dichas escenas reflejan el estilo chino rococó de Europa en vez de ser representaciones directas de escenas chinas tradicionales.²³⁶

En este ejemplar, la escena cuyo planteamiento recuerda al *istoriato* italiano representa a una mujer que viaja, protegida bajo un parasol, en un coche tirado por dos caballos fustigados por un hombre cuyos rasgos faciales recuerdan a los personajes de algunas porcelanas chinas y japonesas, pero también a los de las lozas europeas achinadas —aunque estas son más tardías—.²³⁷ Respecto a las primeras, destaca el parecido con los personajes representados en un tibor del período de transición entre las dinastías Ming y Qing (1620-1683), del Museo Franz Mayer.²³⁸ En el tibor poblano, datado hacia 1660, tanto las vestiduras de los personajes como los detalles de otras figuras muestran una decoración a base de grandes puntos —casi manchas— en azul cobalto, que producen un efecto ajeno tanto a la porcelana china como a las cerámicas europeas achinadas. Se cree que se trata del «aborronado» mencionado en las orde-

236 *Ib.*, p. 130.

237 El parecido es notable con los dos personajes que aparecen en un plato de cerámica inglesa de tipo Delft de principios del siglo xviii reproducido en <<https://www.invaluable.com/auction-lot/an-english-delft-chinoiserie-dish-early-18th-cent-274-c-1ad4075837>>.

238 La obra se reproduce en la página de Instagram del museo: <<https://www.instagram.com/p/C52J390rfu8/>>.

nanzas; una técnica islámica presente en producciones españolas de épocas anteriores,²³⁹ que en Nueva España se dejó de lado en el siglo XVIII. Aunque las ordenanzas de 1682 consideraban las obras de inspiración morisca y china por separado, las obras en realidad combinaron distintas soluciones.

El personaje masculino de la pieza en cuestión aparece, con variantes, en otras obras; por ejemplo, en un macetón en forma de barril de la Hispanic Society of America, datado hacia 1650.²⁴⁰ Este barril también exhibe un niño cuyo tratamiento es muy similar al de los niños jugando al aire libre que suelen aparecer en la porcelana de la dinastía Ming,²⁴¹ aunque el parecido se ve acotado por el tratamiento de las vestiduras. La aparición de estas figuras a mediados del siglo XVII permite afirmar que en décadas anteriores llegaron piezas de porcelana que representaban personajes chinos. Respecto a las diferencias entre las obras chinas y las poblanas, es interesante que las palabras «achinado» o «al remedo de China» no se usaron en relación con la loza poblana en el siglo XVII, aunque sí en el XVIII.²⁴²

Con el tiempo, el tratamiento de las figuras se aproximó más a la *chinoiserie* europea que a los modelos chinos originales. Al respecto, destacan sendos jarrones que se encuentran en el Museo Franz Mayer (fig. 24).²⁴³ Ambos muestran una decoración a base de flores y hojas azules sobre fondo blanco. Sin embargo, en el centro destaca la figura de un hombre de rasgos chinos pintado con un tono brillante de anaranjado. En ambos casos el personaje aparece en

239 Margaret McQuade, «Orza», en Mitchell A. Coddling (ed.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, México, INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2018, p. 286.

240 La obra se reproduce en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994, p. 206.

241 Puede verse un ejemplo en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1973-0417-1-a-b>.

242 Cervantes, *Loza blanca*, pp. 310 y 311.

243 La obra se reproduce en Curiel, «Perception of the Other», p. 22.



*Figura 24. Tibor con figura china anaranjada. Puebla, siglo XVII.
Museo Franz Mayer*

tres cuartos, volviéndose a la izquierda del espectador; es evidente que se usó un modelo muy similar, al que se hicieron deliberadas variaciones. Así, el personaje de uno de los tibores exhibe un quitasol (fig. 24), mientras que el otro prescinde de él, pero tiene sombrero y una larga trenza. De igual modo, aunque la parte superior del vestido es similar en ambos casos, el personaje del museo de Texas viste pantalones y aparece con las piernas separadas, a punto de dar un paso, mientras que el del Franz Mayer viste una túnica y permanece de pie.

La diferencia más notable respecto a los personajes del siglo XVII es el uso del color anaranjado, que se tomó de modelos europeos.

En Delft, en el siglo xvii, se hicieron platos inspirados en la porcelana *kraak*, en los que se introdujo, como novedad, el anaranjado, principalmente en los personajes representados.²⁴⁴ También en Inglaterra se hicieron obras similares, aunque las figuras a menudo dejaron de lado la inspiración china.²⁴⁵ El influjo de los modelos europeos del siglo xvii en la loza poblana del siglo xviii también se advierte en un lebrillo del Museo de las Culturas del Mundo cuyo motivo central es una colorida figura ecuestre,²⁴⁶ muy similar a unos platonos que muestran a Guillermo III a caballo, datados c. 1688-1694, y conservados en el Museo Gardiner de Toronto.²⁴⁷ A diferencia de las obras del Franz Mayer, la del Museo Gardiner no tiene ninguna relación con los repertorios asiáticos. Respecto a la evolución del gusto por los modelos chinos y achinados, tienen interés los comentarios de Gustavo Curiel sobre un lebrillo del siglo xviii del Museo Franz Mayer:

The painter was situated between two different artistic languages. The perspective he uses is not Western. The fact that the artist depicts the scene from multiple viewpoints leads to perceptual problems in the representation of the space: the winding course of a river and the bridges that cross it. The architectural images include a tower crowned by a weathervane (bringing to mind Italian campaniles). The dossiers that inspired these elements are Western, but the artist set them in a «straitjacket» to make them give the impression of Asian buildings. Finally, the flora and the fauna hover in a void between the East and the West.²⁴⁸

244 La obra se reproduce y comenta en <<https://www.aronson.com/chinese-kraak-porcelain-and-its-dutch-counterpart-2/>>.

245 Véase un ejemplo de 1638 en <<https://collections.vam.ac.uk/item/O20995/dish-irons-richard/>>.

246 La obra se reproduce en <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetohistorico%3A2412>>.

247 Pueden verse algunos ejemplares y su ficha técnica en <<https://emuseum.gardinermuseum.com/objects/408/charger-with-william-iii-on-horseback>>.

248 Curiel, «Perception of the Other», p. 33. La obra se reproduce en la página 31, figura 17.



Figura 25. Lebrillo de loza. Puebla, finales del siglo XVII.
Asian Civilisations Museum

Numerosas obras poblanas muestran una arquitectura similar a la de la obra descrita por Curiel. Destacan un lebrillo del Museo Franz Mayer,²⁴⁹ otro del Asian Civilisations Museum de Singapur (fig. 25),²⁵⁰ un barril del Arizona State Museum²⁵¹ y un tibur del Museo José Luis Bello de Puebla.²⁵² Algunas de estas piezas están datadas a finales del siglo XVII, y llama la atención su parecido con ciertos motivos arquitectónicos del manual de John Stalker y George Parker, *A Treatise of Japanning and Varnishing*, de 1688 (fig. 26). Al igual que ocurre en las obras poblanas, en los modelos ingleses aparecen tanto torres como cúpulas y, ocasionalmente, techos a dos aguas. La porcelana china exhibía desde la época Wanli platos con diseños de torres, pero las cúpulas y los techos a dos aguas son ajenos al ámbito asiático.

249 La obra se reproduce en <<https://www.pinterest.com.mx/pin/clay-between-two-seas-from-the-abbasid-court-to-puebla-de-los-angeles-crow-collection-515662226076154164/>>.

250 La obra se reproduce en <https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Vasque-Basin_Chinese-Mexico_late_17th_c_-_Singapore.jpg>.

251 La obra se reproduce en <<https://statemuseum.arizona.edu/online-exhibit/curators-choice/barrel-shaped-jar>>.

252 La obra se reproduce en <http://va.www.mcu.es/novedades/2008/novedades_TalaverasPuebla2008.html>.



Figura 26. John Stalker y George Parker, *A Treatise of Japanning and Varnishing*, 1688. Detalle

En las obras poblanas, las soluciones arquitectónicas son más sencillas que en las piezas europeas y chinas. De cualquier modo, el parecido es más notorio con los modelos de *japanning*. Al igual que hemos visto respecto a los personajes chinos, los motivos arquitectónicos exhiben variaciones a partir de un repertorio común. En cada obra, el tamaño, la proporción y la posición de las figuras varían ligeramente, al igual que algunos detalles decorativos de las cúpulas, los muros y las torres, que van de la sencillez a una relativa complejidad. En ocasiones, la composición consiste únicamente en hojas y flores esquematizadas, pero a veces incluye también aves, venados y nopales.

Las coincidencias entre los diseños arquitectónicos de la loza de Puebla con los modelos de los manuales de *japanning* dirigidos a aficionados son de interés pues, como hemos visto, la laca tuvo precios más altos que la porcelana y se tuvo en mayor estima como producto de lujo; de ahí que, aunque hubo menos lacas que porcelanas, las primeras a menudo fueron un modelo para las segun-

das —lo opuesto ocurrió en mucha menor medida—. En Europa, desde 1680 se habían empezado a hacer piezas de cerámica —y, posteriormente, de porcelana— que imitaban las lacas japonesas.²⁵³ Aunque en Nueva España el interés por la laca no llegó a tal extremo, es significativo que los modelos de *japanning* se hayan usado en la loza. Las lacas —o imitaciones de laca— novohispanas que emplearon modelos de *japanning* datan, hasta donde sabemos, de c. 1730.²⁵⁴ Así pues, todo apunta a que el *japanning* europeo se introdujo por primera vez en la loza poblana, décadas antes de lo que hasta ahora se pensaba.

Más allá del *japanning*, las piezas poblanas del siglo xvii que exhiben similitudes con modelos europeos son muy numerosas; por ejemplo, algunos lebrillos representan como motivo principal músicos,²⁵⁵ jinetes turcos²⁵⁶ y personajes holandeses.²⁵⁷ En esas obras, la relación con la porcelana china se deja totalmente de lado. Se trata de piezas de buena calidad, que seguramente se contaron entre las más costosas de la producción poblana. En otras palabras, las mejores piezas de loza poblana del siglo xvii se decoraron con

253 Kopplin, *Schwartz Porcelain*.

254 Ocaña Ruiz, «The Impact of European Lacquer».

255 Al respecto, destaca un lebrillo del Museo José Luis Bello que exhibe una mujer con una mandolina y otra con una espingarda. La obra formó parte de la exposición Talaveras de Puebla en el Museo de América, celebrada en 2008. Se puede ver una imagen en <http://va.www.mcu.es/principal/docs/novedades/Talaveras_Mas_Imagenes.pdf>. La obra con la que se relaciona es un plato inglés de 1638, que se reproduce en <[https://en.wikipedia.org/wiki/English_delftware#/media/File:BLW_Dish_\(2\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/English_delftware#/media/File:BLW_Dish_(2).jpg)>.

256 Véase un lebrillo del Denver Art Museum en <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2001.314>> y otro del Museo Bello atribuido a Diego Santa Cruz Oyanguren Espínola en <https://www.todopuebla.com/social_events/photo/618/3>. Los grabados europeos que les dieron origen también se usaron a principios del siglo xvii en algunos biombos *namban* con representaciones ecuestres de emperadores extranjeros. Puede verse un ejemplo en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Sarsa_Dengel_and_other_Monarchs.jpg>.

257 Al respecto destaca un lebrillo c. 1650-1750 del Instituto de Arte de Chicago, reproducido en <<https://www.artic.edu/artworks/10604/basin>>.

distintos tipos de figuras, incluyendo algunas basadas en modelos europeos. Estos se tomaron, en ocasiones, de los manuales de *japanning*, pero otros venían directamente de las piezas de cerámica; es decir, la imitación de modelos chinos y achinados fue solo un aspecto de la loza poblana de mayor calidad.

En cuanto a los alcances de la circulación de la cerámica de Puebla, Dana Leibsohn ha advertido que, a diferencia de otros objetos novohispanos de inspiración asiática, dicha cerámica rara vez se envió a España o a Filipinas.²⁵⁸ Sin embargo, sí circuló en buena parte del territorio novohispano. Del estilo denominado Huejotzingo azul sobre blanco, producido entre 1630 y 1750, se han encontrado restos arqueológicos en República Dominicana y Cuba, Yanhuitlán, Mitla, Sonora y Yucatán.²⁵⁹ La cerámica poblana, tanto fina como ordinaria, también circuló desde el más temprano siglo xvii en Caracas.²⁶⁰ Respecto a la primera, en 1653, con motivo de la profesión de doña Germana de Liendo en el convento de la Limpia Concepción, se le enviaron «cuatro platos y dos escudillas de loza fina de la Puebla».²⁶¹

De especial interés es el caso del acaudalado capitán Francisco Mijares de Solórzano, quien en 1668 mandó a comprar numerosas piezas de loza en Puebla.²⁶² Carlos F. Duarte ha informado que Mijares también poseía un rico servicio de mesa de plata.²⁶³ Ignoramos si tenía piezas de porcelana china, o si las obras poblanas que encargó tenían diseños parecidos a los chinos. Sin embargo, en el inventario que se realizó a su muerte, se registraron, entre otros

258 Leibsohn, «Made in China, Made in Mexico», p. 27.

259 John M. Goggin, *Spanish Majolica in the New World: Types of the Sixteenth to Eighteenth Centuries*, New Haven, Yale University, 1968, pp. 195-196, citado en *El Tlacuache*, 1013 (2022), p. 11.

260 Carlos F. Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*, México, IIE-UNAM, 1998, p. 251.

261 Duarte, *Catálogo*, p. 252.

262 *Ib.*, pp. 252-253.

263 *Ib.*, p. 253.

objetos de loza de Puebla, «cuatro tarros de barro vidriados, medianos, de blanco y azul».²⁶⁴ La referencia a estos colores permite inferir que se trataba de loza fina, y cabe la posibilidad de que tuviera cierto parecido con los modelos chinos. De cualquier modo, dado que la élite de Caracas tenía acceso a la porcelana china, cabe suponer que Mijares apreciaba la loza poblana por sí misma.

En síntesis, si bien en el siglo xvii la porcelana china circuló globalmente, su abundancia en la América virreinal propició procesos de apropiación especialmente complejos, en los que la huella de los modelos chinos podía resultar sutil, aunque rara vez se diluía del todo. Aunque en América nunca llegó a producirse porcelana, la loza poblana fina del siglo xvii, tanto la que incluyó detalles de origen chino como la que los dejó de lado, fue muy gustada en el virreinato de Nueva España y aun en Sudamérica. Así lo atestiguan los cientos de tibores, lebrillos y jarras conservados. El nutrido corpus de obras —muchas de las cuales se han incorporado en las últimas décadas a colecciones estadounidenses— permite advertir la evolución estilística, así como la coexistencia de soluciones, colores y esquemas decorativos cuya riqueza va más allá de la imitación de los modelos asiáticos.

264 *Ib.*

4. LAS ESCULTURAS CRISTIANAS DE MARFIL

Por la añeja relación entre Asia, África y Europa, a finales del siglo xvi la elaboración de esculturas de marfil contaba con una larga tradición europea. Muchos ejemplares datan de época románica y gótica. Asimismo, en España los árabes produjeron esculturas de marfil en los siglos x y xI.¹ En el siglo xvi, los principales centros productores de marfiles católicos eran Flandes, el sur de Alemania e Italia, aunque ocasionalmente se hicieron obras en España.²

Los estudios sobre los marfiles en Nueva España no suelen considerar las obras europeas, sino que se concentran en las asiáticas —que, sin duda, circularon en mucha mayor cantidad—. Sin embargo, ya en 1955 Gonzalo Obregón advirtió que «En inventarios de bienes de la segunda mitad del siglo xvi encontramos mencionadas imágenes, plaquetas, cajitas y estuches de marfil con guarniciones de plata labrada. Indudablemente estos objetos fueron de importación europea y muchos de ellos deben haber pertenecido —estilísticamente— a las postrimerías del gótico».³ Obregón añadió que «Los marfiles europeos de los siglos xvii y xviii son es-

1 Manuel Capel Margarito, «La colección de marfiles de la orden hospitalaria de Granada», p. 63.

2 Alan Chong, «Networked Objects. 17th Century Chinese Ivory Sculptures from the Philippines», p. 105.

3 Gonzalo Obregón, «La colección de marfiles del Museo Nacional de Historia», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 6, n.º 7 (1955), pp. 120-121.

casos en nuestras colecciones, no porque no se hayan importado, sino más bien por haber despertado el gusto de los coleccionistas y anticuarios que los hicieron salir del país con más provecho que los marfiles filipinos». Este autor reprodujo y comentó 16 esculturas de marfil que se hallaban en el Museo Nacional de Historia; varias eran filipinas, pero también había algunas europeas y, al parecer, una se había hecho en Nueva España.⁴

Respecto a la circulación de marfiles europeos en la América virreinal, cabe señalar que en 1586 Núñez Pérez envió desde Sevilla «una caxuela pequeña cubierta, intitulada para Luis Núñez Pérez en México, en que va un retablo de un crucificado de marfil que enbía a su hermano en México».⁵ Ya en 1729, el jesuita Juan Ignacio Uribe envió de Madrid a México «Otro [relicario] con un crucifijo de marfil y reliquias rotulados a Don Ventura de Medina se le han de dar. Otro relicario con un Santo Cristo de marfil».⁶ Asimismo, en 1765, Cayetano Ricaurte, mayordomo de fábrica de la catedral de Bogotá, compró por 180 pesos un crucificado de marfil,⁷ que aún se conserva y cuyas características corresponden a un trabajo europeo.⁸

Entre las producciones asiáticas, la de marfiles destaca, después de la de porcelanas, por contar con un buen número de ejemplares —principalmente filipinos— en distintas colecciones públicas mexicanas. Las más notables son la del Museo Nacional del Virrei-

4 *Ib.*, pp. 121-124, láms. I-XVI.

5 Iván A. Quintana Echeverría, «Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586», *Anales del Museo de América*, 8 (2000), p. 105.

6 Luisa Elena Alcalá, *The Jesuits and the Visual Arts in New Spain*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1998, p. 347.

7 Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Cabildo Eclesiástico, Secretaría Capitular, libro III de Actas Capitulares, f. 135v. Capítulo del día 23 de agosto de 1765. Citado en Adrián Contreras Guerrero, «El mercado escultórico en la Nueva Granada. Oferta, demanda y precios», en Guadalupe Romero Sánchez (ed.), *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2019, p. 148.

8 La reproducción puede verse en *ib.*, p. 149.

nato, el Museo de Historia Mexicana (Monterrey), el Museo Soumaya (CDMX), el Museo Bello (Puebla), el Museo Arocena (Torreón) y el Museo Francisco Cossío (San Luis Potosí). La mayoría de estas colecciones se formaron a finales del siglo XIX o en el siglo XX y no todas las obras que las integran han permanecido en México desde tiempos virreinales. Sin embargo, las evidencias documentales demuestran que las esculturas de marfil sí circularon profusamente en esa época (véanse tablas 14 y 15).

En la época virreinal hubo también numerosos muebles embutidos de marfil, que a menudo incluyeron también el ébano y el carey. En ninguna de las referencias documentales localizadas se especificó el origen de las obras, pero hay evidencias de que hubo tanto ejemplares asiáticos como europeos y novohispanos. Como vemos en la tabla 14, algunas esculturas de marfil ya incluían el ébano a su llegada a Nueva España, lo que podría sugerir cierta relación con los muebles asiáticos de marfil y ébano. Sin embargo, los muebles son un tema complejo que merecen un estudio aparte, que haremos en otra ocasión.

Si bien los documentos novohispanos rara vez mencionaron el origen de las esculturas de marfil, la mayoría de los ejemplares fueron hechos por sangleyes chinos en el Parián de Manila y tienen cierta relación con obras de otros orígenes. En China se habían tallado esculturas de marfil al menos desde la dinastía Shang, en 2000 a. C.; la materia prima venía del sudeste asiático. El trabajo cayó en desuso, pero renació bajo la dinastía Ming, coincidiendo con el establecimiento de las rutas portuguesas y árabes que traían marfil de elefantes africanos.

Los centros productores de marfil más importantes de época Ming estaban en el sudeste de China, en las ciudades de Xiamen, Quanzhou y Fuzhou en la provincia de Fujian.⁹ La complejidad cultural en torno al uso del marfil se acrecentó aún más con el esta-

9 Martin, «A Peripatetic Virgin», p. 119.

blecimiento de los portugueses en Goa, Macao y Nagasaki, y de los españoles en Manila. Los marfiles asiáticos de temática religiosa de finales del siglo xvi fueron posibles gracias a una red transcontinental de artistas, materiales, modelos y mercados sin precedentes.¹⁰ En la génesis de la producción se combinaron la necesidad de suplir de imágenes a las nacientes comunidades católicas, los intereses comerciales y el gusto por obras que se valoraron, en parte, por la extrañeza y belleza de su material.

Una parte de los primeros trabajos asiáticos se destinó a los españoles, que hicieron expediciones comerciales a Fujian.¹¹ Alan Chong ha advertido que, debido a su aprecio tanto en Europa como en América, las esculturas de marfil fueron comercialmente redituables y, por tanto, muy imitadas en distintos ámbitos asiáticos.¹² En 1573, hubo mercaderes fujianeses que llevaron crucifijos de marfil para venderlos en Manila, lo que, como ha advertido Regalado José, sugiere que estaban respondiendo a las demandas del mercado de exportación que vieron entre los portugueses de Macao.¹³

En esta revisión solo se encontró una referencia a una cruz de marfil en un documento novohispano del siglo xvi. Sin embargo, la estrecha relación entre Manila y los mercados virreinales de arte asiático permite afirmar que las esculturas de marfil se contaron entre las mercancías enviadas a América desde los primeros tiem-

10 Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», p. 258. Martin ha advertido: «Although Spanish ships were forbidden to travel to Macau in the seventeenth century, Portuguese ships were frequent visitors to Manila. Chinese ivory carvings originating elsewhere in Asia could easily have arrived in Manila before being shipped to the Americas». «A Peripatetic Virgin», p. 121.

11 *Ib.*, p. 119.

12 «Ivory sculptures were carved in Goa, Sri Lanka, Macau, Manila, and perhaps Ayutthaya, Nagasaki, as well as other centers yet to be identified». Chong, «Christian Ivories», p. 204.

13 Regalado Trota Jose, «Recounting Beads of History in the Conception of the Image of Our Lady of the Rosary of La Naval, Manila», en Stephen J. Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, p. 565, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-43>>.

pos del galeón de Manila. De hecho, la nao *Santa Margarita*, que naufragó en 1601 poco después de haber partido rumbo a Acapulco, traía en su cargamento más de trescientas esculturas de marfil. Entre estas había algunas placas con relieves y esculturas de pequeño tamaño¹⁴ cuyas características se ajustan, como veremos, a las descripciones registradas en los documentos novohispanos.

En la *Santa Margarita* también se halló una escultura de marfil del *Niño Jesús sentado*, con la mano derecha apoyada en la mejilla, cuya iconografía recuerda a algunas figuras sinoportuguesas, que a la vez son similares a las del *Niño Jesús como Buen Pastor* de Goa y la costa occidental de India. A partir de estas evidencias arqueológicas, Marjorie Trusted ha planteado que —al menos en las primeras décadas del tráfico transpacífico— Manila no solo fue un centro productor, sino también de comercialización de marfiles provenientes del océano Índico y del mar de China.¹⁵

Más allá de la importancia de los distintos centros de producción asiáticos, hacia 1580 Manila emergió como el principal productor de esculturas religiosas de marfil para el mercado hispanoamericano. Pese a que dichas esculturas fueron hechas, mayormente, por sangleyes chinos del Parián, la historiografía las ha denominado «hispano-filipinas». Recientemente se ha subrayado la poca pertinencia de esta denominación. Matthew Martin ha advertido la existencia de complejos patrones de circulación, intercambio y mediación, que no se comprenden desde una sola perspectiva cultural, o enfocándose en un solo centro.¹⁶ También se ha subrayado que, aunque la tradición historiográfica ha opuesto los marfiles «indo-portugueses» a los «hispano-filipinos», las distintas producciones asiáticas tenían estrecha relación entre sí.

14 Marjorie Trusted, «Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601», *Hispanic Research Journal*, 14, n.º 5 (2013), pp. 446-462, <<https://doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000060>>.

15 *Ib.*, p. 456.

16 Martin, «A Peripatetic Virgin», p. 116.

Las esculturas de marfil enviadas de Manila a Nueva España se habían hecho en distintos lugares de Asia, a menudo con mano de obra de inmigrantes de varios orígenes. En las esculturas de mayor tamaño, el marfil en sí mismo era africano y había sido llevado a Asia por los árabes.¹⁷ A finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, el marfil también llegó a Manila a través de Camboya.¹⁸ En Manila, la mano de obra china fue fundamental para materializar un trabajo que resultaba novedoso en muchos sentidos. Zhou Meng ha informado que

La mayoría de los chinos establecidos en Manila provenían de Zhangzhou y Quanzhou, en la provincia de Fujian, una región al sureste de China que tuvo una gran tradición en el campo de las artes escultóricas. En 1567, dos años después de que los españoles conquistaran Cebú, el gobierno de la entonces dinastía Ming (1368-1644) levantó la prohibición que pesaba sobre el libre comercio marítimo y definió el puerto de Zhangzhou como el único autorizado para el comercio exterior. Con la posibilidad de introducir colmillos desde ultramar, en Zhangzhou surgió una interesante industria de marfil. Los artesanos de Zhangzhou empezaron a tallar figuras religiosas chinas en marfil, algo insólito hasta ese momento.¹⁹

Ahora bien, pese a la poca pertinencia del término hispano-filipino, referirnos a los marfiles cristianos hechos en Manila como «chinos» también conlleva dificultades. Stephanie Porras se ha preguntado:

17 Véase Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», pp. 273-276, y Chong, «Networked Objects», p. 105.

18 Según Morgia, «De Sian y Camboya vienen rara vez algunos navíos a Manila, que traen algún [...] marfil». Morgia, *Sucesos*, p. 64. Asimismo, en 1603 hubo una expedición filipina a Camboya, que fue bien recibida y «la gente de la fragata llegó a Manila con un servidor del rey que llevaba de regalo al gobernador de las islas colmillos de marfil». José, «Recounting Beads of History», p. 150.

19 Zhou Meng, «Fuentes chinas del marfil hispano-filipino: comercio, migración e intercambios culturales», *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, 19 (2020), p. 332, <<https://doi.org/10.15304/qui.19.6106>>.

What does it mean to describe artists, export art, or works produced by immigrant artists resident in a foreign land, whether commercially motivated, forced or willing converts, all as «Chinese»? At what point do the Chinese carvers of Manila, intermarried and resident in the city for generations, become Filipino? [...] The creation of a novel artistic product by the early modern Chinese diaspora in Manila demonstrates the necessity for art historians to balance stylistic analysis with a more nuanced consideration of colonial artistic labor; scholars of colonial Latin America and the Pacific trade similarly must resist the view of a homogenous «Chinese» identity.²⁰

A finales del siglo xvi, de alguna manera Manila era una tierra extranjera para todos sus pobladores, pues incluso los nativos habían irrumpido, a su pesar, en una cotidianidad hasta entonces desconocida. Quizá Manila sea la ciudad fuera de América que mejor ejemplifica las identidades en tránsito que se hallan en el trasfondo de la globalización artística iniciada en el siglo xvi. En 1589 en el Parián vivían unos 10 000 mercaderes y artesanos chinos; para 1639, la población de sangleyes ya era de 30 000 personas —se trataba de la comunidad china más grande fuera de China—. ²¹ A finales del siglo xvi también había más de 1000 japoneses y, en menor medida, javaneses, malayos, bengalíes, bruneses, taiwaneses, chamorros e indios. Los europeos, así como los novohispanos y peruanos, eran una minoría cuyo papel social, sin embargo, era preponderante. Los nativos, en parte descendientes de migraciones anteriores, formaban una masa heterogénea compuesta de tagalos, bisayas, zambales, negritos y otros grupos minoritarios.²² Las autoridades hispánicas habían establecido una ciudad amurallada dentro de la ciudad, «intramuros», desde donde los españoles —hablantes de una lengua ajena e introductores de una nueva fe— habían asumido el poder político al servicio de una monarquía remota.

20 Porras, «Locating Hispano-Philippine Ivories», pp. 271 y 272.

21 Martín, «A Peripatetic Virgin», p. 119.

22 El célebre Códice Boxer, de hacia 1590, muestra la diversidad de etnias asiáticas que ya entonces poblaban las islas filipinas.

Por importante que fuera el mercado internacional, las esculturas filipinas de marfil surgieron para abastecer al público local; de hecho, han sobrevivido en cantidades relativamente grandes en Filipinas hasta nuestros días. En una famosa carta dirigida al rey Felipe II en 1590, el obispo de Manila, Domingo de Salazar, escribió:

y lo que más me a admirado es que con no haver quando yo aquí llegue Hombre dellos que supiese Pintar cosa que algo fuese se an perfiçinado tanto En este arte que ansy en lo de Pinzel como de bulto an sacado maravillosas Pieças y algunos nyños Jesús que yo e visto Yn marfil me parece que no se Puede hazer cosa más Perfecta y ansy lo afirman todos los que los am bisto. Bense Proveyendo las yglesias de las ymages q estos hazen de q antes havia mucha falta y según la avilidad que muestran en retrartar y las ymages q bienen de Spaña entiendo que antes de mucho no nos harán falta las que se hazen en Flandes.²³

Esta carta demuestra, como ha señalado Porras, que los modelos europeos fueron muy importantes para el desarrollo de la producción filipina de esculturas de marfil, que consistió en crucifixiones, figuras individuales de santos, la Virgen y el niño, imágenes de vestir y pequeñas placas en relieve. Las obras tenían antecedentes flamencos y españoles, aunque algunas imágenes de marfil eran de mucho mayor tamaño —casi un metro de altura— que las europeas.²⁴ A diferencia de lo que ocurrió en América, en Manila muchos de los autores de los marfiles no profesaban el cristianismo —al menos en los primeros tiempos de la producción—, lo que no impidió que los clérigos les encargaran el trabajo.

Al respecto, destaca una famosa *Virgen del Rosario*, actualmente conocida como *La Naval*, que originalmente se exhibió en la iglesia de Santo Domingo de Manila y hoy se conserva, aunque con numerosas alteraciones, en el santuario de Nuestra Santísima Señora del

23 Carta de Salazar sobre relación con China y sangleyes. AGI, Filipinas 74, n. 38, ff. 185r-86v (ES.41091.AGI/23.6.1077//FILIPINAS,74,N.38). Citado por Porras, «Locating Hispano-Phillippine», pp. 282-283, n. 2.

24 *Ib.*, p. 262.

Rosario de la Naval de Manila. Según Juan Diego Aduarte, primer prior de Santo Domingo de Manila:

La imagen de la Virgen del Rosario, que se venera en el santuario de la iglesia de padres dominicos, fue regalo de D Luis Pérez Das Mariñas [gobernador interino de Filipinas de 1593 a 1596 e hijo del también gobernador Gómez Pérez Das Mariñas] y: tiene 7 palmos de alto, cara y manos de marfil. Es obra de un chino infiel, bajo la dirección del capitán Hernando de los Ríos, este, después, se ordenó de sacerdote, y el chino se hizo cristiano.²⁵

4.1. LAS ESCULTURAS DE MARFIL EN EL ÁMBITO CIVIL

El mercado novohispano de marfiles asiáticos fue muy grande y su estudio es fundamental para entender mejor los alcances de la producción de Manila. En América, igual que en Filipinas, las esculturas de marfil tuvieron éxito tanto en entornos civiles como eclesiásticos. Cada uno de dichos ámbitos tuvo su propia problemática; por esa razón, se estudian por separado (tablas 14 y 15). En los contextos domésticos novohispanos las esculturas de temática religiosa fueron mucho menos frecuentes que las pinturas. Aun así, en los ajuares civiles de alto poder adquisitivo las esculturas de marfil aparecen con relativa frecuencia, lo que demuestra que fueron muy apreciadas. En contraste, en los ámbitos eclesiásticos, hubo distintos tipos de esculturas a lo largo de la época virreinal y, como veremos, las de marfil a menudo se exhibieron junto con las estofadas, que conformaron la mayor parte de la producción novohispana.

25 Citado en José Montero y Vidal, *Historia general de las islas Filipinas desde el descubrimiento de dichas islas hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1889-1893, pp. 89-90, n. 1, <https://www.larramendi.es/en/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1033142>. Según Aduarte, el anónimo sangley siguió siendo artista itinerario por años, tiempo durante el cual aceptó encargos de otras iglesias, sin convertirse, aunque eventualmente decidió bautizarse frente a su obra maestra en la iglesia de los dominicos de Manila. José, «Recounting Beads of History», pp. 566-567.

Tabla 14. Las figuras religiosas de marfil en los contextos civiles

Año	Referencia
1605	El niño Jesús dormido San Juan y otras figuras de marfil Una Virgen con el niño en brazos también realizada en eboraria ²⁶
1610	Un niño Jesús de marfil de China pequeño ²⁷ [Formaba parte de un altar doméstico. Era la única figura de marfil]
1612	Una imagen de marfil de la gloriosa Magdalena ²⁸
1622	Las tres y[i]mágenes que tengo dicho una de un Christo de bulto de marfil y la otra de otro Christo de pincel en tabla y la tercera de n[uest]ra s[eñ]ora con un niño Jesús en los bras[z]os escribiendo así mismo en tabla que como tengo dicho valdrán un mil y trescientos p[e]so[s] ²⁹
1622	* Nueve cuadritos de láminas de marfil [Almoneda] Nueve láminas pequeñas de marfil en Benito Ramírez a cuatro pesos y dos reales ³⁰
1624	Gaspar Pagés de Moncada, escribano de la Nao de China, se había embarcado desde Filipinas con diez hechuras de «niños jesuses» pequeños, de marfil, quizás para venderlos en Acapulco [Almoneda] 11 piezas de marfil 10 hechuras de «niños jesuses» pequeños de marfil rematados en Alonso de Vitoria en 4 reales cada uno ³¹

26 Inventario de Pedro Fernández de Orduña, escribano vallisoletano y familiar del Santo Oficio. Citado en Prieto Ustio, «Objetos asiáticos», p. 155.

27 Montserrat Galí Boadella, «Arte, devoción y vida cotidiana», *Miradas*, 1 (2014), p. 58.

28 Inventario de bienes de Ana de Castilla difunta, viuda de Diego de Ibarra, Orden de Santiago (1612). AGNot, esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359, fs. 123-125v, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3359-79>>.

29 Inventario de bienes de Francisco Alfonso de Sosa, descendiente de conquistadores de Nueva España y Perú. Ocupó cargos en distintas ciudades, incluyendo su nombramiento en 1616 como alcalde ordinario del cabildo metropolitano. Citado en Prieto Ustio, «Objetos asiáticos», p. 153.

30 Inventario de bienes de Andrés de Acosta (1622). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 3.

31 Machuca, «De porcelanas», pp. 101 y 104.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1624	El capitán de la almiranta del Galeón de Manila llevaba a bordo «hechuras de marfil y ébano de Nuestra Señora» ³²
1624	[Un] rosario «de China» (probablemente de marfil) ensartado de canutillas de oro [...], un crucifijo de marfil y otro Niño Jesús ³³
1626	2 San Juanes de marfil recostados, en 8 pesos ³⁴
1635	Yt un rosario de marfil blanco, con enguarneada y engarzada con oro ³⁵
1636	4 hechuras del crucificado de marfil ³⁶
1638	[Antonia de Villaroel, de Pátzcuaro] «a su marido le dejó un santo Cristo de marfil [...]» ³⁷
1639	Una hechura de un crucifijo de marfil, de una tercia de largo, en 12 pesos ³⁸
1640	Dos imágenes de marfil de Nuestra Señora ³⁹
1640	[En el castillo de Chapultepec] [...] un bufete de ébano y marfil y escritorio de lo mismo, sobre el cual estaba un Santo Crucifijo de marfil, de más de vara, hechura de admiración

32 AGI, C, BD, año 1624, leg. 361B, n.º 7, fols. 15-18. Citado en Delphine Tempère, «Tripulantes de la globalización temprana en las rutas transoceánicas españolas del siglo XVII», *Historia Mexicana*, 73, n.º 1 (2023), p. 242, <<https://doi.org/10.24201/hm.v73i1.4669>>.

33 Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 1280, 12 de junio de 1624. Citado en Galí Boadella, «Arte, devoción y vida cotidiana», p. 60.

34 Carta de dote de Diego de Osuna, casado con Gertrudis de Morales, not. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2, <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-512>>.

35 Autos e inventarios hechos sobre el testamento de Juan Rodríguez de Moreval (1635). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 305, exp. 12.

36 Carmen Heredia Moreno, «Trayectoria del virrey de México don Rodrigo Pacheco y Osorio y de su patrimonio suntuario al servicio de Felipe IV», en *Aurea Quersones. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, Lisboa-León-México, Universidade Católica Portuguesa, Universidad de León, Conaculta – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014, p. 136.

37 Flores García, *El crisol y la flama*, p. 195.

38 Hijos de Antonio Guerrero Dávila piden restitución de dote (1639). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 247, exp. 1, s./f.

39 Bienes de Sebastián Vázquez (1640). AGNM, *Tierras*, vol. 3249, exp. 2, f. 4v.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	En otra parte separada estaba el Oratorio, con colgadura de damascos carmesíes bordados de oro, frontal y casulla de lo mismo, y la cenefa de la colgadura vestida toda de láminas de Roma, de tan valiente pincel, que pudieran enseñar primores a Fidias, y el adorno del altar, con las hechuras de marfil escurecer la estatua que de esa materia hizo de la diosa Minerva, no acabada de celebrar de los autores humanistas; porque había un retablo, de dos varas fondo, de carey y un árbol en medio, que en el hueco de su tronco encerraba un Cristo de marfil, de más de una vara de alto, que más juzgara la vista que era cuerpo vivo que Cristo muerto. Alrededor de este cuadro, a trechos, engastados en las hojas del árbol había muchos círculos de marfil en que estaban, de medio relieve, todos los misterios de la Vida, Muerte y Pasión de Cristo y los de Nuestra Señora, cosa digna de toda admiración, que en tan pequeño campo pudiese florecer tanto el primor de el arte. Sobre el altar, había otros Niños de la misma materia y mano, y todo servicio de plata ⁴⁰
1641	Un Rosario de marfil ⁴¹
1642	Un san Juan pequeño de marfil ⁴²
1644	Una hechura de bulto de Nuestra Señora, con un niño de marfil en brazos ⁴³
1645	En el dicho padre una peaña de marfil de la Madalena, en 8 pesos ⁴⁴
1651	Una hechura de un crucifijo de marfil en cuadro con marco de ébano, en 10 pesos ⁴⁵
1653	Dos laminitas de marfil chiquitas ⁴⁶

40 Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*, introd. y notas Manuel Romero de Terreros, México, UNAM-IIH, 2019, p. 75, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/003/viaje_virrey.html>.

41 Carta de dote a favor de Nicolás de Sosa Perea (1641). Citado en Trujillo, *El papel económico*, p. 244.

42 Carta de dote a favor de Juan Cortés. Citado en *ib.*, p. 250.

43 Carta de dote a favor de Martín López Palomino. Citado en *ib.*, p. 257.

44 Inventario y secuestro de bienes hecho a Jorge Ramírez de Montilla, vecino y mercader del pueblo de Querétaro (1645). AGNM, *Tierras*, vol. 569, exp 2, fs. 8v y 9r.

45 Carta de dote a favor de Pedro de Soto (1651). AGNot, esc. Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4368, s./f.

46 Inventario de bienes de Álvaro de Lorenzana (1653). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 1294, exp. 1, f. 9.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1654	La hechura de un niño Jesús de marfil ⁴⁷
1655	Primeramente un caxonçillos donde van quatro figuras de Crucifixos de marfil - el maior costó treinta y siete pessos - el que le sigue costó treinta y cinco pessos - el terzero costó treinta y dos pessos - el quarto y más pequeno costó dies y ocho pessos - Ítem una figura de Nuestra señora q costó quarenta y quarto pessos - Ítem una figura de Sn. Miguel costó quarenta y cinco pessos - Ítem tres figuras de Sanct Josseph - El uno costó treinta y tres pesos - El otro costó veinte y siete pesos - El otro costó veinte y cinco pessos - Ítem una figura de So. Diego que costó veinte ps. - Ítem una figura de So. Pedro costó veinte y cinco ps. ⁴⁸
1656	[...] un cristo de marfil «de dos tercias de alto con su peaña» ⁴⁹
1658	La hechura de un niño Jesús de marfil ⁵⁰
1659	Una hechura del Santo Christo, de media bara de alto, de marfil con su cruz de ébano y en los extremos sus casquillas de plata ⁵¹
1662	Un Niño Jesús de bulto de marfil, de media vara de alto con peana de ébano y marfil, en un nicho en el lado del Evangelio Un Santo Cristo de marfil de casi dos tercias de alto con su cruz de ébano con cantoneras e INRI de plata, en el cuarto cuerpo que remata el altar ⁵²

47 Testamento de Juan de Soto, sevillano radicado en NE. AHPS. PN, 3694, 1657-I. Of. 5. 327 vto. Citado en Quiles, «El indiano en casa. Los Soto Sánchez», p. 125.

48 «Memoria de la Plata que trae este Galeón en Registro de Quenta de su Magestad en Reales del situado de las Yslas Filipinas» (1655). Pleyto que siguen los Vezinos de esta ciud. Cerca del entrego de la plata que Salió atierra del navfragio del Galeón S. *Franco Xabi* viniendo de la Nueva espana el a passado de 1655. AGI, escribanía 404a, legajo 2, número 10, 1 quaderno 1655, f. 147r. Citado en Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», 282, n. 1.

49 Dote de Ana de Garro. Citado en Sacha Aníbal Cardona Benítez, *Los Toledo de Higarés. Raíz de la aristocracia colonial en la América española*, Asunción, s./e., 2023, p. 493.

50 Inventario de bienes de Juan de Soto Sánchez. Citado en Quiles, «El indiano en casa», p. 125.

51 AGI, Contratación, 972, n. 3. r. 1, fs. 27r-27v. Citado en Sánchez Ramos, «Mobiliario hispano-asiático», p. 86.

52 Sánchez Navarro, *Marfiles cristianos*, p. 115.

Año	Referencia
1668	Dos cintas de marfil, de una cuarta, de Señor Nuestro ⁵³
1676	Una laminita de marfil de una sesma y guarnecida de ébano de <i>Nuestra Señora de la Concepción</i> en doce reales como parece en partida número 17. 1 peso 4 tomines ⁵⁴
1677	55. Un niño Jesús de marfil de menos de cuarta de largo, en su caja de vidrieras de cristal con guarnición de plata sobredorada sus colchoncitos, y almohadas bordadas de aljófár y dos pendientes de a cuarta de bejuquillo 66. Una cinta de Cristo, Señor Nuestro de marfil de tres cuartas, de alto en su cruz de tapincerán con cantoneras de bronce dorado con su baldoquín de raso de China morado con extremos bordados de oro 66 Yt me hago cargo de 140 pesos en que vendí la cinta de marfil que refiere la partida 66 de diho inventario ⁵⁵
1679	Una Nuestra Señora de marfil ⁵⁶
1681	Una laminita de marfil de una sesma, guarnecida de ébano, de Nuestra Señora de la Concepción, apreciada en doce reales ⁵⁷
1682	[...] una virgen de marfil con su tabernáculo de hébano y a los lados san José y san Juan de marfil que están dentro del tabernáculo ⁵⁸
1680-86	Sor Juana Inés de la Cruz obsequió a María Luisa Manrique de Lara, marquesa de la Laguna, entre otros bienes, un nacimiento de marfil ⁵⁹

53 Inventario de bienes de Simón de Mirabal (1668). AGNM, *Civil*, vol. 1998, exp. 4.

54 Francisco Meléndez (1676). AGNM, *Bienes nacionales*, legajo 1161, exp. 3, fs. 12v-13.

55 Sobre los bienes de Miguel del Lizondo (1677). *Bienes de difuntos*, vol. 10, exp. 3, fs. 8v y 10v.

56 Efraín Castro Morales, «Juan Montero. Ensamblador y arquitecto novohispano del siglo xvii», *Boletín de Monumentos Históricos*, 6 (1981), p. 9, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/12782>>.

57 Inventario y avalúo de bienes de Antonia de Villarreal a cargo de los maestros Juan Correa, pintor, y Diego de Azuaga, carpintero (1681). Citado en Vargas-lugo y Curiel, *Juan Correa. III*, p. 61.

58 AGNM, *Tierras*, vol. 2400, exp. 9. Citado en Alberto Ramírez González y Sergio López Alcántara, *Cacicazgo, poder local y nobleza indígena. La familia Villegas de Xocotitlán, siglos xvi-xviii*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2018, p. 152, <<https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/Cacicazgo-y-nobleza.pdf>>.

59 *Inundación castálida*, p. 120. Citado en Gisela von Wobeser, *Sor Juana ante la muerte*, México, UNAM-IIIH-Estampa Artes Gráficas, 2021, p. 74, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/775/sorjuana_ante.html>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1688	Una cinta de un santo crucifijo de marfil de tres cuartas con su cruz de ébano y su baldoquín de brocato negro ⁶⁰
1690	Un relicario de medio relieve de marfil de <i>Nuestra Señora del Rosario</i> , guarnecido de ébano, apreciado en doce pesos ⁶¹
1691	25 pesos por el aprecio de un tabernáculo de tres cuartas de alto con 3 vidrieras y sus pilares dorados y dentro un niño Jesús de marfil en su risco 50 pesos en que se halla apreciada una hechura de San Miguel Arcángel de menos de vara de alto, con su peaña dorada y el rostro, manos y pies de marfil y lo demás de talla estofado... Otros 50 pesos en que se puso una imagen de Nuestra Señora, de marfil, de poco más de media vara de largo y su peaña de nácar [...] 15 pesos y 4 tomines en que se remató una imagen de Nuestra Señora de marfil, de una cuarta, con su peana de madera dorada y negra y corona de plata [...] 100 pesos en que se apreció una cinta de Santo Cristo de marfil, de más de una tercia, su cruz de ébano y cantoneras de plata 50 pesos en que asimesmo se avaluó otra cinta de Santo Cristo de marfil, de más de tercia, con cruz de madera de China ⁶²
1692	Un crucifijo de marfil, de una vara de alto, con su baldoquín ⁶³
1692	Un relicario de marfil, de China ⁶⁴
1694	Un relicario de una Señora, de marfil---un peso ⁶⁵
1694	Una cinta de un santo crucifijo de marfil de una tercia de alto, con su cruz de ébano, sus cantoneras de plata, con su baldoquín de terciopelo negro y dos agnus de plata, apreciado todo en 50 pesos ⁶⁶

60 Inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688). AGNM, *Tierras*, vol. 143, exp. 1, fs. 31v y 32.

61 Carta de dote de Cristóbal de Castillo (1690). Citada en Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa*, p. 80.

62 Cuenta de albaceazgo de los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Ángela Juana de Velasco Ponce y Bocanegra (1691). AGNM, *Civil*, vol. 21, exp. 1.

63 Del Hoyo, *Plateros*, p. 119.

64 *Ib.*, 121.

65 *Ib.*, p. 120.

66 Carta de dote que otorgó don Juan Francisco Fernández Corona a favor de su esposa Lucía Villagrán (1694). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 42, exp. 2, s./f.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1695	Una lámina de marfil con marco de ébano de una sesma en tres pesos. = más un cuadrito de Nuestra Señora de marfil de una sesma de largo con un marquito negro ⁶⁷
1695	37. Una trinidad de la tierra de marfil, con su peaña negra de tapincerán, en 40 pesos 38. Una cinta de santo cristo de marfil, con su cruz de ébano, de tres cuartas de alto, en 40 pesos 40. Una cinta de un santo cristo de un ochavo, todo de marfil, en 4 pesos ⁶⁸
1695	Una cinta de marfil, de más de a vara, con cruz de ébano Un niño Jesús de marfil con peana de madera de tapincirán Una «hechura» de Cristo de marfil con cruz de bronce y baldoquín Otras ocho láminas más [de marfil], tenían marcos de ébano y [...] eran de diferentes advocaciones [...]. Otras ocho láminas de marfil con marcos de madera de tapincirán. Este conjunto de dieciséis imágenes fue tasado en ochenta pesos Dos hechuras de marfil, de una tercia de alto. Una de ellas representaba a Nuestra Señora y la otra a Señor San Miguel. La de la Virgen tenía rayos y corona de plata y se asentaba sobre una peana de madera de tapincirán. La de San Miguel incluía una rica peana sobrepuesta de marfil. Ambas imágenes se valoraron en ciento diez pesos, eran piezas de importación. Otra escultura era la de una Magdalena. De ella se informa que estaba trabajada en marfil y que tenía una rica peana de ébano y tapincirán guarnecida con labores de plata. La resguardaba una vidriera, fue tasada en veinticinco pesos ⁶⁹
1700	Otra hechura de Santo Cristo de marfil difunto, de cerca de media vara, hecho en China, con sus cantoneras de plata y su corona muy curiosos Un Santo Cristo, pequeño, de marfil, con su baldaquín de damasquillo Un coratarito pequeño en cuarta [de] Nuestra Señora de la huida a Egipto, de marfil y otras hechuras pequeñas, tasado en 25 pesos, el cual se entregó a la madre María de la Ascención, hermana de dicho difunto ⁷⁰

67 Sobre los bienes de don Joseph Pérez de Villarreal, y adjudicación (1695). AGNM, *Bienes nacionales*, caja 1161, exp. 1.

68 Inventario de bienes de Dámaso Saldívar (1695). AGNM, *Tierras*, vol. 1256, exp. 1, f. 18.

69 Curiel, «El efímero caudal», pp. 78, 84, 87, 88 y 97.

70 Contra el señor capitán de caballos Juan José de Veitia, caballero de Santiago (1700). AGNM, *Tierras*, vol. 569, exp. 1.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
1703	Un Niño Dios de marfil, de la partida número 152, en 20 pesos. Un Santo Cristo de marfil, de la partida 153, en 70 pesos. Otro Santo Cristo, de la partida número 154, en 80 pesos. Una imagen de nuestra señora de la Concepción, de marfil, de la partida no. 342, en 80 pesos. Un niño Jesús de marfil, de la partida no. 354 en 8 pesos. Dos hechuras de marfil de la partida no. 355 en doce pesos ⁷¹
1703	[...] un colateralito dorado que tengo en el oratorio de la casa de mi morada con la imagen de nuestra Señora de la Limpia Concepción con manos y cabeza de marfil y el cuerpo de armazón vestido con su tronco y corona de plata y el adorno de joyas y perlas con que se hallare al tiempo de mi fallecimiento y de todas las joyas y perlas con que se hallare y todas las imágenes que están en dicho colateralito [...] ⁷²
1704	Ítem un Santo Cristo de la Columna, de marfil, con su tabernáculo dorado y cuadrado, con seis vidrieras, tasado en cien pesos ⁷³
1704	Un Santo Cristo de marfil, de 1 vara de largo, con cruz de ébano embutida de marfil y cantoneras de marfil en baldaquín de terciopelo, labrado negro, guarnecido de franja de oro; una Santa Rosa de marfil con peana de granadillo; un San José de marfil ⁷⁴
1704	Ytem ocho láminas de cuarta con sus marcos de ébano de diferentes advocaciones y otras ocho de marfil más pequeñas con de tapincerán apreciadas a cuatro pesos cada una montan sesenta y cuatro pesos Yt dos hechuras de marfil de a tercia, la una de Nuestra Señora con sus rayos y corona de plata, y peaña de tapincerán guarnecida de plata, y la otra del Señor San Miguel con su peaña sobrepuesta de marfil, apreciadas en 80 pesos ambas

71 Inventario de bienes del marqués de Buenavista (1703). AGNM, *Vínculos y mayorazgos*, vol. 237, exp. 1.

72 Bienes de Isabel Herrera Peregrina legados al beaterio de Santa Rosa, Puebla. Archivo General de Notarías del Estado de Puebla [en adelante, AGNEP], testamento de Isabel Herrera Peregrina, ante Miguel García Fragoso, 24 de diciembre de 1703. Citado en Rosalva Loreto López, «La caridad y sus personajes: las obras pías de don Diego Sánchez Peláez y doña Isabel de Herrera Peregrina. Puebla, siglo XVIII», en María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, México, UNAM-IIIH, 1998, p. 272.

73 Inventario y avalúo de bienes de doña Jerónima de Ávila (1704). Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa. III*, p. 112.

74 Bienes de la difunta esposa del asentista de las salinas de Peñol Blanco. Citado en María del Rosario Soto Lescale, *Actores educativos en la región minera de Zacatecas 1754-1821*, t. 1, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2007, p. 130, <<https://philpapers.org/archive/MANEAC-4.pdf>>.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	Yt una hechura de un Santo Cristo de marfil, de una sesma en su cruz de bronce, con baldoquín y marco negro guarnecido de dicho marfil apreciado en 140 pesos
	Yt una cinta de un Santo crucifijo de marfil con su cruz de ébano y baldoquín de terciopelo negro apreciado ya en la ropa y la cinta en 40 pesos
	Yt una peana de ébano y tapincirán de una cuarta de alto guarnecida de filigrana de plata con una Magdalena de marfil en 20 pesos
	Yt dos hechuras de marfil de a tercia, la una de nuestra Señora con Rayos y Corona de plata y peana de tapincerán guarnecida de dicha plata y la otra del señor san Miguel con peana sobrepuesta de marfil en 70 pesos [ambas]
	Yt una cinta de un santo crucifijo de marfil en baldoquín en 50 pesos ⁷⁵
1705	Ítem, un niño Jesús de marfil, de una ochava, en 6 reales ⁷⁶
1706	* [...] un San Francisco de Asís de una vara de alto menos sesma de marfil con su Santo Cristo y diadema
	Ytt. otro cajón del porte del antecedente de la misma manera número 47 que abierto se halló un Santo Crucifijo con su diadema [en 100 pesos] y un San Juan Bautista y un báculo de San Francisco Xavier todo de marfil [en 150 pesos], y el San Juan, la túnica sobredorada [...] una imagen de la Concepción del mismo porte y tamaño que los antecedentes, con su niño Jesús, de a tercia, todo de marfil, sobredorado, con tres diademas del mismo marfil [a cien pesos cada uno, montan 200 pesos]
	[...] unos serafines por atributos una sola redonda en forma de mundo, Yt. un corderito de Señor San Juan, todo de marfil
	Ytt. un San Francisco Xavier, dorado, todo de marfil, que el báculo está puesto antecedente, toca a este Santo [en 150 pesos]
	[...] un santo crucifijo de poco menos de vara [de la] expiración de marfil en blanco sus brazos y diadema [en 100 pesos]
	Ytt. una Santa Teresa, de tres cuartas de alto, de marfil, en blanco [en 150 pesos]
	Ytt. [...] una hechura del Señor San Joseph, dorado, con su vara y diadema de marfil

75 Bienes del contador don Ventura de Paz (1704). AGNM, *Civil*, vol. 179, ff. 7 y 51v.

76 Carta de dote que otorga Andrés Márquez (1705). Citada en Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa*, III, p. 133.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
	Ytt. [...] una hechurita de más de a cuarta de la resurrección, de marfil, dorada
	Ytt. una cabeza de Nuestra Señora, de marfil
	Ytt. otra hechura de Niño Jesús con sus potencias de marfil, poco menos de tres cuartas
	Ytt. otra hechura de Nuestra Señora de la Concepción en blanco, con sus manos y diadema todo de marfil del mismo alto que el antecedente [en 150 pesos]
	Tiene este cajón 8 crucifijos de marfil muertos, tienen de largo de tres cuartas hasta una tercia
	Yt 4 niños dormidos de media vara hasta una tercia de largo. Un rostro y manos de nuestro señor, todo de marfil ⁷⁷
1708	Un Santo Cristo de dos tercias de alto, de marfil con su cruz de ébano y su baldoquín de felpa encarnada, apreciado en 50 pesos [todo] Una Virgen de Nuestra Señora de Loreto de una sesma de alto, de talla; con diez huecos de talla dorados y estofados, con sus vidrieras, con tres niños de marfil y otros tres de talla de marfil laminados. Los demás huecos de reliquias, con su marco de ébano, en 35 pesos ⁷⁸
s./f.	Un terno de tres escritorios de maque del Japón, con un Cristo de marfil, trescientos pesos ⁷⁹

Si bien la producción manilense de esculturas católicas de marfil nació ligada a la necesidad de suplir de imágenes a los evangelizadores y a las iglesias filipinas, desde el principio hubo obras destinadas al consumo privado y civil. Como muestra la tabla 14, dicho consumo se extendió muy pronto a América. Pese a no ser idénticos a los europeos —o quizá precisamente por eso—, los marfiles hechos en el Parián por artistas chinos fueron muy apreciados en Nueva España. Debido a que en Nueva España la circulación de marfiles asiáticos de temas religiosos se prolongó desde la apertura

77 Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, 14, exp. 1, 1706.

78 Diligencias de inventarios y avalúo de bienes del difunto capitán Joseph Olmedo y Luján (1708). Citado en Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa*, III, p. 150.

79 Curiel, «Introducción», p. 25.

del comercio con Asia hasta el final de la época virreinal, las obras experimentaron cierta evolución estilística. En cuanto a los temas, tanto en el siglo xvii como en el xviii abundaron las representaciones marianas, así como las de *Cristo crucificado* y el *Niño Jesús*, a los que se sumaron diversos santos.

Pese a que el obispo Salazar ponderó la perfección de las imitaciones chinas, en realidad, en las esculturas chino-filipinas del siglo xvii, los rasgos de los personajes se distinguen fácilmente de sus contrapartes europeas. Como han señalado varios autores, los protagonistas de la historia sagrada suelen tener ojos rasgados con párpados inferiores prominentes, rostros redondos y doble barbi-lla. Asimismo, los lóbulos de las orejas tienden a ser alargados y las narices exhiben aletas carnosas.⁸⁰ Los cuellos suelen ser cilíndricos, con tres arrugas —como en las representaciones budistas— y a menudo aparecen motivos decorativos de origen chino; por ejemplo, nubes escamosas.⁸¹ La Virgen presenta cierto parecido con la diosa Guanyin, considerada un símbolo de benevolencia en el budismo chino.⁸² La figura de Cristo crucificado tiende a ser muy alargada y sus brazos están formados por una pieza distinta de marfil, cuidadosamente ensamblada. Lo mismo se advierte en las alas del arcángel San Gabriel.⁸³

Entre las referencias documentales de la tabla 14, especial mención merecen los ejemplares que en 1655 se vendieron en Aca-pulco, procedentes de Manila, que fueron originalmente dados a

80 Ana Ruiz Gutiérrez, «Marfiles hispano-filipinos: protagonistas en el intercambio cultural de la Nao de China», en Salvador Bernabéu Albert (ed.), *La Nao de China, 1565-1815: navegación, comercio e intercambios culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, p. 195.

81 Margarita Mercedes Estella Marcos, «Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración», *Archivo Español de Arte*, 43, n.º 170 (1970), p. 161.

82 Meng, «Fuentes chinas», p. 338.

83 Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, «La escultura de marfil en Nueva España», en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2008, p. 158.

conocer y discutidos por Stephanie Porras.⁸⁴ Aunque no se informaron las medidas de las obras, el coste varió en función del tamaño; los ejemplares más grandes se vendieron en 45 pesos, y los más pequeños alcanzaron los 18 pesos. Como en Acapulco los precios de los objetos asiáticos eran más bajos que en cualquier otra ciudad americana, no hay duda de que se trató de obras de buena calidad.

Los precios de las esculturas de marfil fueron determinados, en parte, por el material. Sin embargo, el trabajo escultórico también debió de ser muy apreciado. Las élites hispánicas de Manila llegaron a adquirir colmillos de marfil en pequeñas cantidades, lo que acaso indique que pretendían encargar obras a precios reducidos. Entre los bienes embargados al gobernador de Filipinas Diego de Salcedo, en 1671, había «Ytten nueve colmillos de marfil pequeños»,⁸⁵ y Gabriel de Curucelaegui y Arriola, que falleció en 1689 siendo gobernador y capitán general de Filipinas, tenía «Ocho colmillos de marfil que pesaron 3 picos y 30 cates, a 35 pesos pico, monta 115 pesos y 4 reales». ⁸⁶ Si bien en Manila la mano de obra china era muy barata, tanto los precios como las características de las esculturas de marfil conservadas permiten afirmar que las de mayor tamaño se consideraron productos de lujo al alcance de una minoría.

El lote de Fausto Cruzat y Góngora ofrece información interesante sobre las esculturas de marfil asiáticas de máxima calidad. El conjunto consistió en 25 piezas; no queda claro si todas estaban destinadas al ajuar familiar, o si el exgobernador planeaba vender o regalar algunas de ellas. Dado que los Cruzat fueron selectivos respecto al tipo de obras asiáticas que adquirieron, su colección confirma que los marfiles filipinos eran muy apreciados en los

84 Porras, «Locating Hispano-Philippine Ivories», p. 256.

85 Autos y embargos, inventarios, tasaciones y almonedas de los bienes del gobernador don Diego de Salcedo (1671). AGNM, *Inquisición*, vol. 615, exp. 4. Citado en Ruiz Gutiérrez, «Intereses particulares», p. 290, <https://run.unl.pt/bitstream/10362/42585/1/AHAM_vol_XV_2014_ISSN_0874_9671.pdf>.

86 AGI, Filipinas 73, fs. 90v-91r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930241>>.

círculos de poder peninsulares de finales del siglo xvii. Acaso en la España de la época, las esculturas filipinas de marfil se valoraran más que las europeas y, por esa razón, Cruzat adquirió tantos ejemplares de máxima calidad. El lote contenía:

[...] un San Francisco de Asís, de una vara de alto menos sesma, de marfil, con su Santo Cristo y diadema. Ytt. otro cajón del porte del antecedente, de la misma manera, número 47, que abierto se halló un Santo Crucifijo con su diadema [en 100 pesos] y un San Juan Bautista y un báculo de San Francisco Xavier, todo de marfil [en 150 pesos], y el San Juan, la túnica sobredorada [...] una imagen de la Concepción del mismo porte y tamaño que los antecedentes, con su niño Jesús, de a tercia, todo de marfil, sobredorado, con tres diademas del mismo marfil [a cien pesos cada uno, montan 200 pesos] [...] unos serafines por atributos una sola redonda en forma de mundo [¿?]. Yt. un corderito de Señor San Juan, todo de marfil. Ytt. un San Francisco Xavier, dorado, todo de marfil, que el báculo [que] está puesto antecedente, toca a este Santo [en 150 pesos]. [...] un santo crucifijo de poco menos de vara [de la] expiración de marfil en blanco sus brazos y diadema [en 100 pesos]. Ytt. una Santa Teresa, de tres cuartas de alto, de marfil, en blanco [en 150 pesos]. Ytt. [...] una hechura del Señor San Joseph, dorado, con su vara y diadema de marfil. Ytt. [...] una hechurita de más de a cuarta de la resurrección, de marfil, dorada. Ytt. una cabeza de Nuestra Señora, de marfil. Ytt. otra hechura de Niño Jesús con sus potencias de marfil, poco menos de tres cuartas. Ytt. otra hechura de Nuestra Señora de la Concepción en blanco, con sus manos y diadema todo de marfil del mismo alto que el antecedente [en 150 pesos]. Tiene este cajón 8 crucifijos de marfil muertos, tienen de largo de tres cuartas hasta una tercia. Yt 4 niños dormidos de media vara hasta una tercia de largo. Un rostro y manos de nuestro señor, todo de marfil.⁸⁷

Estas descripciones recuerdan a algunos de los ejemplares conservados en el Museo Nacional del Virreinato, que se cuentan entre las mejores esculturas de marfil que han permanecido en

87 Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto Cruzat y Góngora (1706). AGNM, *Civil*, vol. 14, exp. 1, 1706.

México desde la época novohispana.⁸⁸ Especialmente notable es el hecho de que muchas piezas hayan estado doradas o sobredoradas; de hecho, pocas se describieron «en blanco». Algunas esculturas de marfil de la época muestran ricas ornamentaciones que se cree que fueron añadidas en Nueva España.⁸⁹ Sin negar la posibilidad de que esto ocurriera en ocasiones, las obras de Cruzat demuestran que, a finales del siglo XVII, muchas esculturas se enviaron ya policromadas y doradas. Al respecto, Estella Marcos ha señalado que «un aspecto de gran interés en el arte hispanofilipino es la policromía que decora sus esculturas y los motivos representados en las superficies y orlas de su indumentaria. La aplican directamente sobre el marfil, sin preparación de base, salvo excepciones pero quizá utilizaban algún adhesivo del que no queda rastro pues en muchas piezas se ha perdido».⁹⁰ Por su parte, Porras ha advertido:

Sangley artists combined formal traits from multiple media in producing these ivory figures. The decoration of Flemish, Spanish and possibly even Latin American polychrome wooden sculpture, as well as Asian ornamental motifs, inspired these ivories' gilding and painted decoration: extending from the simple coloring of the hair, eyes and lips, to more elaborate decoration of textiles and feathers in a number of colors. The patterns used —sinuous florals, elaborate stripes and dashes— are distinct from those used on contemporaneous polychrome wooden sculpture of New Spain or Flanders, and they appear particular to ivories carved in the Philippines. Preliminary technical analysis of the gilding of the St Michael in Baltimore [...] identified Asian lacquer in the binder used to adhere the gold leaf to the figure, evidence that many of these works were painted in Asia, prior to being exported.⁹¹

88 Las obras han sido estudiadas en Natalia Ferreiro Reyes Retana y Rebeca Kraselsky, «La colección de marfiles del Museo Nacional del Virreinato», en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, pp. 170-183.

89 Alan Chong, «56. Virgin of the Immaculate Conception», en *Across the Pacific*, pp. 116-117.

90 Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas*, p. 35.

91 Porras, «Locating Hispano-Phillippine Ivories», p. 271.

Si bien el trabajo de policromía, dorado y lacado produciría soluciones parecidas a las de las esculturas estofadas, las esculturas de marfil que carecían de trabajo pictórico también fueron muy apreciadas. En el lote de Cruzat, la «Santa Teresa, de tres cuartas de alto, de marfil, en blanco» y la «Nuestra Señora de la Concepción en blanco, con sus manos y diadema todo de marfil» costaron 150 pesos cada una —lo mismo que las esculturas doradas más caras del ajuar de Cruzat—. Algunos biombos japoneses de laca del exgobernador se tasaron en 200 pesos, lo que confirma que sus esculturas fueron obras de lujo. El marfil era más apreciado que la madera, lo que en parte explica el alto precio de los ejemplares que se habían dejado en blanco.

Por importante que sea el caso de Cruzat, su gusto por los marfiles estuvo lejos de ser excepcional entre los gobernadores de Filipinas; por ejemplo, Diego de Salcedo, que gobernó el archipiélago de 1663 a 1668, tuvo 16 obras, en su mayor parte consistentes en representaciones del *Niño Jesús*, *Cristo crucificado* y *San Juan*.⁹² La testamentaría del también gobernador Gabriel de Curucelaegui y Arriola, de 1689, incluyó «Yt un Santo Cristo de marfil, de media vara de largo, en una cruz de ébano, con un baldoquín de tela de China»; «Yt una imagen de San Miguel de marfil, de tres cuartas de largo, con peaña de madera dorada»; «Primeramente un San Miguel de marfil, de una vara de alto, con el diablo a los pies, de marfil, con su peana de madera en 60 pesos»; «Yt un rostro y manos de marfil de la Virgen en 6 pesos», e «Yt una hechura de un Santo Cristo de marfil, de media vara de largo, en una cruz de ébano en 6 pesos».⁹³ Es probable que las diferencias de precio respecto a las obras de Cruzat se deban, en parte, a que el testamento de Curucelaegui se hizo en Manila —donde las obras asiáticas eran

⁹² Gil, *Los chinos en Manila*, p. 366.

⁹³ AGI, Filipinas 73, fs. 90r, 90v y 93v, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930241>>.

más económicas— y el de Cruzat en México. Aun así, el hecho de que la obra más costosa de Curucelaegui se tasara en 60 pesos y que un *Cristo en la cruz* de media vara y cruz de ébano alcanzara solo 6 pesos confirma que la calidad de las piezas de Cruzat fue excepcional.

Tiene interés reflexionar en el uso que se dio a las obras en los entornos domésticos. Es probable que las más pequeñas estuvieran en el dormitorio, o incluso que circularan en distintos lugares de la casa. Respecto a los *Cristos* de marfil, Gustavo Curiel ha señalado que era común que «presidieran los estrados de las casas de potentados en las cintas o doseles con espaldares de ricas sedas o cordobanes. Toda casa novohispana de importancia tenía un crucificado de marfil como cabecera del estrado».⁹⁴ La tabla 14 muestra que, efectivamente, numerosos ajuares ricos tuvieron cintas con el Crucificado de marfil. Algunos incluyeron, además de cintas, Cristos de menor tamaño en baldoquinos o sobre peanas, que debieron de haberse empleado de modos distintos. Aunque los documentos rara vez permiten saber con precisión en qué lugares se hallaban los objetos, sin duda varias esculturas de marfil tuvieron un papel protagónico en los altares domésticos.

En cuanto a los materiales asociados a las obras, destaca el ébano. En la época, la combinación de marfil y ébano fue habitual en distintos objetos europeos, americanos y asiáticos, pues el efecto conjunto del blanco y el negro resultaba muy atractivo. En la producción filipina, no solo las esculturas de bulto, sino también los relieves de marfil enmarcados en ébano, tuvieron un lugar especialmente destacado. En Nueva España dicha madera fue muy apreciada, pero se empleó menos que el cedro, la caoba, el granadillo o el tampicirán. Esto se debió a que el ébano de mayor calidad se importaba de Asia. Así, cabe suponer que muchas esculturas de

94 Curiel, «De cajones, fardos y fardillos», p. 204.

marfil que emplearon el ébano habían llegado a Nueva España ya con dicha madera.

Al respecto, Bonialian ha advertido que «los crucifijos de marfil de China [sic] con madera de ébano [...] se distribuyeron por todos los rincones de Hispanoamérica»;⁹⁵ por ejemplo, en la Capilla del Noviciado de la iglesia y Colegio Máximo de Córdoba había, en 1769, «Un Santo Cristo de marfil de China con su cruz y pie de ébano», tasado en 2 pesos,⁹⁶ que en 1794 ya se hallaba en la catedral de Córdoba: «Un Santo Cristo de marfil nuevo que fue del noviciado de la Compañía con su cruz de alto de más de dos tercias de madera de ébano todo de la China».⁹⁷

La tabla 14 permite advertir que numerosos *Cristos* de marfil de la época se hallaban en cruces de ébano, pero también que en Nueva España hubo numerosos ejemplares con cruces de tapincirán, cuyas descripciones sugieren que se trató de trabajos ricos; por ejemplo, en 1677 Miguel del Lizondo poseía «Una cinta de Cristo, Señor Nuestro, de marfil, de tres cuartas de alto, en su cruz de tapincirán, con cantoneras de bronce dorado, con su baldoquín de raso de China morado, con extremos bordados de oro», que se vendió en 140 pesos. El altísimo precio de esta obra solo fue superado por «un San Francisco Xavier, dorado, todo de marfil»; «una Santa Teresa, de tres cuartas de alto, de marfil, en blanco», y «otra hechura de Nuestra Señora de la Concepción en blanco, con sus manos y diadema todo de marfil del mismo alto que el antecedente», tasados en 150 pesos cada uno en el inventario de bienes de Fausto Cruzat.

El precio del *Cristo* de Lizondo sin duda se debió al rico trabajo logrado a partir de varios materiales, entre los que destaca la cruz

95 Mariano Bonialian, *China en la América colonial. Bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos-Instituto Mora, 2014, p. 171.

96 *Ib.*, p. 169.

97 *Ib.*, p. 170.

de tampicirán que, cabe inferir, se añadió en Nueva España.⁹⁸ En 1579 Diego Garcés, corregidor de Ajuchitlán (Michoacán), se refirió a «otro palo que, en la lengua tarasca, llaman TAPINCIRAN, q[ue] es muy semejante al ébano».⁹⁹ Así pues, las láminas en cuestión habrían sido enmarcadas en Nueva España y el tampicirán se habría seleccionado por su parecido con el ébano; es decir, aunque la circulación de relieves de marfil de temática cristiana fue común a ámbitos católicos transcontinentales, a finales del siglo xvii en Nueva España gustaron especialmente los ejemplares enmarcados en maderas muy oscuras, ya fueran asiáticas o americanas.

También en Perú se añadieron cruces de maderas locales a las esculturas asiáticas de marfil. En 1763 Pedro Antonio Barroeta, que había sido obispo en Lima, donó a su pueblo natal, Ezcaray, un conjunto de obras que incluía un *Cristo* de marfil «con cruz y peana de madera de Indias y en esta están las armas de Su Ilma».¹⁰⁰ Todo indica que las esculturas de marfil no se hicieron sobre pedido, sino que la producción estaba más bien estandarizada. La adición del escudo de armas de Barroeta demuestra el interés por personalizar el trabajo, ya en América. Hasta el momento no hay registros similares en Nueva España, pero destaca el hecho de que en ambos virreinos las obras se hayan intervenido para adaptarlas a los gustos regionales.

Cabe añadir que también las obras registradas en los ajuares de las élites hispánicas de Filipinas exhibieron cierta diversidad. Aunque obispos, arzobispos y gobernadores tuvieron crucifixiones de marfil con cruces de ébano, también poseyeron ejemplares tales como «un Niño Jesús de marfil, de poco menos de una vara de alto,

98 El aprecio por el tampicirán también se advierte en el hecho de que fue una de las maderas empleadas en la rica sillería de coro de la catedral de Puebla. Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia*, p. 116.

99 René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo xvi: Michoacán*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1986, p. 34.

100 Sánchez Trujillano, «Los envíos de Indias. El arte colonial en La Rioja», p. 260.

con una peana de ébano, con cuatro pirámides, todo embutido en hueso»;¹⁰¹ «una imagen de San Miguel de marfil, de tres cuartas de largo, con peana de madera dorada»;¹⁰² «un Crucifijo de marfil, de un gеме, con la cruz de latón dorado, con su peana»;¹⁰³ «Un Santo Cristo de marfil con su peana de cangrejo de palo»;¹⁰⁴ «Dos crucifijos de marfil, uno mayor que otro, con su peana, la una de cangrejo dorado en oro y la otra de filigrana de plata con que está gravada dicha peana»;¹⁰⁵ «Una Virgen de la Concepción con rostro y manos de marfil, con su tabernáculo dorado»;¹⁰⁶ y «un Señor San José con su niño de marfil, en una peana de madera pintada, se apreció por el mismo en 5 pesos».¹⁰⁷

Entre los ajuares novohispanos localizados, se advierten ciertas similitudes en el de Ángela Juana de Velasco, de 1691:

25 pesos por el aprecio de un tabernáculo de tres cuartas de alto, con tres vidrieras y sus pilares dorados y dentro un niño Jesús de marfil en su risco. 50 pesos en que se halla apreciada una hechura de San Miguel Arcángel, de menos de vara de alto, con su peana dorada y el rostro, manos y pies de marfil y lo demás de talla estofado [...]. Otros 50 pesos en que se puso una imagen de Nuestra Señora, de marfil, de poco más de media vara de largo y su peana de nácar [...]. 15 pesos y 4 tomines en que se remató una imagen de Nuestra Señora de marfil, de una cuarta, con su peana de madera dorada y negra y corona de plata [...]. 100 pesos en que se apreció una cinta de Santo Cristo de marfil, de más de una tercia, su cruz de ébano y cantoneras de plata. 50 pesos en

101 Autos y embargos, tasaciones y almonedas de los bienes del gobernador don Diego de Salcedo (1671). AGNM, *Inquisición*, vol. 615, exp. 4. Citado en Ruiz Gutiérrez, «Intereses particulares», p. 286.

102 Traslado de los autos de la testamentaria de Gabriel de Curucelaegui y Arriola (1689). Filipinas 73, f. 50v, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930241>>.

103 Autos del expolio del obispo de Cebú (1695). Filipinas 307, f. 85, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1930726>>.

104 Autos del expolio del obispo de Cebú (1695). Filipinas 307, f. 353.

105 Autos del expolio del obispo de Cebú (1695). Filipinas 307, fs. 368 y 368v.

106 Autos del expolio del obispo de Cebú (1695). Filipinas 307, f. 1163v.

107 Autos del expolio del obispo de Cebú (1695). Filipinas 307, f. 343v.

que asimesmo se avaluó otra cinta de Santo Cristo de marfil, de más de tercia, con cruz de madera de China.¹⁰⁸

Se trata de un conjunto relativamente numeroso de esculturas de marfil de buena calidad, que incluso al ser rematadas alcanzaron precios altos —hasta 100 pesos—. Solo en un caso se aclaró que la cruz de un *Cristo* era de «madera de China»; sin embargo, cabe suponer que todas las obras habían llegado a través de Manila. Es interesante que las esculturas se hayan asociado tanto al ébano como a la madera «dorada y negra» y la «de China». Esta última debe de haber sido la narra, muy habitual en la carpintería filipina y que también circuló en Nueva España, donde a menudo se la denominó, como en este documento, «madera de China». También es de interés la peana de nácar de la escultura de la Virgen. Aunque el nácar se usó en la Nueva España para hacer pinturas y muebles enconchados, su empleo en este contexto es muy inusual. Dado que se trata de un material de uso habitual en Filipinas, cabe suponer que la escultura de la Virgen llegó a Nueva España ya con su peana de nácar.

Por su parte, el «San Miguel Arcángel, de menos de vara de alto, con su peaña dorada y el rostro, manos y pies de marfil y lo demás de talla estofado» es una de las pocas figuras de vestir que circuló en ámbitos domésticos. Su tamaño es mayor que el de la mayoría de las esculturas registradas en contextos civiles, excepto las crucifixiones. Es probable que este San Miguel estuviera destinado originalmente a una iglesia. Velasco se había casado en primeras nupcias con el licenciado Juan de Sáenz Moreno, quien había sido alcalde del crimen de México y posteriormente oidor de México.¹⁰⁹ Su posición privilegiada habría facilitado al matrimonio adquirir

108 Cuenta de albaceazgo y división de bienes que quedaron por fin y muerte de doña Ángela Juana de Velasco Ponce y Bocanegra (1691). AGNM, *Civil*, vol. 21, exp. 1.

109 Sobre este personaje, véase <<https://dbe.rah.es/biografias/63696/juan-de-saenz-moreno>>.

este importante lote de piezas de marfil, o bien recibir algunas piezas como regalo.

Las descripciones de estas esculturas sugieren que no fueron intervenidas en Nueva España, sino que llegaron al ajuar de Velasco tal y como se describen. En este contexto, la referencia a la talla estofada del *San Miguel* resulta de gran interés. Las esculturas estofadas fueron muy habituales en Nueva España, pero también en Filipinas, por lo que cabe suponer que no solo el trabajo de marfil, sino también el estofado de madera, fue filipino. El *San Miguel* de Velasco era de mayor tamaño que otras esculturas de marfil del ajuar tasadas al mismo precio. Aun así, el avalúo permite suponer que el trabajo de talla estofada que presentaba era de buena calidad.

Por otro lado, desde hace tiempo se ha advertido que en Nueva España debió de haber habido escultores que trabajaran el marfil.¹¹⁰ Se han proporcionado los nombres de algunos artistas,¹¹¹ aunque, por lo que se refiere al siglo XVII, solo se conocen dos obras firmadas por Diego de Reinoso. Como veremos, una de ellas está hecha de distintos materiales y otra de alabastro, pero en ambos casos es evidente la intención de emular el trabajo de marfil. Algunas evidencias documentales confirman que en el siglo XVIII se hicieron esculturas de marfil en América. En su testamento de 1750, Manuel González encargó que en Huichapan, su pueblo natal, «se labrara un crucifijo de marfil y otro retablo pequeño para la capilla».¹¹² Asimismo, Roque Navarrete, residente en Nueva Granada, escribió en 1788: «Tengo el oficio de escultor y tallador en piedra, madera y marfil».¹¹³

110 Obregón, «La colección de marfiles», p. 123.

111 Sánchez Navarro, *Marfiles cristianos*, p. 84.

112 José Alejandro Vega Torres, *La escultura de orantes: naturaleza simbólica y procesos de activación de las efigies funerarias de los benefactores novohispanos (siglos XVI-XVIII)*, tesis de doctorado, UNAM, 2021, p. 160.

113 Adrián Contreras Guerrero, «El mercado escultórico en la Nueva Granada», en *Construyendo patrimonio. mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2019, p. 138.

La posibilidad de que en el siglo xvii se hayan hecho esculturas de marfil es más incierta. A su muerte en 1628, el arquitecto, escultor y ensamblador asturiano Ignacio García de Ascucha, quien desde 1619 residía en Bogotá, tenía entre sus bienes:

un colmillo de marfil despuntado, otro pedaço de marfil gueco, más ebras de ébano y marfil por açerrar, pasando por láminas ya aserradas y regularizadas, como pueden ser las siete tablillas de marfil aserradas de cosa de una terçia cada una hasta llegar a las doçe macillas açerradas o la reveladora entrada de diez maçillas de marfil y madera de muso del escriptorio questa començado. Junto al marfil destacan las menciones a trozos largos y pequeños de ébano, así como «una barandilla de atril de ébano», y el muy interesante registro de «treçe conchas de carey».¹¹⁴

Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García han advertido que el estado en que se hallaba el marfil y el hecho de que se mencionara junto a trozos de ébano y conchas de carey permiten suponer que García de Ascucha destinaría todos los materiales a la elaboración de muebles.¹¹⁵ Sin embargo, el artista «no solo practicó al ensamblaje, talla y escultura en madera, sino también la elaboración de pequeñas obras en cera, plomo, bronce»,¹¹⁶ por lo que no sería remoto que hubiera incursionado también en las esculturas de marfil, aunque hasta ahora no se conocen evidencias que lo confirmen.

En este contexto, las dos obras firmadas por Reinoso en Nueva España cobran especial interés. Una de ellas es un *Santo Domingo con su perro* hecho en piedra pintada y dorada, con cristales, reverso de plata y marfil de morsa. Se trata de una placa vertical de 6,5 centímetros de alto y 4 centímetros de ancho, con los extre-

114 Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García, «Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629)», *Anales del Museo de América*, 19 (2011), p. 96.

115 *Ib.*

116 *Ib.*

mos ochavados.¹¹⁷ El trabajo está firmado en 1696 y se conserva en el Museo de Victoria y Alberto. El reverso muestra la inscripción «Diego Reinoso Inventor en Mxico 1696». La otra pieza tiene dos vistas: en un lado aparece *San Miguel* y, al reverso, la *Virgen y el niño con Santo Domingo y Juan el Bautista*. Esta segunda obra es de alabastro, mide 8,25 centímetros de alto y 5,71 centímetros de ancho y se conserva en el Denver Art Museum.¹¹⁸ También en este caso hay una inscripción que reza «Diego de Reinoso Inbentor».

Si bien en ambas obras se advierte la intención de producir un efecto similar al marfil, el parecido es especialmente acusado en el ejemplar de Denver, pues *San Miguel* aparece rodeado de nubes inspiradas en las nubes escamadas de los marfiles asiáticos.¹¹⁹ Apenas existe información sobre Reinoso, pero el hecho de que haya firmado como «inventor» demuestra su voluntad de crear composiciones originales. Llama la atención que recurriera a materiales distintos para producir un efecto similar al del marfil, pese a que, en principio, el brillo de este se distinguiría fácilmente de otros materiales similares, pero carentes de luminosidad, como el hueso.

Ahora bien, en la propia Filipinas ambos materiales llegaron a combinarse e incluso a ser confundidos; por ejemplo, entre los bienes expoliados en 1698 al obispo de Cebú, Diego de Aguilar, había «un crucifijo grande de marfil, de una vara de alto, en una cruz de ébano, embutido en hueso y con remates de lo mismo»,¹²⁰ e «Yt otra

117 Información extraída de <<https://collections.vam.ac.uk/item/O88816/st-dominic-with-a-dog-panel-reinoso-diego/>>.

118 La obra se reproduce y comenta en <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1991.1150a-b>>.

119 El trabajo de Reinoso se ha discutido en Marjorie Trusted, «Propaganda and Luxury. Small Scale Baroque Sculptures in Viceroyal America and the Philippines», *Asian & Spanish America*, pp. 157-159, y en Julie Wilson Frick, «Double-Sided Carving of Saint Michael and the Virgin and Child with Saints Dominic and John the Baptist», 2015, <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1991.1150a-b>>.

120 Autos del expolio del obispo de Cebú. AGI, Filipinas 93, fs. 1157v-1158r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930726>>.

mesita pequeña embutida con marfil o hueso».¹²¹ Asimismo, un testigo declaró que en la sala había «cuatro espejos grandes guarnecidos de ébano y hueso, o marfil».¹²² El hecho de que el ébano se combinara con el hueso sugiere que en la propia Filipinas se advertía su parecido con el marfil. A ambos lados del Pacífico, el hueso habría sido una alternativa de menor coste en los objetos y muebles embutidos, donde sus diferencias con el marfil no eran muy evidentes.

Los relieves de marfil

En el listado de la tabla 14 menudean las «laminitas» y los «cuadritos», cuyo pequeño tamaño era ideal para la devoción individual y cuyo precio, mucho menor que el de las esculturas de bulto, propició su proliferación en los ajuares novohispanos. Las láminas de marfil contaban con antecedentes muy antiguos. Los primeros relieves cristianos de marfil datan de tiempos bizantinos; el trabajo tuvo continuidad en distintos ámbitos europeos hasta la época que nos ocupa —y más allá—. En los siglos *xvi* y *xvii* destacaban, en particular, los ejemplares italianos, algunos de los cuales circularon entre el alto clero y la aristocracia española. En el caso de Nueva España, no hay duda de que la mayoría —si no todos— de los relieves en circulación fueron filipinos. El envío de objetos de marfil era habitual en los barcos procedentes de Manila, no de Sevilla. En la actualidad se conservan numerosos relieves asiáticos de temas cristianos del *siglo xvii*. Los relieves y las esculturas de marfil se hicieron en los mismos talleres. Al parecer, en los primeros, el marfil siempre se dejó en blanco —recuérdese que se trataba de un color relativamente difícil de obtener en el arte, por lo que era muy apreciado—. Pese a que conformaron una parte significativa de la producción de eboraria filipina, los relieves han recibido me-

121 Autos del expolio del obispo de Cebú. AGI, Filipinas 93, fs. 29r y 85v, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930726>>.

122 Autos del expolio del obispo de Cebú. AGI, Filipinas 93, f. 352v, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930726>>.

nos atención que las esculturas de bulto.

De momento no se conocen referencias novohispanas a láminas de marfil en documentos del siglo xvi. Sin embargo, Bonialian ha informado que en 1598 el comerciante afincado en Lima Juan de Segura Soltero recibió, entre otros bienes procedentes de Manila:

un envoltorio pequeño de cuartilla común que dice dos tablas de marfil de muestras no 32 [...]. Ítem otro atado del mismo tamaño que dice dos tablas de marfil [...]. Ítem otro atado del mismo tamaño que dice dos tablas de marfil; Ítem otro atado del mismo tamaño que dice dos tablas de marfil; Ítem otro atado del mismo tamaño que dice dos tablas de marfil; Ítem otro atado del tamaño más pequeño que dice dos tablas de marfil; Ítem otro atado del mismo tamaño que dice cuatro tablas con sus puertas de marfil; Ítem otro atado del tamaño más pequeño que dice cuatro tablillas más pequeñas [...], cincuenta y cuatro cruces de ébano guarnecidas de marfil grande; y se descubrieron muchas piedras muy pequeñas y hechuras del niño Jesús y cruces muy pequeñas todo de marfil. Joan Bello.¹²³

El consumo peruano de objetos asiáticos presenta algunas diferencias respecto al novohispano.¹²⁴ Sin embargo, ambos virreinos recibieron obras similares, sobre todo en el período más temprano. Las tablas y tablillas de marfil que en 1598 llegaron a Lima en envoltorios pequeños deben de haber sido muy similares a las «laminitas» y los «cuadritos» referidos en los documentos novohispanos. El hecho de que dos de las obras enviadas a Lima fueran «de muestras» sugiere que aún se estaba explorando la respuesta de los mercados virreinales, que a la postre resultó muy favorable. De hecho, entre los objetos recuperados del naufragio de la nao *Santa Margarita* (1601), cuyo destino era Acapulco, se cuentan numerosos relieves de marfil,¹²⁵ cuyos temas se siguieron reproduciendo,

123 Mariano Bonialian, «El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao», *Historia*, 55 (2022), pp. 63-64.

124 Véase Bonialian, *China en la América colonial*.

125 Trusted, «Survivors of a Shipwreck», pp. 457-460.

con pocas variaciones, durante mucho tiempo. Tal es el caso de la *Virgen Tota Pulchra*,¹²⁶ pero también de figuras menos habituales, como *San Jerónimo*, sobre las que discutiremos más adelante.

Los primeros ejemplares consignados en nuestro listado documental fueron nueve láminas pequeñas que en 1622 pertenecían a José de Acosta —quien, como hemos visto, tenía numerosos objetos asiáticos—. Ahora bien, en los documentos localizados, las referencias a las láminas de marfil se incrementaron notablemente en el último cuarto del siglo xvii. Al respecto, tiene interés esta observación de Margarita Mercedes Estella Marcos:

Una de las pocas noticias que documentan la cronología de un relieve de arte hispanofilipino, deducido de los rasgos orientalizados de sus personajes y de las chinescas nubes de sus fondos, se refiere a la interesante placa del Calvario de la Iglesia de la Vera Cruz en Salamanca. Su inscripción al dorso, leída por Gómez Moreno, asegura que fue «Donatio a la Virgen de los Dolores de la cap. y la Sta. y Vera Cruz por el Excmo. Ser. Arzobispo de Lima [...] colegial [...] en el [...] de San Salvador de este año 1694».¹²⁷

Esta cita y las evidencias documentales novohispanas sugieren que a finales del siglo xvii —cien años después del inicio de la producción filipina—, el gusto por los relieves de marfil estaba en su apogeo. Según la información documental, algunos relieves medían una sesma —es decir, unos 17,78 centímetros—. En otros casos, se señaló que se trataba de obras «chiquitas». Ciertos ejemplares conservados apenas alcanzan los 8 centímetros.¹²⁸ Esto explica, en parte, que las 9 láminas pequeñas de Acosta se hayan vendido en almoneda por 4 pesos y 2 reales y otras se hayan tasado, en distin-

126 *Ib.*, p. 459.

127 Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas*, pp. 31-32.

128 Tal es el caso de un tríptico conservado en el Museo de América, que representa a un *San Jerónimo* y otros santos. Las imágenes y la ficha técnica de la obra pueden verse en <<https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=06914>>.

tos documentos, en apenas 12 reales. En contraste, las esculturas de bulto se avaluaron a un mínimo de 4 pesos, pero, en general, los precios variaron entre los 12 y los 150 pesos. La excepción, entre las obras aquí registradas, fueron 10 hechuras de «niños jesus» pequeños de marfil, que en 1624 se remataron en apenas 4 reales cada una, lo que sin duda se relacionó con su tamaño. Así pues, los comerciantes se esforzaron por ofrecer obras pequeñas y láminas que, por su tamaño pequeño, resultaban mucho más asequibles.

Los ejemplares conservados demuestran que la factura de estas obras podía ser tan buena como la de las esculturas grandes. Casi todas las láminas registradas a partir de 1650 estaban guarnecidas o enmarcadas de ébano; en un par de ocasiones, se advirtió que la madera usada para enmarcarlas fue el tamicirán y, en un caso, se mencionó simplemente un «marquito negro». Es significativo que, en contraste, las láminas de marfil no se asociaron a la plata, piedras preciosas u otros materiales —como ocurrió, en ocasiones, con las láminas europeas—.

En 1624, el capitán de la almiranta del galeón de Manila traía «hechuras de marfil y ébano de Nuestra Señora».¹²⁹ Asimismo, la dote de la peruana María Josefa de Villalta y Concha incluía, en 1772, «dos láminas de marfil con marcos de ébano y sus vidrios de media vara de largo y correspondiente ancho, la una de un crucifijo y la otra de nuestra señora del rosario 12 p[esos] cada una».¹³⁰ Paradójicamente, se conservan pocas láminas filipinas de marfil del siglo xvii que estén guarnecidas de ébano. Al respecto destaca un tríptico conservado en el Museo de América (fig. 27), consistente en un altar portátil de madera oscura hecho a medida para

129 Tempère, «Tripulantes de la globalización», p. 242, n. 168.

130 Archivo General de Notarías de Perú [en adelante, AGNP], Protocolos Notariales. Notario Josef de Agüero, 1735. Protocolo 2, fols. 91 lv-937v. Citado en Andreea Martins Torres, «Imaginarios femeninos en el virreinato del Perú: consumo de vidrios para vestir la casa y el cuerpo», *Hipogrifo*, 9, n.º 1, (2021), p. 590, <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/881/pdf>>.



Figura 27. Virgen del Rosario y santos. Tríptico con relieves de marfil. Filipinas, siglo XVII, Museo de América

contener las tres placas rectangulares de marfil.

La escena principal muestra a la Virgen ofreciendo el rosario a santo Domingo, mientras que el Niño Jesús se lo ofrece a san Francisco. En el lateral derecho, aparecen san Pablo y santa Catalina y, en el izquierdo, san Pedro y santa Lucía.¹³¹ Alrededor de la placa central, sobre la madera, hay un relieve metálico con un diseño ornamental que, pese a su sencillez, contribuye a destacar la escena de la Virgen, el Niño y los santos Domingo y Francisco. Desconocemos si la madera empleada es ébano, pero no hay duda de que la obra se concibió a partir de un juego cromático similar al de las

¹³¹ La obra se reproduce y describe en Ceres.

obras que combinaron el ébano y el marfil.

Las élites de Manila parecen haber preferido las esculturas de bulto redondo; aun así, los relieves también tuvieron un mercado en Filipinas; por ejemplo, Francisco Suárez de Figueroa, fallecido en 1644, tenía «un quadritto de marfil labrado con la imagen de Nuestro Señor y tres figuras, tasado en 5 p.».¹³² También hubo ejemplares en España. El inventario de bienes de 1618 de Leonor de Portugal, marquesa de Gelves, mencionó, entre varias obras asiáticas y americanas, «Una imagen de la Anunciación de Nuestra Señora de marfil guarnecida de ébano en una cajuela de madera».¹³³ El abuelo materno del personaje había sido Juan Antonio Vicentelo de Leca, un poderoso comerciante especializado en el ámbito americano,¹³⁴ por lo que es factible que la imagen de 1618 haya sido asiática y haya llegado a España a través de Nueva España. Asimismo, Josepha de Silva, hija de María Luisa Toledo, había heredado de esta «un nacimiento de figuras de marfil enmarcado»,¹³⁵ que con toda probabilidad se había adquirido en Nueva España. Un caso más tardío es el de Ana de la Cueva, marquesa de Cadereyta, quien a su muerte, en 1727, poseía «un San Juan con su marco de ébano y embuttido de marfil, de la misma manera una

132 Escrib. 409D, *Quaderno 20*, f. 38v. Citado en Gil, *Los chinos en Manila*, p. 365.

133 AHPM/leg. 3976, f. 204r. Citado en Ester Prieto Ustio, «Piezas americanas y virreyes en la corte madrileña. El testamento e inventario de bienes de la marquesa de Gelves», en Fernando Quiles, Pablo Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela y Sevilla, Andavira Editora, Enredars, Universidad Pablo de Olavide, 2020, p. 415, <<https://rio.upo.es/rest/api/core/bitstreams/7ba2c6fd-bef4-44d5-9113-f9fd213c461c/content>>.

134 *Ib.*, p. 407. Portugal fue la primera esposa del marqués de Gelves, quien pasó a Nueva España como virrey después de la muerte de doña Leonor, por lo que estas obras son anteriores a la gestión de su marido en América.

135 Hijuela de doña Josepha de Silva, en el testamento de doña Catalina de Sandoval. Archivo General de Simancas CME 1376.0034, fol. 699. Citado en Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, p. 124. La familia poseía varias esculturas de marfil, que probablemente se adquirieron también en Nueva España. Gutiérrez Usillos, *ib.*, pp. 103 y 133.

Adoración de los Reyes». ¹³⁶ Es muy probable que estas obras se hayan adquirido en Nueva España, pues De la Cueva era nieta, hija y madre de virrey.

También son de interés «ocho láminas de cuarta, con sus marcos de ébano, de diferentes advocaciones, y otras ocho de marfil, más pequeñas, con marcos de tapincerán, apreciadas a cuatro pesos cada una, montan sesenta y cuatro pesos» que en 1695 se encontraban entre los bienes de la marquesa de San Jorge y en 1704 habían pasado a su tío Ventura de Paz. Aunque las referencias no lo aclaran, el contexto permite inferir que las «ocho láminas de cuarta, con marcos de ébano», eran de marfil, igual que las otras ocho más pequeñas, cuyo material sí se menciona. Todo apunta a que los marcos de tampicirán de las láminas más pequeñas se añadieron en Nueva España.

También merecen mención las obras novohispanas inspiradas en los relieves asiáticos de marfil. Al respecto, destacan los trípticos trilobulados que representan a *San Jerónimo* en la escena principal y dos santos más a cada lado. Recientemente, Stephanie Porras ha estudiado cuatro ejemplares manilenses, ¹³⁷ de los cuales el más temprano se recuperó del *Santa Margarita*; es decir, la representación de *San Jerónimo* en relieves de marfil data de una fecha tan temprana como 1601. Porras ha advertido que todas las obras muestran al santo como ermitaño, arrodillado ante el crucifijo que sostiene en la mano izquierda. Aparecen también el león y el cráneo ha-

136 Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque [ACDA], Fondo Alburquerque, legajo 29, exp. 29, traslado auténtico del imventario y tasación de los bienes y hacienda que dejó a su muerte doña Ana de la Cueva, enero de 1727. Citado en Francisco Montes González, «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España», *Artigrama*, 24 (2009), p. 214, <https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2009247703>.

137 Stephanie Porras, «Ivory and Feathers: St Jeromes Across the Atlantic and Pacific Oceans», *Sillares. Revista de Estudios Históricos*, 4, n.º 7 (2024), pp. 238-277, <<https://doi.org/10.29105/sillares4.7-137>>.

bituales en su iconografía. En la parte superior se advierten el sombrero y las vestiduras cardenalias y la escena es presidida por Dios Padre.¹³⁸

Porras ha localizado tres obras novohispanas cuya filiación con dichos ejemplares es evidente. Se trata de trípticos de madera; uno de ellos, de colección particular, tiene el fondo cubierto con plumas de colibrí, que iluminan con sus brillantes tonos de azul y verde la obra.¹³⁹ Los otros ejemplares, del Museo Smithsonian de Arte Americano y la Casa Guillermo Tovar, son también de madera, pero, en lugar de plumas, parecen haber estado dorados o tenido otra clase de decoración.¹⁴⁰ Porras ha destacado que, más allá de que las nuevas producciones asiáticas y americanas basaron su iconografía en grabados europeos, los marfiles filipinos parecen haber sido, en sí mismos, el modelo de estas obras novohispanas, pese a que las variaciones técnicas produjeron efectos deliberadamente distintos.

Al respecto, resulta enigmático un tríptico de la Casa Museo Cayetano Gómez Felipe de La Laguna, en Canarias Orientales.¹⁴¹ Toda la estructura es de madera; el fondo está pintado de blanco y poblado por hojas y sencillas flores rojas. Dicho fondo es fruto de una intervención, que parece haberse hecho para disimular la pérdida de las escenas laterales y de parte de las figuras de la escena principal. Esta muestra a un *San Jerónimo penitente* extremadamente similar al de los modelos filipinos; el material usado parece ser el marfil y los rasgos faciales del santo apuntan a una autoría asiática. Sin embargo, en este caso el relieve de eboraria parece haberse dispuesto originalmente sobre el fondo de madera, lo que resulta excepcional en esta producción.

138 *Ib.*, pp. 246-248.

139 *Ib.*, p. 256.

140 *Ib.*, pp. 257-258.

141 La obra se reproduce en Jesús Pérez Morera, *La Casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*, La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017, pp. 86-87.

El efecto contrasta con el del tríptico de la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco del Museo de América*, donde las placas de marfil relievadas se colocaron en los espacios dispuestos para ellas en la estructura del objeto. En el *San Jerónimo* de La Laguna, no parece haber habido un fondo de marfil. Acaso esto indique que la obra se hizo en Nueva España, bien con marfil o con otro material, como el hueso o el alabastro. Otra posibilidad es que se trate de una obra filipina cuyo fondo original se hubiera hecho de madera, para abatir costes. Por el momento, no es posible zanjar la cuestión, pero se trata de un caso interesante respecto al uso que se dio en Nueva España —y acaso en Filipinas— a obras que, por su pequeño tamaño, se prestaron a ser imitadas e intervenidas de muchas maneras.

Eboraria y plumaria

Otro tema de gran interés es el parecido entre algunos relieves asiáticos de marfil y ciertos ejemplares de plumaria del siglo xvi. Destacan especialmente las similitudes entre representaciones poco habituales, tales como la *Virgen del Rosario con santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís* y el *Árbol de Jesé*. El parecido podría explicarse sencillamente por el uso de modelos europeos en común. Sin embargo, el tema merece reflexión. Una vez iniciada la evangelización, tanto la plumaria novohispana como la eboraria filipina se usaron, preferentemente, para representar temas católicos. Nueva España y Filipinas fueron evangelizadas por las mismas órdenes religiosas, al servicio de la misma Corona, y los misioneros se enfrentaron a retos parecidos a ambos lados del Pacífico, pues requerían más recursos humanos y económicos de los que era posible obtener. Asimismo, necesitaban imágenes para evangelizar y fomentar la devoción entre los nuevos fieles.

El trabajo artístico más apreciado de la Nueva España del siglo xvi fue la plumaria. Décadas más tarde, los marfiles emergieron como las obras filipinas más valoradas. El éxito de la plumaria pudo haber sido uno de los alicientes de los mendicantes de Manila

para exportar objetos novedosos que demostraban el éxito de la evangelización, a la vez que, con su belleza, deslumbraban a los espectadores. Tanto la plumaria como la eboraria tuvieron un importante mercado interno, pero pronto empezaron a ser enviados al exterior, como novedosos productos de lujo. Más allá del uso de modelos europeos, la plumaria y los marfiles se distinguen por sus efectos lumínicos. Si bien los marfiles contaban con una larga tradición europea, el hecho de que numerosas iglesias españolas recibieran esculturas y relieves hechos en Filipinas sugiere que fueron especialmente gustados. Sin duda, su éxito derivó de las particularidades de su manufactura asiática.

La misión religiosa filipina se nutrió de la experiencia novohispana.¹⁴² En Nueva España, la exportación de plumaria data de la década de 1530.¹⁴³ Es probable que hacia 1590, cuando Salazar escribió a Felipe II, el rey y el alto clero ya hubieran recibido esculturas de marfil y otros objetos que materializarían los avances de los sangleyes. Como hemos visto, los ejemplares de Manila se insertaron en una red de centros productores que tenían estrecha relación entre sí. A diferencia de lo que había ocurrido con la plumaria novohispana, los primeros ejemplares de eboraria filipina fueron hechos por artistas que no se habían convertido al catolicismo. Los marfiles se produjeron siempre en mayor cantidad que la plumaria y tuvieron canales más amplios de comercialización; a menudo fueron exportados por civiles. Con todo, los primeros relieves de uso devocional podrían haber sido alentados por frailes que conocían ejemplares de plumaria novohispana que se habían producido en contextos parecidos.

142 Ocasionalmente, hubo frailes activos tanto en América como en Filipinas. Se trata de casos puntuales, por lo que difícilmente las similitudes respecto al uso y envío de obras de arte en América y Asia habrían sido fruto de las decisiones de los mismos personajes.

143 Pascal Mang, «La huella de los tlacuilos. Tradición y aculturación en la *Misa de san Gregorio* del Museo des Jacobins de Auch (Francia)», *Baessler-Archiv*, t. 61 (2013-2014), pp. 7-24.



Figura 28. Anónimo. Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco. Plumaria. Nueva España, siglo XVII. Museo Franz Mayer

En el siglo XVII, la plumaria circuló en China y Japón.¹⁴⁴ Hasta ahora no se ha estudiado su circulación en Manila, pero cabe afirmar que sí hubo ejemplares, sobre todo en contextos eclesiásticos. Al respecto destacan «Dos cuadros de santos, de plumas de colores, que con sus marcos, que están pintados de negro, tendrán tres cuartas de alto, y poco más de media vara de ancho, a tres pesos»,¹⁴⁵ que pertenecieron al arzobispo de Manila Manuel Antonio Rojo, fallecido en 1764. Rojo era nativo de Nueva España, por lo que él mismo podría haber llevado sus cuadros de plumaria a Manila. Aunque la referencia es tardía, no hay duda de que refleja un gusto consolidado desde finales del siglo XVI.

144 Curvelo, «The Artistic Circulation», pp. 64-65, y Joanne Rappaport y Thomas Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*, Durham, Duke University Press, 2012, p. 104.

145 Expolio del arzobispo Manuel Antonio Rojo y demandas introducidas contra él (1777-1778). AGI, Filipinas 1045, f. 151r.

Respecto a las coincidencias entre la plumaria novohispana y la eboraria filipina, resulta de interés la representación de la *Virgen del Rosario con santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís* de la que, como hemos visto, se conserva un tríptico filipino de marfil en el Museo de América. Una segunda representación se encuentra en la catedral de Toledo. Tanto la iconografía como la ubicación de esta última sugieren que podría haberse hecho ex profeso para enviarla como muestra del éxito de la campaña evangelizadora de Filipinas. En la parte inferior del tríptico se representa, a la izquierda del espectador, una escena con el niño de pie, desnudo. Jesús eleva la mano derecha, haciendo el gesto de la bendición y, con la izquierda, sostiene la palma de martirio. Aunque simplificada, la escena recuerda a los relieves del *Niño Jesús navegante*, del que se conservan muchas representaciones, tanto de Goa como de Manila. La escena de la derecha muestra un *San Jerónimo penitente* muy parecido a los que comentamos antes.

La representación de la *Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco* podría datar de los primeros tiempos de la producción eboraria de Manila. De hecho, tanto la obra del Museo de América como la de la catedral de Toledo muestran extremo parecido con una representación de dicho tema de plumaria, del Museo Franz Mayer (fig. 28).¹⁴⁶ Aún no se ha localizado el grabado que habría servido de modelo a estas obras.¹⁴⁷ En cualquier caso, los franciscanos y los dominicos encabezaron —junto con los agustinos— la

146 La obra se reproduce en <<https://artsandculture.google.com/asset/virgen-del-rosario-con-santo-domingo-y-san-francisco-taller-michoacano/GQELPmOuxu2rmg?hl=es-419>>.

147 En el Sendai Museum of Art se conserva una Virgen del Rosario con los santos Antonio, Jerónimo, Francisco de Asís y Juan Evangelista a sus pies. Se trata de una pintura anónima de principios del siglo xvii y se cree que la llevó Hasekura Tsunegaga a su vuelta a Japón. El modelo exhibe notables diferencias respecto a las obras filipinas y novohispana, por lo que descartamos que tenga relación directa con ellas. La obra puede verse en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_of_the_Rosary_with_Four_Saints_Early_17th_century_Sendai_City_Museum.png>.

evangelización de Nueva España y, posteriormente, la de Filipinas. Ignoramos en cuántos ejemplares de plumaria se representó el tema, pero, dado que dicha producción materializaba las altas cotas de la evangelización americana y que esta iconografía destacaba a los fundadores de las órdenes que la habían hecho posible, cabe suponer que tanto franciscanos como dominicos encargaron numerosas copias. Algunas de ellas podrían haberse enviado a Filipinas. Incluso de no haber sido así, los futuros evangelizadores del archipiélago las habrían conocido a su paso por Nueva España.

Aunque solemos pensar que los modelos del arte cristiano filipino fueron europeos, Manila tenía una relación más directa y estrecha con Nueva España que con España, y resulta lógico que algunas obras novohispanas hayan inspirado a las filipinas. Las coincidencias entre los relieves de marfil y la plumaria hacen evidente esta influencia. En este sentido, ya en 1970 Margarita Estella detectó que un relieve filipino de marfil del Musée Paul-Dupuy de Toulouse que representa el *Calvario* está asociado a un modelo de *Rhetorica christiana*, obra del franciscano nacido en Nueva España Diego Valadés:

El tema del Calvario es, lógicamente, de remotísima tradición cristiana, pero ciñéndonos a la época del relieve existe un grabado que ilustra la *Rethorica Christiana* de Fray Diego de Valades [sic] [...] muy interesante para este estudio no tanto por la semejanza artística del relieve como por su significación: el grabado es obra del propio Valades, y con su simple observación se advierte destinado a la ilustración de catecúmenos, pues además acompaña a los capítulos destinados a la evangelización en Indias, donde el autor estuvo.¹⁴⁸

Más adelante, Estella señaló diferencias entre el marfil filipino y la obra novohispana que, en su opinión, permitirían descartar que esta última haya sido el modelo directo del marfil.¹⁴⁹ Consi-

148 Estella Marcos, «Algunos relieves», p. 158.

149 *Ib.*

deramos, de cualquier modo, que los frailes que encargaron el relieve bien pudieron haber conocido el modelo de Valadés, y que el parecido podría haber sido deliberado, para aludir a la exitosa empresa evangelizadora antecedente de la filipina. En este contexto, ¿sería posible que ciertos ejemplares de plumaria novohispana se hubieran usado intencionadamente como modelo por poseer connotaciones similares?

Al respecto, además de las *Virgenes del Rosario con santo Domingo y san Francisco*, las representaciones más sugerentes son las del *Árbol de Jesé*, que es el tema principal de dos mitras de plumaria novohispana que se encuentran, respectivamente, en el Museo de Etnología de Viena y en la catedral de Toledo. Las obras han sido estudiadas por Alessandra Russo, quien ha identificado el modelo, una xilografía del libro *Officium Beatae Mariae Virginis*, publicado hacia 1500 y que, aparentemente, no tuvo mucha difusión en el arte europeo de la época.¹⁵⁰ No hay duda de que ambas mitras se hicieron para ser ofrecidas como regalos al más alto nivel en Europa. Russo ha informado que, probablemente, fue Vasco de Quiroga el encargado de su traslado, en 1547.¹⁵¹ Desconocemos si hubo otras representaciones del tema en láminas de pluma. Sin embargo, nos inclinamos a creer que sí, pues en Nueva España la genealogía de Cristo fue del mayor interés tanto para los franciscanos como para los dominicos y agustinos, que buscaban identificar a sus fundadores con Cristo. Numerosas pinturas murales conventuales representan la genealogía de sus órdenes, parcialmente inspiradas en el *Árbol de Jesé* del *Officium Beatae Mariae*, como podemos ver en el convento franciscano de Zinacantepec.

Las mitras de plumaria se hicieron con el afán de ser admiradas por miembros de la alta jerarquía eclesiástica y social, más allá

150 Alessandra Russo, «El renacimiento vegetal. El Árbol de Jesé entre el Viejo y el Nuevo Mundo», *Anales*, 20, n.º 73 (1998), pp. 5-39, <<http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1998.73.1821>>.

151 *Ib.*, p. 20.

de las fronteras novohispanas. En efecto, varios testimonios de la época confirman el éxito de la plumaria entre sus espectadores originales.¹⁵² Si bien no se conocen relieves filipinos del *Árbol de Jesé*, el Asian Civilisations Museum de Singapur y el Museo Británico conservan representaciones del tema, aparentemente hechas en Ceilán, el norte de la actual Sri Lanka. La región fue controlada por los portugueses de 1597 a 1658, y los relieves de marfil deben de datar de esa época.¹⁵³ Su parecido con las representaciones de plumaria es notable. La diferencia más significativa se halla en el ejemplar de Singapur que, a diferencia del *Officium Beatae Mariae*, del relieve del Museo Británico y de las mitras novohispanas, muestra a Jesé semiincorporado y con la cabeza del lado derecho del espectador. La variación podría deberse al uso de un modelo algo distinto, o acaso al deseo de introducir novedades a la escena.

Existen marfiles medievales que representan este tema,¹⁵⁴ pero emplean modelos muy distintos. Así pues, no sería remoto que los evangelizadores que encargaron los relieves asiáticos hayan tenido noticias de las representaciones del *Árbol de Jesé* en plumaria. Tanto los dominicos como los agustinos estuvieron activos en Ceilán —a partir de 1605 y 1606, respectivamente—. Sin embargo, la evangelización fue dirigida por los jesuitas. Esto y el hecho de que Ceilán no fuera un dominio español, sino portugués, podría sugerir que

152 Véase Alessandra Russo, «Figuras, mosaicos y querens... otras “artes de la pintura” en los reinos», en *Pinturas de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, p. 807, y Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, pról. y notas Antonio Ponz, Madrid, Jerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Cía., 1788, p. 237.

153 Según la página web del museo, se trata de un trabajo francés. Sin embargo, en los comentarios curatoriales se señala el parecido con otro relieve de su colección, de Sri Lanka, que permite considerar la posibilidad de que esta obra se haya hecho en Ceilán, que aquí suscribimos. Véase <https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1875-0617-1>.

154 Destacan sendos ejemplares del Museo Metropolitano de Arte y del Louvre, que pueden verse, respectivamente, en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471985>> y <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010100916>>.

la representación transpacífica de un mismo tema, basado en el mismo grabado, fue producto de una mera coincidencia. Sin descartar tal posibilidad, conviene considerar que el modelo, ya sea a través de un grabado o de un ejemplar de plumaria, probablemente haya llegado a Asia a través de Nueva España.

El Museo Diocesano de Teruel conserva, proveniente del convento de monjas dominicas de Albarracín, un *Árbol de la vida* de marfil (fig. 29) enviado desde Manila —se cree que en 1621— cuyas similitudes formales con las representaciones cingalesas saltan a la vista. El *Árbol de la vida* es el tema que aparece en el reverso de las mitras de plumaria del *Árbol de Jesé*, aunque las representaciones de dichas mitras difieren de la de Teruel. Russo ha advertido que, en los textos bíblicos, el tema del *Árbol de Jesé* y el del *Árbol de la vida* tienen continuidad.¹⁵⁵ Según San Buenaventura, «el mismo árbol de la Vida erigido en el Edén puede transformarse en el peligroso árbol de la Tentación para Adán y Eva, así como servir de material para construir la cruz de Cristo, transformándose en árbol de la Redención».¹⁵⁶

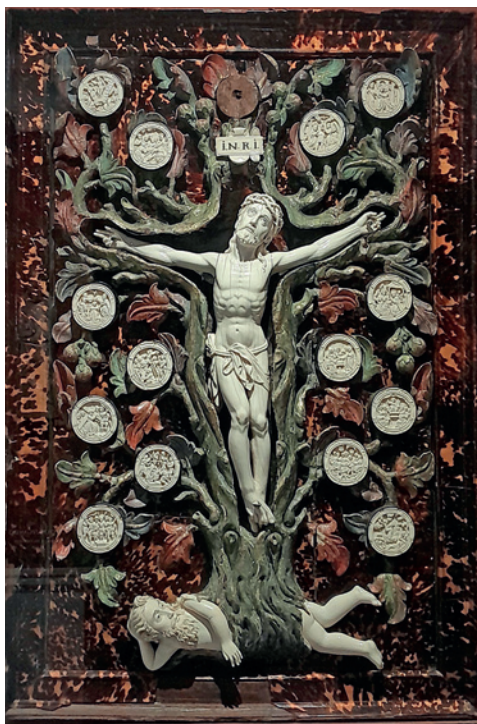
En la obra de Teruel no es Jesé, sino Adán, el personaje que yace en el lado inferior, con la cabeza a la izquierda del espectador. La figura de Cristo ocupa todo el tronco del árbol y domina la escena. En lugar de los 12 antepasados de Jesús, aquí aparecen 14 medallones con escenas de la vida, muerte y pasión de Cristo.¹⁵⁷ La obra tiene fondo y marco de Carey y, aunque los personajes y medallones están totalmente hechos de marfil en blanco, el árbol está policromado. Al parecer, el material de dicho árbol es algún tipo de madera o pasta.

Aunque se trata del único ejemplar conocido, no hay duda de que hubo más representaciones de este tipo. En 1640, a su paso por

¹⁵⁵ Russo, «El renacimiento vegetal», pp. 24-25.

¹⁵⁶ *Ib.*, p. 9.

¹⁵⁷ Estella, «Algunos relieves», p. 163.



*Figura 29. Árbol de la vida. Marfil, carey y otros materiales. Filipinas.
¿Antes de 1621? Museo Diocesano de Teruel*

el castillo de Chapultepec, antes de jurar como virrey, el marqués de Villena fue recibido a todo lujo y, según la crónica de la época:

En otra parte separada estaba el Oratorio, con colgadura de damascos carmesíes bordados de oro, frontal y casulla de lo mismo, y la cenefa de la colgadura vestida toda de láminas de Roma, de tan valiente pincel, que pudieran enseñar primores a Fidias, y el adorno del altar, con las hechuras de marfil escurecer la estatua que de esa materia hizo de la diosa Minerva, no acabada de celebrar de los autores humanistas; porque había un retablo, de dos varas fondo, de carey y un árbol en medio, que en el hueco de su tronco encerraba un Cristo de marfil, de más de una vara de alto, que más juzgara la vista que era

cuerpo vivo que Cristo muerto. Alrededor de este cuadro, a trechos, engastados en las hojas del árbol había muchos círculos de marfil en que estaban, de medio relieve, todos los misterios de la Vida, Muerte y Pasión de Cristo y los de Nuestra Señora, cosa digna de toda admiración, que en tan pequeño campo pudiese florecer tanto el primor de el [sic] arte. Sobre el altar, había otros Niños de la misma materia y mano, y todo servicio de plata.¹⁵⁸

La descripción de este *Árbol de la vida* de marfil corresponde fielmente al que se conserva en Teruel, aunque se trata de ejemplares distintos. Los términos en los que se describe y el hecho de que se haya considerado digno de una ocasión tan importante no dejan lugar a dudas sobre la alta estima del trabajo. Estas obras filipinas bien podrían ser el eslabón que une las representaciones del *Árbol de Jesé* en plumaria novohispana y en marfil cingalés. La selección de un mismo modelo, al que se introdujeron deliberadas variaciones para servir a intereses similares, abre la posibilidad de que, al margen de la obra europea primigenia, la representación del árbol de la vida llegara a Ceilán desde Nueva España vía Manila, quizá por mediación de los frailes mendicantes. Aunque por ahora no es posible afirmar que los ejemplares de plumaria hayan sido el modelo directo de los marfiles asiáticos, las coincidencias son muy sugerentes y deberán ser objeto de más reflexión en el futuro.

4.2. EL ÁMBITO ECLESIAÍSTICO

Como hemos visto, las esculturas de marfil tuvieron mucha demanda en el ámbito civil. Sin embargo, fueron especialmente exitosas en los entornos eclesiásticos. Las referencias listadas en la tabla 15 permiten ver que, desde la primera mitad del siglo XVII, dichas obras estaban presentes en altares, retablos y coros de cate-

158 Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*, introd. y notas Manuel Romero de Terreros, México, UNAM-IIH, 2019, p. 75, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/003/viaje_virrey.html>.

drales, iglesias parroquiales, conventuales y colegios de niñas de distintas ciudades novohispanas. Los casos de las catedrales de México y Puebla son bien conocidos, pero, por lo demás, el tema no ha recibido la atención que merece. Sin embargo, desde hace tiempo existen indicios de que las esculturas de marfil circularon también en otros recintos eclesiásticos novohispanos. En 1997, Guillermo Tovar de Teresa advirtió que, según un inventario de 1767, en el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Soledad de Antequera —actual Oaxaca—,

[...] además de la imagen titular, colocada en vidriera de cristales finos sostenidos por un marco de plata, el colateral se formaba con 22 columnas salomónicas doradas y 28 lienzos [y] sobre el sagrario había tres hechuras de marfil de bulto con las imágenes de Santa Rosa, San Nicolás y San Lorenzo y un Santo Cristo, también de marfil, sobre una cruz de granadillo, cantoneras, rótulo y clavos de plata. A los lados del sagrario había dos imágenes de alabastro, una de la Concepción y otra de San Sebastián; sobre el nicho de la Virgen de la Soledad estaba un San Miguel de marfil, pequeño, con seis ramilletes chicos de plata; en el centro del retablo, en medio del segundo cuerpo, un Calvario de marfil —seguramente compuesto por cuatro figuras: el Cristo, San Juan, la Virgen y la Magdalena—. ¹⁵⁹

Lejos de ser una excepción, el retablo descrito por Tovar fue precedido por numerosos altares del siglo xvii que asimismo contuvieron esculturas de marfil. Para tener una perspectiva más amplia del fenómeno, revisaremos también evidencias documentales relacionadas con los ejemplares que algunos españoles residentes en Nueva España enviaron a sus parroquias de origen. Nuestra aproximación, aún incipiente, pretende alentar futuros estudios, que sigan profundizando en un aspecto tan fundamental como insuficientemente conocido del consumo novohispano de marfiles asiáticos.

159 Guillermo Tovar de Teresa, «Prólogo», en Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas*, p. 9.

Tabla 15. Las esculturas religiosas de marfil en los ámbitos eclesiásticos

Año	Referencia
1598	[Bienes de Hernando Ortiz de Hinojosa, canónigo de la catedral metropolitana de México] [...] un Cristo de marfil, que costó la hechura cien pesos Ytem, mando que luego que yo fallezca, el padre maestro Frai Miguel de Sosa, religioso de la orden de Sant Agustín, reciba de la madre Bárbara de la Concepción [un] cristo de marfil [...] ¹⁶⁰
1640	[En la catedral de Valladolid, actual Morelia] Las figuras principales del retablo de su capilla eran las de un Crucificado de marfil conocido con el título Señor de la Misericordia y una pequeña talla de la Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora de la Alegría, la cual depositó el obispo fray Marcos [Ramírez de Prado] desde su arribo a la catedral [en 1640] ¹⁶¹ [Capilla de San Miguel: Capilla nueva junto a la puerta del oriente que para su entierro hizo el obispo Ramírez de Prado. Contiene rico retablo de ascuá de oro embutido de muchas insignes reliquias de santos en vidrieras cristalinas en lugar de pinturas, a un lado y otro. Y en medio un crucifijo de marfil muy devoto. A sus pies un nicho con puertecita de ébano y marfil de barandillas muy bien torneadas] ¹⁶²
1647	Fernando Moreno Álvarez de Toledo hizo un donativo a «la iglesia de San Ignacio de Loyoya [sic] de la Orden Jesuítica en Pátzcuaro, destacándose el altar colateral con su retablo dorado dedicado a la Virgen de Loreto y el Tabernáculo con un costo de 200 pesos para colocar el Santísimo —a esto también se suma— un Cristo de Marfil “De buen porte, precioso y bien hecho”» ¹⁶³

160 Inventario de los bienes del doctor Hernando Ortiz de Hinojosa, canónigo de la catedral metropolitana de México (1598). AGNM, *Bienes nacionales*, vol. 510, exp. 5. Citado en Clara Inés Ramírez, *Grupos de poder clerical en las universidades hispánicas*, México, UNAM, 2001, p. 319.

161 Archivo de la catedral de Michoacán [en adelante, ACCM], Actas capitulares, vol. 6, cabildo 29 de noviembre de 1640, f. 17v. Citado en Hugo Armando Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid de Michoacán. 1701-1810*, tesis doctoral, El Colegio de Michoacán, 2016, p. 46.

162 ACCM, Actas capitulares, sesión del 20 de noviembre de 1640, petición del obispo para altar. Citado en Óscar Mazín, «La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico», en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p. 26.

163 Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, «Los ejercicios espirituales y su relación con las representaciones pictóricas en Pátzcuaro», en Berenice Romano Hurtado

- | Año | Referencia |
|---------|--|
| 1640-49 | [Sobre el obispo Juan de Palafox en Puebla] También es cosa digna de memoria para esta devoción, que habiéndola hecho un indio gentil, que profesaba el arte de la escultura, una imagen de la Concepción de marfil, aun no de la grandeza de media vara, la sacó tan hermosa y tan perfecta, que en viéndola acabada se convirtió y pidió el bautismo diciendo: que él no sabía cómo hubiese ideado aquella imagen y que no era posible que Señora que en el marfil (materia limpia y cándida) se representara tan bella, dejase de ser Madre del Verdadero Dios ¹⁶⁴ |
| 1640-49 | Dióle su mayor lustre a este tabernáculo [de la catedral de Puebla] el venerable señor Palafox con la admirable echura de un santo Crucifijo de marfil que sobresale en el medio colocando debajo de la cara vn pedaso de el velo de la santísima Virgen vn cavello del señor San Pedro vna reliquia de la púrpura de Christo señor nuestro de la Cruz de San Dimas, de otros santos mártires ¹⁶⁵ |
| 1649 | [...] el bachiller Andrés de Ressa Brachos, presbítero benefactor de la villa de Ixtlahuaca, natural de Toluca [...] manifestó tener en la cabecera de sus aposentos (la recámara) un crucifijo de marfil [...]. Don Andrés poseía también una imagen de bulto de la Virgen hecha de marfil, vestida y con baldaquino de conchuela de plata [y] dos imágenes de <i>Agnus Dei</i> hechas con ébano y marfil colocados en la cabecera de su cama ¹⁶⁶ |
-
- y Sonja Stajnfeld (coords.), *Performance, arte y representación*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020, p. 48, <<http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/bitstream/20.500.11845/2221/1/PERFORMANCE%20Y%20REPRESENTACIÓN%20FINAL.pdf>>.
- 164 Antonio González de Rosende, *Vida del Ilustrísimo i Excmo. Señor D. Iván de Palafox i Mendoza... Obispo de la Puebla de los Ángeles i Arzobispo electo de México... i últimamente Obispo de la Santa Iglesia de Osma / segunda vez reconocida y ajustada por su autor el Padre Antonio González de Rosende, de los Clérigos Menores*, Madrid, s./e., 1671, p. 308, <<https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/6109>>.
- 165 Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, en *Bibliografía mexicana del siglo xviii*, comp. Antonio León, México, Imp. de Francisco Díaz de León, 1908, p. 215.
- 166 Gerardo González-Reyes y Marco Antonio Peralta-Peralta, «La religiosidad novohispana en la villa de Toluca durante el siglo xvii, vista a través de los testamentos», *Contribuciones desde Coatepec*, XIII, n.º 26 (2014), pp. 80-81.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
C. 1651	Parecíale a este pobre evangélico [fray Diego de Basalenque], que en su celda eran superfluas las cosas que tenían algún valor; quedose con un doselito negro de damasco de China, en que tenía un crucifijo de marfil, que hoy [1664] está puesto en el tercer cuerpo del Altar Mayor de Charo ¹⁶⁷
Después de 1651	El adorno [del Retablo de la Cena, en la capilla de la cofradía del Colegio de Nuestra Señora de la Caridad, ciudad de México] lo completó el siguiente rector, don Antonio de Urrutia y Vergara, con la donación de un gran Cristo de marfil, lámparas, custodia y candeleros de plata ¹⁶⁸
1654	Se tienen noticias de la llegada de varios Crucificados, del monumental <i>San Miguel</i> de Conjo, del <i>Niño Salvador del Mundo</i> , de Mellid, regalado en 1654 por un arzobispo mexicano cuyo sobrino estaba casado con la hija del Adelantado de Filipinas ¹⁶⁹
1657	[Envío al Monasterio de San Juan, en Burgos] Un crucifijo de marfil con la cruz de ébano y ocho láminas de pluma «todo de mucho valor y curiosidad» ¹⁷⁰
1654-1658	[Catedral de Durango] Un colateral o tabernáculo de madera y en él un viejo con una imagen de nuestra señora de la concepción de talla con una corona de plata dorada. Y otro nicho más pequeño que hace segundo cuerpo con otra imagen de Nuestra Señora de marfil pequeña ¹⁷¹

167 Pedro Salguero, *Vida del venerable padre, y exemplarissimo varón el maestro Fr. Diego Basalenque*, Roma, Barbiellini, 1761, p. 109.

168 Josefina Muriel, «El Colegio de Nuestra Señora de la Caridad para niñas mestizas y españolas», en *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, t. 1: *Fundaciones del siglo XVI*, México, UNAM-IIH, 2019, p. 146, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/038_01/sociedad_novohispana.html>.

169 Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas*, p. 32.

170 Ángela Pereda López, «Legados y fundaciones en el Monasterio de San Juan en la ciudad de Burgos (España) a cargo de don Gaspar Fernández de Castro, oidor de la chancillería de México», *Estudios de historia novohispana*, 21 (2000), p. 155.

171 Pleito contra el cabildo de Durango por los bienes del obispo Pedro de Barrientos Lomelín, f. 151v. (1659). Consultado en Adolfo Martínez Romero, *El acervo pictórico de la catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, tesis de doctorado, UNAM, 2019, p. 572.

Año	Referencia
1659	[Testamento del obispo Juan de Palafox y Mendoza, en Osmá] Al Señor Don Gonfalo Grajera, del Confejo de Inquificion, de quien yo he fido y soy tan antiguo servidor, defde luego he entregado para Su Señoría un Santo Crifto de marfil, en una caja de évano, Aforrada de terciopelo, con el ejercicio de las virtudes; i Santos, que es el que tengo junto a mi cabefera, en cuíos pies he de morir, i dar el último aliento de mi vida: i Dios le de fu bendición, i ruegue por mí a fu Divina Mageftad: i al Señor Inquifidor General le suplique de mi parte, que de limofna me encomiende a Nuestro Señor como tan ejemplar Prelado ¹⁷²
1660	[En la Capilla de la Tercera Orden Franciscana de Puebla había] un colateral donde se encontraba un conjunto hecho de marfil en el que se representaba a Cristo y los dos ladrones ¹⁷³ [1692: En la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla: «Una imagen de Nuestro Señor crucificado, de marfil, con sus ladrones de lo mismo, puestos en un colateral que esta (sic) sin dorar en dicha sacristía»] ¹⁷⁴
1662	[Descripción del colateral mayor de la iglesia del Colegio de Niñas de México, renovado en 1662] Un colateral de cuatro varas de ancho y seis de alto, de cuatro cuerpos. Y en el primer cuerpo del sobrebanco, tres láminas, dos de media vara de ancho y tercio de alto, ambas de Nuestra Señora, y la de enmedio [sic] que está en la puerta del Sagrario, de Nuestro Señor después de azotado. Las de los lados tienen marcos de ébano. El segundo cuerpo con una lámina de plata enmedio [sic], de la carta que escribió la Virgen Santísima a los vecinos de la ciudad de Mesinas, sacada de buril, con marco de ébano; <i>a los lados dos nichos, en uno, del lado del Evangelio, un Niño Jesús de bulto, de marfil, de media vara de alto con peaña de ébano y marfil [...]</i> y en el otro nicho una imagen de Nuestra Señora de casi tres cuartas de alto, con un vestido labrado, de labor ondeada de oro y seda encarnada y lentejuelas de oro, guarnecida de perlas, con su corona imperial de plata sobredorada [...] está sobre una peaña de ébano grande, con sobrepuestos, cartelas y bolas de

172 González de Rosende, *Vida del Ilustrísimo*, p. 235.

173 Jesús Joel Peña Espinosa, «Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla», *Boletín de Monumentos Históricos*, 46, tercera época (2019), p. 20, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/17400/18656>>.

174 Citado en Peña Espinosa, «Esplendor en la capilla», p. 30.

Año	Referencia
	plata con quince marcos de peso. Encima de la carta de la Virgen una lámina de Agnus Dei y otras reliquias, en un cuadro de más de una tercia de alto, con su marco de ébano. En el tercer cuerpo enmedio [sic] una verónica, retrato de su Divino Rostro que se sirvió de enviar al Rey de los Abigaros, en lienzo, con marco de ébano de vara de alto y a los lados dos láminas del mismo tamaño, la una del Prendimiento del Señor y la otra del Calvario, con marcos de ébano. <i>Y en el cuarto cuerpo con que se remata el altar, enmedio [sic] un Santo Cristo de marfil de casi dos tercias de alto con su cruz de ébano con cantoneras e INRI de plata. Está dentro de un marco forrado de terciopelo morado y adornos de plata en filigrana. A los lados dos laminitas de poco más de una cuarta con sus marcos de ébano [...]</i> ¹⁷⁵
1669	[...] la Concordia poblana envió como obsequio a la de Roma un gran crucifijo de marfil con la cruz de ébano y sus remates de plata ¹⁷⁶
1673	[Catedral de Puebla] Un Santo Cristo de marfil, que tiene más de tres cuartas de largo, con la Cruz y peaña de ébano, con sus cantoneras y tarjas en la peaña de plata sobredorada, que donó a esta Santa Iglesia el Señor Canónigo Don Joseph de Gotilla Uyanguren, y está hoy puesto en el Altar Mayor ¹⁷⁷
1673	[Según] un contrato que celebró el maestro Manuel de Velasco para levantar un colateral en la iglesia del convento de Santa Clara de la ciudad de México, el 4 de septiembre de 1673. Ese mueble tendría «cuatro columnas corintias estriadas hasta la tercia de estrías ondeadas [...] y en el segundo cuerpo lleva un Santo Jesucristo de marfil que va en una caja y respaldo que se le hace ondeado» ¹⁷⁸

175 Informe del Capellán, 1662. Citado en Gonzalo Obregón, «La iglesia del colegio de niñas», *Anales*, 5, n.º 20 (1952), pp. 24-25, <<http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.1952.20.534>>. Las cursivas son nuestras.

176 Juan Marciano, *Memorias históricas de la congregación del Oratorio*, t. v, Madrid, Establecimiento tipográfico-literario de Nicolás de Castro Palomino, 1854, pp. 326-327, <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272018000200053#fn23>.

177 Inventario de bienes de 1804. Libros de cabildo de la catedral de Puebla de los Ángeles.

178 Mina Ramírez Montes y Guillermo Luckie, *Catálogo de documentos de arte. Archivo General de Notarías de la ciudad de México. Protocolos 1*, México, UNAM-IIE, 1993, p. 58, ficha 253.

<i>Año</i>	<i>Referencia</i>
C. 1675	En el medio [del retablo del altar mayor del convento de capuchinas de México] se forma el sagrario, este tiene diez pelícanos que reciben diez columnas corintias y cierra su extremidad con obra crespada, su cornisa y una sotabanca que recibe una cúpula y linternilla rematando con una hechura de Cristo crucificado de marfil ¹⁷⁹
1676	En 1676 se puso [en el muro poniente del Colegio de Nuestra Señora de la Caridad de la ciudad de México] un [altar] colateral [...]. En el segundo cuerpo se hallaban dos nichos; en uno de ellos había una escultura de la Virgen, imagen de vestir con traje labrado y corona de plata sobredorada, y en el otro un Niño Jesús de marfil, de media vara de alto. Remataba el retablo un Cristo, también de marfil, «de dos tercias de alto», con sus cantoneras e INRI de plata, sobre un marco de terciopelo morado ¹⁸⁰
1677	[Parroquia de San Salvador el Seco, Puebla] Más tres atriles nuevos, uno nuevo de tapincerán con tres imágenes de marfil, los dos de madera plateados ¹⁸¹
1679	[En Puebla se hizo un juicio inquisitorial a Diego Alvarado Muñoz, acusado de judaizante, de quien se decía que] martirizaba a un santo cristo de marfil que tenía, y cuyo tamaño era de poco más de una vara, de que lo vestía de una manera irrisoria, le cambiaba cruces a menudo, y por último de que decía públicamente que su Cristo era muy feo [...] ¹⁸²
1683	[...] en 1683, Domingo y Juan de Larrea y Ortiz de Zárate, residentes en México, enviaron a Eribe (Álava), su población natal, otro Cristo frontal y expirante, de la tipología que comentamos [de marfil y de

179 Alejandro Tonatiuh Romero Contreras, «San Felipe de Jesús o las Capuchinas: un convento olvidado», *Ciencia Ergo Sum*, 6, n.º 2 (julio-octubre de 1999), p. 112.

180 Josefina Muriel, «El Colegio de Nuestra Señora de la Caridad», p. 205.

181 Inventario de bienes del 10 de diciembre de 1677, en la visita del Ilmo. Sr. don Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla. Archivo Parroquial de San Salvador El Seco, Puebla, Sección Disciplinar, Serie Inventarios, caja 2, libro 16771849, f. 1r2r. Citado en Jacobo Babines López, *Inventario del archivo parroquial San Salvador el Seco II, Puebla Arquidiócesis de Puebla*, México, Adabi, 2011, p. 17, <<https://file.adabi.org.mx/recursos/publicaciones/inventarios/eclesiasticos/279.pdf>>.

182 Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Viuda de Dávila e Hijos Editores, 1896, pp. 145-146.

Año	Referencia
	taller probablemente chino]. En este último, además de los colores negro y rojo, habituales en la policromía, se ha aplicado dorado en algunos detalles ¹⁸³
1684-85	<i>Las Actas Capitulares</i> de 1684-1685 de la catedral de Toledo consignan la llegada desde Puebla de los Ángeles de los cajones enviados por el bachiller Diego de Miranda y Palomeque en los que envía [...] las imágenes de un Santo Xrto. [Cristo], de marfil, y un Niño Jesús también de marfil con sus potencias de plata sobredorada y una Santa Rosa de lo mismo [...] ¹⁸⁴
1686	En esta fecha se llevó a cabo la compra de un retablo al maestro entablador Tomás Xuárez, el cual fue colocado en el altar mayor de la Tercera Orden de San Agustín de esta ciudad [México]. Se asienta [en el documento] [...] que el hermano mayor Francisco Montemayor y Prado donó una nueva imagen en el marfil de Nuestra Señora del Tránsito ¹⁸⁵
C. 1686	Según una descripción del siglo XIX, el Altar Mayor de la tercera catedral de Guatemala «era de cuatro rostros, sobre mesa cuadrada, una banca de figura polígona, y sobre ella 16 columnas que sostenían una media naranja. Toda esta máquina vestida de carey, con sobrepuestos de bronce dorado; en la banca se colocaron 12 láminas de bronce, cuatro representando a los cuatro Evangelistas, y las ocho restantes otros tantos pasajes de la Sagrada Escritura, alusiva al Santísimo Sacramento; las ocho columnas gruesas tenían enredadas unas parras de la misma materia, y las otras ocho espigas de trigo. <i>En el vuelo de la cornisa, sobre ocho repisas, estaban colocados ocho apóstoles de marfil, como de media vara de alto</i> » ¹⁸⁶
¿1688?	Según un inventario de 1710, en la Capilla de Aranzazu del Real Colegio de San Ignacio de México (las Vizcaínas), dedicada en 1688, había «cinco suntuosos colaterales, “el maior” con la imagen de Nuestra

183 Aurelio Á. Barrón García, «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el Norte cantábrico», en Luis Sazatornil Ruiz (coord.), *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Oviedo, Trea, 2007, pp. 349-410.

184 Margarita Mercedes Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey, Serfín, 1997, p. 31.

185 Citado en Gustavo Curiel, «Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena», *Anales*, 15, n.º 59 (1988), p. 140, <https://www.analesiie.unam.mx/pdf/59_129-150.pdf>.

186 Jorge Luján Muñoz, «La columna salomónica en el arte colonial guatemalteco», pp. 42-43. Las cursivas son nuestras.

Año	Referencia
	Señora de Aránzazu en su nicho con vidrieras, a los lados dos efigies de sus Santos Padres [...], seis lienzos de su vida, once primorosas efigies de cuerpo entero [...], <i>dos de marfil como de dos quartas</i> [...], quatro espejos grandes, dos con marcos de vidrio de Venezia y dos dorados, dos tibores de China, grandes [...]. Otro colateral dedicado a Ntra. Señora de Guadalupe [...] con varias pinturas y labor de espexos [...] ¹⁸⁷
1688-89	Las Actas [Capitulares de la catedral de Toledo] de 1688-1689 acusan recibo de una carta enviada por [el bachiller Diego de Miranda y Palomeque] en la que anuncia otro envío de un cajón «con una hechura de un Sto. Xrto. grande de marfil con su cruz para que se le haga una peana de ébano y una imagen grande de Nra. Señora de marfil que juntamente se le haga peana, destinando estas dos alajas para esta Sta. Iglesia y otras que remite» ¹⁸⁸
1690	[Capilla del Rosario, iglesia de santo Domingo, Puebla] El sagrario tiene una puerta de plata con la imagen de Santo Tomás. A los lados tiene seis columnas de tecali, más primorosas cuanto más pequeñas, unas albísimas en extremo y otras taraceadas de sus naturales y exquisitos colores. En el segundo cuerpo van tres nichos con tres santos dominicos y su media naranja con un Cristo de marfil y su cruz de ébano, «obra que por sí (por no tener más que vara y cuarta) pudiera su desempeño del autor nacido para cosas grandes» ¹⁸⁹
1692	La Archicofradía del Santo Cristo y Lavatorio de los chinos, que pertenecía a la iglesia de Santa Clara de la ciudad de México, mandó construir «un retablo de talla y dorado, con seis nichos, que contenían otras imágenes, hechas de marfil» ¹⁹⁰ [Del mismo año, existe una «Obligación de pago que otorga Juan de Baeza, chino libre, como principal depositario de las limosnas

187 Gonzalo Obregón, *El Real Colegio de San Ignacio de México (Las Vizcaínas)*, México, El Colegio de México, 1949, p. 24.

188 Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas*, p. 31.

189 Diego de Gorozpe, *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran Capilla del Rosario dedicada y aplaudida en el Convento de N. P. S. Domingo de la Ciudad de los Angeles el día 16 del mes de abril de 1690*, Puebla, Imprenta Plantiniana de Diego Fernández de León, 1690. Citado en Francisco de la Maza, «La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla», *Anales*, 6, n.º 23 (1955), p. 24, <<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1955.23.589>>.

190 Virginia Armella de Aspe, «La influencia asiática», en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, p. 72.

Año	Referencia
	pertenecientes a la archicofradía y hermandad del Santo Cristo y Lavatorio de los Chinos, cita [sic] en el Convento de Santa Clara, y los médicos Agustín de Ortega, Juan Ferrer, Alfonso de Valdés, Salvador Tello (también chino) y Diego Córdoba, quienes, como fiadores, declaran que deben y pagarán 625 pesos y 6 granos de oro común a la archicofradía; dinero perteneciente a la obra del altar que se está fabricando para adorno y culto del altar de dicha cofradía» ¹⁹¹
1693	Domingo Cantabrana, natural de Santo Domingo de la Calzada y Capitán en la Ciudad de México, en Indias, hizo en la segunda mitad del siglo XVII numerosos envíos a la catedral de su pueblo, que incluyeron, en 1693, «un Cristo de marfil, con filigrana de oro en la cruz y la peana, “de las maiores que an benido de China” [sic], otro Cristo de marfil “de más de dos tercias de alto y la cruz de madera de china”» ¹⁹²
Siglo XVII	Según un inventario del siglo XVII, en las salas de audiencia del Tribunal del Santo Oficio de México, había «un baldaquín de damasco encarnado, respaldo y techo con sus caídas, flecadura y guarniciones de oro, y las armas reales y del Tribunal bordadas sobre lana; y un crucifijo de marfil, cerca de vara, con su cruz de ébano de China y su cordón de seda» ¹⁹³
1694-1717	[Convento de Santa María de las Chacras, San Luis Potosí] un Santo Cristo de marfil que está en medio del copón de en medio de la sacristía, con cruz de ébano y cantoneras de plata y baldaquín de terciopelo negro con franjones de plata; otro Santo Cristo de marfil grande que está en el altar mayor, con los clavos y el INRI de plata; más otro Santo Cristo de marfil pequeño, con sus cantoneras de plata, que constantemente está en el altar de la Humildad; más otros dos de marfil que están en la sacristía, uno con cantoneras de plata y otro sin ellas ¹⁹⁴

191 AGNot, not. 196, Pedro Deza y Ulloa, libro 1264, fs. 49v-54v. Citado en Silvia Bravo Sandoval y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de documentos de arte 7. Archivo de Notarías de la ciudad de México Protocolos II*, México, UNAM-IIE, 1996, p. 51.

192 Sánchez Trujillano, «Los envíos de Indias», p. 258.

193 Salvador Cárdenas Gutiérrez, *El juez y su imagen pública: una historia de la judicatura mexicana*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006, p. 68, <https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/CST/60061/60061_1.pdf>.

194 Inventario del convento de Santa María de las Chacras (1694-1717). Citado en Ricardo Lancaster-Jones, «El uso de documentos en la restauración de edificios», *Historia Mexicana*, 19, 1, n.º 73 (1969), pp. 129, 131 y 132.

Año	Referencia
Antes de 1703	[Catedral de Puebla] Arriba del Sagrario un nicho con vidriera, y una imagen de Nuestra Señora de marfil. En la reja un Santo Cristo, la Virgen y San Juan todo de marfil; Un facistol embutido de varias maderas su columna y gradas de tecale, la lanternilla con cuatro vidrieras y cuatro albornotes de metal blanco, dentro la Purísima Concepción de marfil, ocho ángeles de bronce dorado con sus flores de lis, y por remate una azucena, abajo cuatro perillas de metal y Un Santo Cristo pequeño de marfil con su cruz y peaña de ébano el cual está en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad ¹⁹⁵
Antes de 1704	[Inventario catedralicio de Durango] Un Santo Cristo de marfil que está en la sala de cabildo con su baldoquín de felpa negra. Una Nuestra Señora de Marfil ¹⁹⁶
1684-1706	En el Altar del Santo Sepulcro, de la Capilla del Calvario (un poco más adelante del Convento de San Diego) había «un cristo de marfil “chiquito” con una cruz de ébano “con sus cantoneras de plata de una sesma, con sus indulgencias”, que se ponía sobre un sagrario dorado, de tres cuartas, “con su cortina, embutido de espejos azogados y cristal”» ¹⁹⁷
Antes de 1704	En la cabecera del coro del convento de las religiosas descalzas de San José de Puebla había un retablo de tres cuerpos; en el primero había imágenes de santa Teresa, la virgen del Carmen y santa Rosa de Viterbo; en el segundo, santos de la orden y al centro una escultura de san José, «y remata el retablo con una Imagen de marfil de Christo Señor Nuestro Crucificado» [...] entrándonos ya en la sala del capítulo veremos [...] un altar con un tabernáculo en que se venera una Imagen de la Santísima Virgen con su precioso Hijo, y en lo alto un Santo Christo devajo de un valdoquín, a los lados están colgados dos tabernáculos pequeños de China con dos imágenes de marfil, la una de Nuestra Señora y la otra de San Antonio de Padua; en lo bajo del altar están dos hermosos simulacros de un Niño Jesús y de un Señor San Joseph con rostros y manos de marfil [...]

195 Inventario de bienes de 1804, n.º 90. Coro, catedral de Puebla.

196 Inventario de bienes, alhajas y preseas de la Santa Iglesia Catedral de Durango. Citado en Martínez Romero, *El acervo pictórico*, p. 586.

197 Alena Robin, «El “Monte”: noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México», *Encrucijada*, 0 (2008), pp. 18-19, <https://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_0.pdf>.

Año	Referencia
	<p>[En el oratorio del noviciado] la cabecera ocupa un altar [...] en lo alto está colocado un crucifijo de marfil muy hermoso con su baldoquín de terciopelo negro y guarnición de oro</p> <p>[En] la salita que llaman Nuestra Señora de Atocha, cuya hermosa imagen dentro de un tabernáculo muy curioso de cedro está colocada dentro de un altar, y junto a él otro con otra imagen de marfil de Nuestra Señora, que la tienen con grande veneración¹⁹⁸</p>
1709	<p>[Catedral de Puebla]</p> <p>[...] una efigie de un Santo Cristo de marfil, fijado en un palo de ébano, con remate de plata¹⁹⁹</p>

A principios del siglo XVII las órdenes franciscana, dominica y agustina estaban muy activas en Asia y mantenían una presencia importante en los ámbitos novohispanos. Esto permite suponer que las iglesias de las órdenes mendicantes fueron las primeras en lucir esculturas de marfil asiáticas. Sin embargo, la mayoría de las referencias localizadas datan de 1640 en adelante, cuando la misión evangelizadora encabezada por dichas órdenes casi había concluido. Para aquilatar los verdaderos alcances de la circulación de marfiles en las iglesias novohispanas a principios del siglo XVII, sería necesaria una amplia revisión documental que se antoja difícil, dada la pérdida de la mayoría de los archivos eclesiásticos antiguos. Sin embargo, al respecto hay otros indicios. Porras ha advertido que en Filipinas:

198 José Gómez de la Parra, *Fundación y primero siglo. Crónica del primer convento de carmelitas descalzas en Puebla 1604-1704*, Puebla, Viuda de Miguel Ortega, 1732, pp. 81, 84, 85 y 87. Véase también Gabriela Sánchez Reyes, «La santidad fragmentada. Las reliquias carmelitas del convento de San José de Puebla», en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, INAH, 2011, p. 99.

199 Donativo hecho por Francisco de Lana y Silba, canónigo de la santa iglesia catedral de Puebla de los Ángeles. AMA. Legajo 100A. Documento n.º 9. Citado en Víctor Pastor Abáigar, «Paternidad artística de varias esculturas de Santa María de los Arcos», *Príncipe de Viana*, 222 (2001), pp. 35-36, <<https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/2439>>.

[...] sculptors were [...] in all likelihood working for religious orders interested in monetizing Mexican and European demand for Asian luxury goods, in order to raise funds for their missionary projects [...] considering the role of clergy in the commissioning and export of ivories made in the Philippines demonstrates the interwoven nature of transoceanic commercial and spiritual networks, as the manufacture and export of these ivories blurred the line between commodities and Church donations.²⁰⁰

Regalado José ha señalado la importancia de los dominicos en relación con los marfiles cristianos en Filipinas. Al parecer, las primeras generaciones de predicadores tuvieron más acceso a dicho material que otras órdenes, pues en el siglo xvii lo usaron en esculturas de las iglesias de Manaoag y Piat, cientos de kilómetros al norte de Manila.²⁰¹ No hay duda de que también enviaron ejemplares a América y Europa. Por su parte, Blas Sierra de la Calle ha advertido, al discutir acerca del papel de los agustinos en relación con el arte hispanofilipino:

Dado el número de imágenes que conocemos —tanto por los inventarios, como por las que actualmente subsisten—, no cabe duda [de] que los agustinos promovieron la realización de esculturas en marfil tanto para sus iglesias y conventos de Filipinas, como para enviar a las casas de Hispanoamérica y España. Las imágenes y piezas de marfil robadas por los ingleses en 1762, solo en el Convento de S. Agustín de Manila «pasaban de cincuenta y se tasaron en dos mil pesos duros».²⁰²

Aunque el caso comentado por Sierra de la Calle es tardío, los agustinos desempeñaron un papel importante en la difusión de las esculturas de marfil desde una época temprana. Al morir en 1651,

200 Porras, «Locating Hispano Philippine», p. 278.

201 José, «Recounting Beads», p. 564.

202 Blas Sierra Calle, «Los Agustinos y el arte Hispano-Filipino», *Archivo Agustiniiano*, 93, n.º 211 (2009), p. 357, <https://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo2009/archivo_2009_11.pdf>.

el prominente agustino Diego de Basalenque tenía un *Crucifijo* de marfil en la iglesia de Charo, en Michoacán. La obra estaba «en un doselito negro de damasco de China», que quizá le fue enviado de esa manera desde Manila. El biógrafo de Basalenque, Pedro Salguero, no aludió a la belleza o la calidad del *Crucifijo*, pero señaló que, tras la muerte del agustino, la obra pasó a exhibirse en el altar —a pesar de que parece haber sido pequeña—; es decir, el hecho de que se tratara de una sola pieza de pequeño tamaño no impidió que fuera apreciada ni que se le concediera cierto protagonismo.

Por importante que haya sido el papel de las órdenes mendicantes, en Nueva España la circulación de esculturas de marfil tuvo, desde el principio, distintos agentes, y pronto se extendió más allá de los conventos mendicantes. Al morir en 1598, Hernando Ortiz de Hinojosa, canónigo de la catedral metropolitana de México, poseía «un cristo de marfil, que costó la hechura çien pesos». Ortiz había nacido en la capital novohispana en 1544 y permaneció en ella durante toda su vida.²⁰³ A diferencia de otros canónigos, Ortiz no donó el *Cristo* a la catedral, sino al agustino Miguel de Sosa. El alto precio de la obra permite afirmar que era de máxima calidad. El hecho de que Ortiz se refiriera a lo que «costó la hechura» demuestra que, desde finales del siglo XVI, en Nueva España no solo era posible adquirir, sino incluso encargar esculturas de marfil.

Recuérdese que la *Virgen La Naval*, escultura de marfil de vestir, fue encargada en 1593 o 1594 en Manila a un chino sangley, cuya habilidad fue muy ponderada debido a que el trabajo aún se consideraba novedoso. Cabe suponer que, por su posición privilegiada, Ortiz tuvo acceso a redes comerciales que le permitieron hacerse con una obra que, en ese momento, además de admirable por su belleza, resultaba poco común. Este caso permite afirmar que a lo

203 Clara Inés Ramírez González, *En tierra donde la codicia impera... Vida de Hernando Ortiz de Hinojosa (Ciudad de México, 1544-1598)*, México, UNAM – Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019.

largo del siglo xvii hubo otras esculturas de marfil en el ámbito de la catedral metropolitana, pese a que los registros conocidos datan de la segunda mitad del siglo xviii.

En 1640, la catedral de Valladolid —la actual Morelia— era relativamente modesta, pero sobresalía el *Retablo de san Miguel*, cuya figura principal era, además de una pequeña talla mariana, un *Crucificado* de marfil, conocido como *Señor de la Misericordia*. La escultura fue obsequiada en ese año por el nuevo obispo, Marcos Ramírez de Prado, quien había nacido y desempeñado la primera etapa de su carrera episcopal en España, pero residía en Nueva España desde 1635, cuando fue nombrado obispo de Chiapas. Así, cabe suponer que Ramírez de Prado adquirió el *Crucificado* en América. También es de interés el «nicho con puertecita de ébano y marfil de barandillas muy bien torneadas» que se hallaba a los pies de dicho *Crucificado*, pues demuestra que, aunque los relieves circularon mayormente en los ámbitos domésticos, pronto se integraron también a los altares eclesiásticos.

La importante iglesia de San Ignacio de Loyola de Pátzcuaro recibió en 1647 un *Cristo* cuya descripción —«De buen porte, precioso y bien hecho»— no deja lugar a dudas sobre su buena calidad y la alta estima en la que se le tuvo. Las obras fueron igualmente apreciadas en la ciudad de México. En 1651, el rector del Colegio de Nuestra Señora de la Caridad donó, además de algunas piezas de plata, un *Cristo* de marfil para el *Retablo de la cena de la cofradía*. Aunque la única referencia sobre el aspecto de la obra es que era de gran tamaño, el mero hecho de que formara parte de una donación destinada al ornato de un retablo importante permite inferir que se trataba de una pieza de lujo.

Muchos retablos incluyeron esculturas de marfil en su concepción original. En 1662 la iglesia del Colegio de Niñas de México, sede de la Cofradía del Santísimo, que aglutinaba a destacados personajes de la época, recibió «un lote importante de cuadros e imá-

genes» que sirvió «para renovar el colateral mayor de la iglesia»,²⁰⁴ descrito como:

Un colateral de cuatro varas de ancho y seis de alto, de cuatro cuerpos. Y en el primer cuerpo del sobrebanco, tres láminas, dos de media vara de ancho y tercio de alto, ambas de Nuestra Señora, y la de enmedio [sic] que está en la puerta del Sagrario, de Nuestro Señor después de azotado. Las de los lados tienen marcos de ébano. El segundo cuerpo con una lámina de plata enmedio [sic], de la carta que escribió la Virgen Santísima a los vecinos de la ciudad de Mesinas, sacada de buril, con marco de ébano; *a los lados dos nichos, en uno, del lado del Evangelio, un Niño Jesús de bulto, de marfil, de media vara de alto con peaña de ébano y marfil [...]* y en el otro nicho una imagen de Nuestra Señora de casi tres cuartas de alto, con un vestido labrado, de labor ondeada de oro y seda encarnada y lentejuelas de oro, guarnecida de perlas, con su corona imperial de plata sobredorada [...] está sobre una peaña de ébano grande, con sobrepuestos, cartelas y bolas de plata con quince marcos de peso. Encima de la carta de la Virgen una lámina de Agnus Dei y otras reliquias, en un cuadro de más de una tercia de alto, con su marco de ébano. En el tercer cuerpo enmedio [sic] una verónica, retrato de su Divino Rostro que se sirvió de inviar al Rey de los Abigaros, en lienzo, con marco de ébano de vara de alto y a los lados dos láminas del mismo tamaño, la una del Prendimiento del Señor y la otra del Calvario, con marcos de ébano. *Y en el cuarto cuerpo con que se remata el altar, enmedio [sic] un Santo Cristo de marfil de casi dos tercias de alto con su cruz de ébano con cantoneras e INRI de plata. Está dentro de un marco forrado de terciopelo morado y adornos de plata en filigrana. A los lados dos laminitas de poco más de una cuarta con sus marcos de ébano [...]*.²⁰⁵

Se advierte que en el retablo predominaron las pinturas, pero el segundo cuerpo estuvo ocupado por una lámina de plata y dos esculturas: un *Niño Jesús* de marfil, con peana de ébano y marfil y una *Virgen* ricamente vestida, con oro, perlas y seda roja. Al ser pro-

204 Obregón, «La iglesia del colegio de niñas», p. 24.

205 Informe del Capellán, 1662. Citado en Gonzalo Obregón, «La iglesia del colegio de niñas», *Anales*, 5, n.º 20 (1952), pp. 24-25, <<http://dx.doi.org/10.22201/iae.18703062e.1952.20.534>>. Las cursivas son nuestras.

ducto de una donación, la composición de este altar fue distinta a la de los retablos hechos por encargo. Esto explica, por ejemplo, las diferencias de tamaño entre las esculturas alojadas en el mismo cuerpo. Sin embargo, se advierte la intención de ordenar las obras para crear un conjunto armonioso. La blancura del marfil potenciaba el fulgor de la plata, el oro y las perlas. El *Cristo crucificado* debe de haber sido igualmente llamativo, pues tenía cantoneras e INRI de plata y estaba dentro de un marco forrado de terciopelo morado y adornado de plata en filigrana.

También es de interés el contrato que en 1673 Manuel de Velasco celebró con la iglesia de Santa Clara para hacer un retablo salomónico. La obra incluía en el segundo cuerpo un «Santo Jesucristo de marfil que va en una caja y respaldo que se le hace ondeado». Por su parte, la iglesia de la Tercera Orden de San Agustín de México compró al entallador Tomás Xuárez, en 1686, un retablo destinado al altar mayor. Para la ocasión se donó una talla de marfil, nueva, de *Nuestra Señora del Tránsito*. Al parecer, cada uno de estos retablos tendría una única escultura de marfil; el hecho de que en un caso se encargara un respaldo y en el otro la obra fuera donada ex profeso sugiere que ambas fueron muy valoradas.

Varios autores han referido que en 1692 la Archicofradía del Santo Cristo y Lavatorio de los Chinos, de la iglesia de Santa Clara, mandó construir «un retablo de talla y dorado, con seis nichos, que contenían otras imágenes, hechas de marfil». En su mayoría, dichos «chinos» eran en realidad filipinos —o indios de Filipinas, como señaló Gemelli Careri—, y se ha sugerido que este encargo indicaría que en Nueva España había asiáticos haciendo esculturas de marfil.²⁰⁶ Por nuestra parte, consideramos que, si bien el encargo apunta a un deseo de aludir al origen de los cofrades a través de objetos prestigiosos, no hay indicios de que los ejemplares se hayan hecho en Nueva España.

206 Armella, «La influencia asiática», p. 72.

Otro caso destacable es el de la Capilla de Aránzazu del Real Colegio de San Ignacio de México (las Vizcaínas), cuyo suntuoso colateral mayor, de 1688, tenía:

la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu en su nicho con vidrieras, a los lados dos efigies de sus Santos Padres [...], seis lienzos de su vida, once primorosas efigies de cuerpo entero [...], *dos de marfil como de dos quartas* [...], quatro espejos grandes, dos con marcos de vidrio de Venezia y dos dorados, dos tiboires de China, grandes [...]. Otro colateral dedicado a Ntra. Señora de Guadalupe [...] con varias pinturas y labor de espexos [...].²⁰⁷

En este caso, las dos pequeñas esculturas de marfil, cuyo tema no se proporcionó, carecían de protagonismo. De cualquier modo, su inclusión en un conjunto tan deslumbrante es significativa. Junto con los espejos, los marcos de vidrio de Venecia y los grandes tiboires de China, las efigies de marfil contribuirían a la luminosidad del altar, que indudablemente estuvo dorado. En conjunto, los ejemplos anteriores demuestran que en las iglesias novohispanas las esculturas de eboraria se consideraron idóneas para contribuir a los juegos lumínicos que caracterizaron a los interiores de la época.

Un caso sobresaliente es el de la catedral de Guatemala, cuyo altar mayor era, hacia 1686, realmente deslumbrante. Tenía 4 caras y 1 banca poligonal sobre la que 16 columnas de bronce sostenían una media naranja. Todo estaba revestido de carey, con detalles de bronce dorado. Sobre la banca había 12 láminas de bronce. En la cornisa, sobre 8 repisas, «estaban colocados ocho apóstoles de marfil, como de media vara de alto». Entre los casos registrados, este es el único en el que el marfil se combinó con bronce, bronce dorado y carey. Es evidente que los materiales se seleccionaron para impresionar a los espectadores y, si bien el bronce y el carey eran más bien oscuros, el marfil, situado en lo alto, contribuía a otorgar al conjunto cierta claridad.

207 Obregón, *El Real Colegio*, p. 24. Las cursivas son nuestras.

A finales del siglo xvii, las esculturas de marfil tenían una presencia especialmente destacada en el convento de las religiosas descalzas de San José de Puebla. El retablo que se hallaba en la cabecera del coro era rematado por un *Cristo crucificado* de marfil. Asimismo, en el altar de la sala capitular, cuya imagen principal era la *Virgen con Jesús*, había en lo alto, a ambos lados de un *Cristo* bajo baldoquín, «dos tabernáculos pequeños de China con dos imágenes de marfil, la una de Nuestra Señora y la otra de San Antonio de Padua». En la parte baja del altar, sendas imágenes de marfil, de vestir, representaban al *Niño Jesús* y a *San José*. El cronista José Gómez de la Parra destacó la hermosura de ambas. En la cabecera del oratorio del noviciado había un altar presidido por «un crucifijo de marfil muy hermoso con su baldoquín de terciopelo negro y guarnición de oro». Finalmente, en la salita de la *Virgen de Atocha* había, junto al tabernáculo que contenía dicha imagen, uno «con otra imagen de marfil de Nuestra Señora, que la tienen con grande veneración».

El convento carmelita de San José, fundado en 1604, fue el primero de dicha orden en América. Es probable que los numerosos ejemplares descritos hayan llegado como parte de sucesivas donaciones, lo que podría explicar su dispersión en distintas salas. Respecto a la identidad de los donantes, es casi seguro que algunos fueron clérigos, pero conviene tener en cuenta que también hubo civiles residentes en Filipinas que enviaron esculturas de marfil a los recintos eclesiásticos; por ejemplo, en 1723 el sargento mayor Diego Medrano, vecino de Manila, embarcó en el galeón *Santo Cristo de Burgos* «Un cajón de vara y media de largo y vara de ancho y media de alto, hechura de un crucifijo de marfil, para el Colegio de Santa Cruz de Querétaro de limosna».²⁰⁸

También la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla (1690) tuvo una escultura de marfil. Dicha capilla, obra

208 AGI, Filipinas 229, fs. 17v y 18r, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6128435>>.

cumbre del Barroco novohispano, sintetiza y conjuga el fervor religioso, la belleza artística y la exaltación del poder a través del lujo. Francisco de la Maza comentó, a partir del relato original de Diego de Gorospe, que «En el segundo cuerpo [del sagrario] van tres nichos con tres santos dominicos y su media naranja con un Cristo de marfil y su cruz de ébano, “obra que por sí (por no tener más que vara y cuarta) pudiera su desempeño del autor nacido para cosas grandes”». ²⁰⁹ Las *Crucifixiones* de marfil exacerbaban la piedad y, a la vez, destacaban por su material y su ejecución, así como por su origen lejano —aunque relativamente familiar, en la Puebla de la época—, que acentuaban su carácter suntuario. El hecho de que un sagrario tan importante haya sido coronado con una escultura de marfil confirma que esta clase de obras eran tenidas en la más alta consideración en la Puebla de la época. A la vez, el entusiasmo que el *Cristo* suscitó en Gorospe confirma que en dicha ciudad era posible conseguir marfiles de primera línea.

De todos los casos poblanos localizados, el más interesante es el de la catedral, pues no solo se conservan varias esculturas de marfil, sino también registros documentales. Un inventario catedralicio de 1804 mencionó un «Santo Cristo de marfil, que tiene más de tres cuartas de largo, con la Cruz y peña de ébano, con sus cantoneras y tarjas en la peña de plata sobredorada, que donó a esta Santa Iglesia el Señor Canónigo Don Joseph de Gotilla Uyanguren, y está hoy puesto en el Altar Mayor». Gotilla, cuyo apellido en ocasiones se transcribió como Goitia, fue racionero de la catedral a finales del siglo xvii, y el *Cristo* que donó se exhibe actualmente en lo alto de la Capilla del Ocho (fig. 30), ²¹⁰ que data de 1688. La altura a la que

209 Francisco de la Maza, «La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla», *Anales*, 6, n.º 23 (1955), p. 24.

210 Agradezco a los doctores Pablo Amador y Patricia Díaz Cayeros las imágenes y a la doctora Yayoi Kawamura la información sobre la ubicación de esta y las otras esculturas de marfil que actualmente se conservan en la catedral de Puebla.



*Figura 30. Cristo de marfil, Filipinas, segunda mitad del siglo XVII.
Catedral de Puebla*

se encuentra impide apreciar sus detalles, pero se trata de un ejemplar filipino, cuya ubicación en esa importante capilla demuestra la gran estima que ha mantenido a lo largo del tiempo.

El citado inventario también registró «Arriba del Sagrario un nicho con vidriera, y una imagen de Nuestra Señora de marfil»; «En la reja un Santo Cristo, la Virgen y San Juan todo de marfil»; «Un facistol embutido de varias maderas su columna y gradas de teca-le, la lanternilla con cuatro vidrieras y cuatro albornates de metal blanco, dentro la Purísima Concepción de marfil, ocho ángeles de bronce dorado con sus flores de lis, y por remate una azucena, abajo cuatro perillas de metal», y «Un Santo Cristo pequeño de marfil, con su cruz y peña de ébano, el cual está en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad».

En su importante estudio sobre el coro de la catedral de Puebla, Patricia Díaz Cayeros ha recuperado la noticia de Fernández de Echeverría y Veytia de que «el facistol del coro, junto con las

tres efigies de marfil que están sobre la reja, fueron donadas por el deán Diego de Victoria Salazar». ²¹¹ Díaz Cayeros ha advertido que, dado que el deán murió en septiembre de 1703, ²¹² la donación debió de ser anterior. Hace varios años, la *Virgen* fue robada, a raíz de lo cual el *San Juan* fue colocado en una vitrina y trasladado a la Sala de los Gobelinos, que se encuentra antes de entrar en la Sala Capitular. El *Cristo* aún sigue en lo alto de la reja del coro. También la *Purísima Concepción* de marfil se mantiene en su lugar original. Se desconoce el paradero de la *Virgen* que se hallaba arriba del Sagrario, en un nicho con vidriera.

La presencia de esculturas de marfil en el coro y, particularmente, en el facistol, no fue excepcional. En 1770 llegó a la catedral de México un facistol que el arzobispo de Manila Manuel Antonio Rojo del Río había encargado en 1762, que estaba «adornado con diez figuras de marfil, de buena labor: los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores de la Iglesia, la Asunción de María, y como remate, un crucifijo». ²¹³ Rojo del Río había sido canónigo de la catedral metropolitana, ²¹⁴ lo que explicaría dicha donación. La obra se describe entre los bienes expoliados a Rojo del Río en Manila como «Yt un facistol nuevo de madera de tándalo, labrado de realce, hechura de Manila, embutido en marfil y con diez imágenes de lo mismo, en varias piezas, en 21 cajones, en poder de don Esteban Rojas y Melo», ²¹⁵ apreciado en 1000 pesos. ²¹⁶

211 Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia*, p. 105, nota 43. La noticia sobre las imágenes también aparece en la obra de Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano*, p. 206, escrita antes de 1746, aunque publicada por primera vez en 1908, por Nicolás León.

212 *Ib.*

213 Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, ed. y notas de María Cervantes de Conde y Carlota Romero de Terreros de Prévoisin, México, Banamex, 1982, p. 172.

214 Eugenio Noriega Robles, «La catedral de México», *Artes de México*, 182-183 (1975), p. 32.

215 AGI, Filipinas 1045, f. 19v.

216 AGI, Filipinas 1045, f. 346.

En Filipinas la presencia de esculturas de marfil en los facistolles debe de haber sido relativamente frecuente. Un inventario de la iglesia de San Agustín de Manila, de 1950, se refirió a una «Inmaculada, de marfil, que por mucho tiempo estuvo en el templete del facistol del Coro y que ahora se exhibe [sic] en el Museo».²¹⁷ Así, lo que más destaca de la *Purísima* de marfil del facistol de la catedral poblana es su fecha temprana, que confirma que las iglesias de la región tuvieron un temprano protagonismo en la ostentación de esculturas de eboraria.

Tanto la *Purísima* como las otras esculturas de marfil conservadas en dicha catedral son trabajos asiáticos del siglo xvii, de calidad sobresaliente. Es de resaltar que se trate de donaciones hechas en la segunda mitad del siglo xvii por personajes ligados a una catedral que, gracias al ímpetu del célebre obispo Juan de Palafox, se hallaba terminada desde 1649 —antes que la catedral metropolitana—. En el siglo xvii Puebla era una ciudad rica, cuya posición privilegiada en relación con el comercio transatlántico y transpacífico le permitía rivalizar con México. El hecho de que los canónigos de la catedral donaran, entre otros objetos, esculturas de marfil, confirma que en los niveles más altos de la jerarquía eclesiástica estas obras se consideraban dignas depositarias del orgullo poblano.

De hecho, el propio Palafox donó una escultura de marfil a la catedral que tanto amó. *Theatro angelopolitano*, la obra que el poblano Diego Bermúdez de Castro dejó inconclusa a su muerte en 1746, describió el ya desaparecido retablo exento con cuatro rostros del altar mayor, diseñado por Pedro García Ferrer y ejecutado por Diego de Cárcamo,²¹⁸ señalando: «Diole su mayor lustre a este tabernáculo el venerable señor Palafox con la admirable echura de un santo

217 Isacio Rodríguez Rodríguez, «Iglesia de San Agustín de Manila (2)», *Archivo Agustiniiano*, 72, n.º 190 (1988), p. 20, <https://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo1988/archivo_1988_01.pdf>.

218 Esta obra se comenta en Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia*, p. 99.

Crucifijo de marfil que sobresale en el medio colocando debajo de la cara vn pedaso de el velo de la santísima Virgen vn cavello del señor San Pedro vna reliquia de la purpura de Christo señor nuestro de la Cruz de San Dimas, de otros santos mártires».²¹⁹

Esta es la única referencia conocida al *Crucifijo* donado por Palafox. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el «Santo Cristo pequeño de marfil con su cruz y peaña de ébano» que según el inventario de 1804 se hallaba en la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad corresponda a esa obra. Al respecto, sin duda se antoja extraño que en la catedral de Puebla se haya perdido desde principios del siglo XIX la referencia a la donación de un obispo que dejó una huella tan profunda. Sin embargo, de momento no hay elementos para descartar en definitiva tal posibilidad. Asimismo, conviene preguntarse si el *Cristo crucificado* de marfil que actualmente se halla al fondo de la Sala Capitular corresponde a la obra donada por Palafox que, según nuestra hipótesis, podría ser la que en 1804 se hallaba en la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad.

Cabe añadir que Palafox llevó a su exilio en Osma al menos dos esculturas de marfil. Según su biógrafo González de Rosende, el antiguo obispo de Puebla tenía una *Concepción* de marfil de menos de media vara, hecha por «un indio gentil, que profesaba el arte de la escultura», quien «la sacó tan hermosa y tan perfecta, que en viéndola acabada se convirtió y pidió el bautismo diciendo: que él no sabía cómo hubiese ideado aquella imagen y que no era posible que Señora que en el marfil (materia limpia y cándida) se representara tan bella, dejase de ser Madre del Verdadero Dios».

Como hemos visto, las evidencias de las esculturas de marfil hechas en Nueva España son más tardías. Incluso si el relato fuera verídico, no hay duda de que en la época de Palafox las obras de mejor calidad serían las filipinas. La narración de Rosende es muy similar a la que en 1640 Diego Aduarte publicó en *Historia de la provincia del santo rosario de la Orden de Predicadores en China, Japón*

219 Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano*, p. 215.

y *Filipinas*, respecto a la eventual conversión al catolicismo del sangley que en 1593 o 1594 recibió en Manila el encargo de esculpir la *Virgen del Rosario* conocida como *La Naval*.²²⁰ Así, es probable que la *Concepción* referida por Rosende en realidad haya sido filipina y que la historia de la conversión del artista indio haya sido inspirada por la obra de Aduarte. En cuanto a la otra escultura de marfil de Palafox, se conoce gracias a una referencia de su testamento:

Al señor don Gonzalo Bravo Gragera, del Consejo de la Inquisición de quien yo he sido y soy tan antiguo servidor, desde luego he entregado para su señoría un santo Cristo de marfil con una caja de ébano aforrada en terciopelo, con el ejercicio de las virtudes y santos, que es el que tengo junto a mi cabecera, en cuyos pies he de morir y dar el último aliento de mi vida. Y Dios le dé su bendición y ruegue por mí a su Divina Majestad. Y al señor Inquisidor General le suplique de mi parte que, de limosna, me encomiende a nuestro Señor, como tan ejemplar prelado.²²¹

Aunque, siguiendo la práctica generalizada de la época, Palafox no mencionó el origen del *Cristo*, lo más lógico es que haya sido una obra filipina traída desde Puebla. El hecho de que Palafox la reservara para momentos de devoción íntima y la considerara un regalo digno para el mencionado inquisidor permite suponer que el trabajo era de gran calidad. Dicho obispo no fue el único personaje relacionado con la catedral de Puebla en hacer este tipo de donaciones en España. En 1709, Francisco de Lana y Silva, que desde 1699 era canónigo de esa catedral, entregó a la parroquia de Santa María de los Arcos, de donde era originario, «una efigie de un Santo Cristo de marfil, fijado en un palo de ébano, con remate de plata»,²²² que actualmente se exhibe en la sacristía y cuyas características corresponden a una obra filipina.

220 José, «Recounting Beads», pp. 561-562.

221 González de Rosende, *Vida del Ilustrísimo*, p. 235.

222 La obra se documenta y reproduce en Pastor Abáigar, «Paternidad artística de varias esculturas de Santa María de los Arcos», pp. 35, 36 y 50.

Más allá de los casos de Palafox y Lana, existen registros de otras esculturas de marfil asiáticas —o presumiblemente asiáticas— que se enviaron desde Nueva España a España; por ejemplo, antes de 1679, Domingo de Larrea Ortiz de Zárate, natural de Eribe (Álava) y residente en México, «donó un crucifijo de marfil filipino (llegado a Acapulco) a la iglesia de su pueblo natal».²²³ Según otra referencia, en 1683, el mismo personaje, junto con su hermano Juan de Larrea Ortiz de Zárate, envió otro *Cristo* frontal y expirante en el que, además de los colores negro y rojo, habituales en la policromía, se había aplicado dorado en algunos detalles.²²⁴ Asimismo, Domingo Cantabrana, natural de Santo Domingo de la Calzada y capitán en la Ciudad de México, envió en la segunda mitad del siglo xvii numerosas obras a la catedral de su pueblo, entre las que se contaron, en 1693, «un Cristo de marfil, con filigrana de oro en la cruz y la peana, “de las maiores que han venido de China” [y] otro Cristo de marfil “de más de dos tercias de alto y la cruz de madera de china”».²²⁵

Además de estos casos, se conocen varios otros del siglo xviii. Conviene añadir que en numerosas parroquias españolas se conservan esculturas de marfil filipinas del siglo xvii. Cabe suponer que muchas de ellas se enviaron como regalo desde Nueva España y que en el futuro se hallarán documentos que lo confirmen. Esto nos permitirá seguir configurando el papel de Nueva España en las primeras etapas de lo que Gruzinski ha llamado la mundialización comandada por la monarquía católica, a través de la Corona española.

223 Juan José Benavides Martínez, «América en las iglesias de Álava: donaciones de indios alavenses durante el período colonial», *Vetas*, 28 (2008), p. 142, <<https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/1150/1/América%20en%20las%20iglesias%20de%20Álava.pdf>>.

224 Barrón García, «Ornamentos artísticos», p. 370.

225 María Teresa Sánchez Trujillano, «Los envíos de Indias. El arte colonial en La Rioja», p. 258.

CONCLUSIONES

Hasta tiempos recientes, el estudio de la circulación del arte asiático en Nueva España estaba lleno de incógnitas. Se daba por descontado que se trataba de obras de lujo, pero no había claridad respecto a sus características, la cantidad en la que habían circulado, las ciudades a las que habían llegado ni sus orígenes precisos. En la actualidad, el panorama es muy distinto. Las evidencias arqueológicas han arrojado información precisa sobre la temprana circulación masiva de porcelana china en buena parte del territorio novohispano. Tales evidencias también han confirmado el envío de marfiles asiáticos a Nueva España desde el más temprano siglo xvii. A estos hallazgos se suma la localización, en colecciones de distintas ciudades, de un creciente número de porcelanas, lacas y marfiles que, en algunos casos, han permanecido en México desde época virreinal.

La información documental que aquí hemos revisado no solo confirma que la porcelana china circuló con profusión en Nueva España; también revela que otros objetos circularon más extensamente de lo que hasta ahora se creía. Al respecto destacan las lacas japonesas. Como hemos visto, en el México actual se conservan pocos ejemplares de laca *namban*, algunos de los cuales se adquirieron fuera del país en épocas recientes. En principio, esto sugeriría que su circulación fue limitada, pero la revisión documental demuestra que, en realidad, el público novohispano tuvo acceso a gran cantidad de obras a lo largo del siglo xvii.

Las evidencias documentales permiten afirmar que las lacas *namban* estuvieron presentes en Nueva España desde principios del siglo XVII, y que, incluso tras el cierre de las fronteras japonesas, su circulación se mantuvo en ciudades como México, Acapulco, Toluca, Colima y Zacatecas. En dichas ciudades, la población civil tuvo escritorios, escribanías, baúles grandes y pequeños, cajas, cajas para espejos, camas y, en menor medida, hostiarios y tabernáculos para contener imágenes católicas. En los ámbitos eclesiásticos españoles circularon muchas lacas *namban* de uso religioso, lo que sugiere que en Nueva España ese segmento del mercado también fue muy importante, aunque de momento se conocen pocas evidencias al respecto.

Con todo, el hallazgo de la caja de laca *namban* del exconvento de Santa Mónica de Puebla y del hostiario del exconvento de Santa Rosa de la misma ciudad abre la posibilidad de que en el futuro se localicen otros ejemplares que podrían haber permanecido inadvertidamente en recintos religiosos. Téngase en cuenta que tal era el panorama en España hasta finales del siglo XX, aunque ahora se conocen decenas de ejemplares conservados en iglesias y conventos de toda la península ibérica. Debido a que en Nueva España no circularon muchas lacas *namban* de calidad excepcional y a que las colecciones eclesiásticas, en su mayoría, se hallan muy mermadas, cabe suponer que la cantidad de obras conservadas en México es mucho menor. De cualquier modo, las referencias documentales, especialmente numerosas en las primeras décadas del siglo XVII, confirman que el mutuo interés de las autoridades niponas y novohispanas por el comercio directo estuvo cimentado, en buena medida, por un mercado que tenía en gran estima las lacas japonesas.

En Nueva España, los objetos asiáticos circularon profusamente en el mundo civil, tanto masculino como femenino, en distintas ciudades y entre personajes de diversos niveles de poder adquisitivo. Con la posible excepción de los biombos, también estuvieron presentes en conventos, iglesias y catedrales. Al iniciar esta investigación, no pensamos que el tema nos conduciría al ámbito religio-

so pues, a excepción de los marfiles, la naturaleza de los objetos estudiados corresponde más bien a los contextos civiles. Si bien este estudio ha profundizado más en el consumo doméstico, el caso de los marfiles demuestra que los ámbitos eclesiásticos tuvieron un papel destacado en la domesticación novohispana de Asia. A menudo, las esculturas de marfil más grandes y lujosas se destinaron a colecciones eclesiásticas. Es probable que con las codiciadas lacas japonesas haya ocurrido algo similar. Aunque casi todas las lacas *namban* registradas en esta investigación son de uso civil, cabe esperar que en el futuro hallaremos más información sobre su presencia en el ámbito eclesiástico y estaremos en condiciones de saber si la domesticación de Asia adquirió ahí características distintas a las de los entornos domésticos.

Los primeros indicios de la circulación de las lacas japonesas en Nueva España se hallaron a principios del siglo *xxi*, cuando se identificó el parecido entre los diseños de las lacas *namban* y los enconchados novohispanos. Con el tiempo, se han planteado nuevas hipótesis sobre la relación entre ambas. Hasta época muy reciente, la escasa información sobre Tomás González y la dificultad de identificar los ejemplares tempranos han mantenido en la penumbra las primeras etapas del desarrollo de los enconchados. Las sugerencias que aquí hemos hecho al respecto, a partir de muebles enconchados de reciente aparición, deberán revisarse a la luz de la información técnica, que sin duda es una de las principales asignaturas pendientes en relación con estas raras y apasionantes obras.

En las etapas tempranas del comercio entre Filipinas y Nueva España, el arte japonés tuvo un papel protagónico. Esto explicaría que, a menudo, las fuentes documentales de principios del siglo *xvii* hayan identificado correctamente los objetos de laca y biombos como japoneses, y que la claridad sobre su origen se haya desvanecido en épocas posteriores. Además de procurar el acceso a la mayor cantidad posible de biombos originales japoneses —y de Macao—, las élites virreinales alentaron tempranamente el desarrollo de ejemplares domésticos que, más allá de hacer suyo el

formato y los fondos dorados japoneses, emplearon técnicas, materiales, temas y soluciones de origen europeo.

En este contexto, ¿tiene sentido priorizar el intento de identificar el origen —presumiblemente japonés— de los individuos que introdujeron las soluciones artísticas niponas en Nueva España? Como el lector habrá notado a lo largo de estas páginas, en nuestra opinión, la procedencia de los artistas resulta secundaria, pues la complejidad de las interacciones artísticas entre Japón y Nueva España no se reduce a la presencia en el virreinato de individuos japoneses con aptitudes artísticas, como Juan Antonio Xapón. Aun así, la confirmación de que a principios de la década de 1620 vivió en México —por poco tiempo— un japonés con habilidades artísticas reviste gran importancia. Según la información disponible, Xapón se dedicaba a reparar biombos japoneses, no a elaborar ejemplares nuevos. El parecido entre los biombos japoneses y los novohispanos no fue especialmente estrecho y no da pie a suponer la intervención directa de artistas japoneses en las obras virreinales.

Tanto los biombos como los enconchados novohispanos recibieron, en sus primeras etapas, un impulso decisivo del arte japonés —o, más concretamente, del interés novohispano en dicho arte—. Sin embargo, han sido los enconchados los que en ocasiones se han visto como la obra de japoneses en Nueva España. Si bien Xapón aderezaba lacas japonesas, no hay indicios de objetos novohispanos que hayan imitado dichas lacas japonesas en la primera mitad del siglo XVII. Esto sugiere que el origen de las pinturas enconchadas no se relaciona con el trabajo de Xapón.

El hecho de que los enconchados se relacionen específicamente con las lacas *namban* remite, de entrada, a un complejo entramado de relaciones que va más allá del origen de sus creadores. Al finalizar nuestro recorrido por las lacas, biombos, porcelanas y marfiles japoneses, chinos y filipinos, resulta evidente que, lejos de ofrecer respuestas acabadas, la procedencia de las obras remite una y otra vez a redes artísticas intrincadas. Para entender por qué los objetos tienen ciertas características, no basta con identificar el lugar donde se hicieron o el origen del artista, pues muchas de sus

particularidades fueron determinadas por la procedencia del comitente, del maestro o de los modelos empleados, amén del lugar del destino de la obra.

En el siglo xx las categorías *namban*, indoportugués e hispanofilipino se propusieron para nombrar, respectivamente, las lacas y biombos, y los marfiles. Aunque sobre dichas categorías puede discutirse, no hay duda de que la mayoría de los objetos asiáticos que circularon por Nueva España en el siglo xvii se asociaron con las migraciones humanas y con la circulación planetaria de novedades artísticas. Algunos de esos objetos, además, se ligaron a la avidez de individuos de distintos bagajes culturales y económicos que súbitamente se hallaron ante la oportunidad de afirmar su estatus a través de la posesión de objetos bellos, novedosos y raros, aunque su calidad y precio no siempre fueran altos. El hecho de que las lacas y biombos *namban* se hayan hecho en Japón, y que sus autores hayan sido japoneses, explica solo algunas de sus características. En el caso de los enconchados, incluso si los González tuvieron en parte ascendencia japonesa —algo que no se ha demostrado—, se trata de artistas que pasaron toda su vida en un contexto novohispano, al servicio de comitentes que residían en el virreinato.

Así pues, ni los biombos con nubes doradas ni los enconchados novohispanos habrían sido resultado de una mera coyuntura, del paso casual de un artista japonés por Nueva España, sino de un prolongado interés por el arte nipón y la voluntad de experimentar con él. Esas experimentaciones no pretendieron lograr copias idénticas de los ejemplares japoneses, sino desarrollar obras novedosas. En ese sentido, el proceso tuvo puntos en común con la plumería, las antas pintadas y las esculturas de pasta de caña de maíz. Así, aunque eventualmente encontráramos evidencias del bagaje étnico de los González, e incluso si se comprobara que tuvieron ascendencia japonesa, las características de los enconchados remiten, en buena medida, al interés de la época por la novedad, que en Nueva España alcanzó cotas especialmente altas y alentó trabajos de destacada originalidad.

Por otra parte, las referencias documentales a biombos japoneses son poco numerosas. Su gran tamaño y sus precios altos permiten afirmar que circularon en menor cantidad y fueron más exclusivos que las lacas. Los biombos nipones se destinaron mayormente al ámbito privado y su circulación disminuyó notablemente a mediados del siglo XVII. Al parecer, todos los biombos asiáticos mencionados en los documentos de dicha centuria se han perdido. De cualquier modo, las huellas que dejaron en los biombos novohispanos permiten afirmar que los ejemplares japoneses, y macaenses de inspiración japonesa, se tuvieron en mucha estima.

Gracias a los documentos relacionados con Juan Antonio Xapón, ahora sabemos que hacia 1620 en la capital novohispana había una cantidad importante de biombos japoneses, e interés en mantenerlos en buenas condiciones. Dicho interés no parece haber tenido eco en la corte española, pese a que ahí también había ejemplares. Así pues, si bien las élites hispánicas de ambos lados del Atlántico tuvieron acceso a los biombos asiáticos antes que la mayoría de los europeos, fueron las novohispanas las que se aficionaron más y más tempranamente a tales biombos. Este gusto fue compartido por algunos españoles que residieron temporalmente en el virreinato, incluyendo varios virreyes.

¿Sería posible que, después de Macao, la Nueva España haya sido el principal mercado de los biombos de fondo dorado y figuras multicolores, de ocho hojas y más de dos metros de alto que Mundy vio en 1637 en dicho puerto chino? La coincidencia entre los ejemplares descritos por el viajero inglés y los que aparecen en los inventarios novohispanos es muy notable. La reciente aparición de biombos que combinan elementos de origen japonés y chino y coinciden con dichas descripciones documentales deberá ser tomada en cuenta en el futuro, al estudiar la evolución del gusto por los biombos japoneses y de inspiración japonesa fuera de Asia.

En principio, los biombos japoneses y los chinos que se exportaron fuera de Asia eran ajenos entre sí. No solo su temporalidad, sino también su altura, número de hojas, técnica y soporte

difieren notablemente. Sin embargo, los hallazgos en torno a los ejemplares de Macao y el hecho de que, con toda probabilidad, fueron muy apreciados en Nueva España en la época en la que Japón restringió el comercio exterior nos sitúa ante un panorama distinto. Hacia 1630, la afición novohispana por los biombos estaba muy extendida y comprendía, además de los ejemplares japoneses, otros parcialmente inspirados en ellos. Entre los últimos, algunos se habían hecho en Macao y otros en Nueva España —y acaso también en Manila—.

A principios del siglo xvii los biombos japoneses se conocían también en Portugal, España e Italia; no obstante, el gusto europeo por ellos estaba poco desarrollado. Esto podría explicar que los ejemplares de Macao de inspiración japonesa tuvieran poca circulación en Europa. Sin haberse hecho ex profeso para enviarse a Nueva España, dichos biombos podrían ser una de las primeras producciones asiáticas cuya circulación fue más significativa en América que en Europa. A la vez, los biombos de Macao demostrarían que el impacto del arte japonés no solo tuvo vías directas, sino también indirectas. También los enigmáticos rodastrados dorados de China perfilan ciertos vasos comunicantes entre los biombos japoneses y los chinos destinados al mercado novohispano. Estas obras demuestran que nuestro conocimiento respecto a los biombos asiáticos que circularon en Nueva España en el siglo xvii aún es fragmentario y deberá ser objeto de más análisis en el futuro.

Por otro lado, a lo largo de estas páginas hemos visto que, respecto al consumo de arte asiático, Nueva España y Manila estuvieron estrechamente relacionadas. El caso del gobernador Fausto Cruzat y Góngora demuestra que las obras de lujo estuvieron al alcance de las élites filipinas con mucha más facilidad que en cualquier otro ámbito hispánico. Dichas élites podían encargar obras exclusivas, incluso en Japón, en la época en la que el comercio directo con el archipiélago estaba cancelado. Aunque algunos de los objetos de laca de Cruzat parecen haber sido excepcionales, la existencia de piezas de porcelana japonesa en otros ajuares, a lo largo

de varias décadas, sugiere que la circulación de obras niponas fue más significativa de lo que las restricciones permitirían suponer. De cualquier modo, los biombos japoneses de laca del exgobernador Cruzat resultan especialmente enigmáticos y será tarea de futuros estudios determinar si se trató de casos excepcionales o, por el contrario, fueron parte de una producción que hasta ahora ha permanecido inadvertida.

Igualmente interesante es el hecho de que en Filipinas los gobernadores, obispos y arzobispos tuvieron gran cantidad de piezas de porcelana, y aun de laca y de marfil, cuyos bajos precios sugieren que, en ese ámbito, las obras tenían que ser de máxima calidad para alcanzar precios realmente altos. Cabe añadir que, si bien la domesticación novohispana de Asia deriva del vínculo con Manila, el reenvío de obras a España no parece haber producido una familiaridad similar. No obstante, en el futuro convendría revisar el caso de Sevilla, donde los objetos asiáticos parecen haber circulado entre grupos relativamente amplios de la población.

En Nueva España, tanto la seda como la porcelana china circularon en grandes cantidades desde finales del siglo XVI y hasta que concluyó la época virreinal. En contraste, el consumo de lacas y biombos chinos no se hizo masivo sino hasta finales del siglo XVII. Hasta entonces, la relación artística entre Nueva España y Asia se había producido, en buena medida, con independencia de Europa. En las últimas décadas del siglo XVII, empezó a gestarse el fenómeno que aquí hemos denominado la «Nueva España achinada». La relación con el arte asiático se hizo entonces más compleja pues, además de las obras asiáticas, entraron en juego la *chinoiserie*, las chinerías y charoles europeos y los modelos difundidos en los manuales de *japanning*, dirigidos a los aficionados. El impacto de tales obras fue, en ocasiones, casi tan significativo como el de los originales asiáticos, a tal punto que sería imposible estudiar el gusto novohispano por el arte asiático en el siglo XVIII sin tenerlas en cuenta.

En 1697, cuando Gemelli Careri visitó la Nueva España, constató la familiaridad con Asia a partir de indicios tales como la

cofradía capitalina de indianos de Filipinas y el interés del virrey Moctezuma y del obispo Fernández de Santa Cruz por los asuntos «de China». A diferencia de los dirigentes políticos y religiosos, la población en general no reflexionaba habitualmente sobre Asia ni tenía ocasión de conocer directamente a personas que hubieran estado en ese continente. No obstante, buena parte de los residentes del virreinato llevaban un siglo vistiendo seda china y comiendo y bebiendo en platos y tazas de porcelana.

A medida que avanza nuestro conocimiento de la Nueva España, resulta más evidente que, para comprender a cabalidad su problemática artística, es imprescindible prestar atención a la circulación del arte asiático. Sin dejar de ser un lugar remoto, Asia había contribuido a expandir los horizontes artísticos regionales a límites que cien años antes habrían parecido inconcebibles y se había integrado en la cotidianidad y la vida privada de modos que habría sido imposible prever cuando se regularizó el tráfico comercial con Manila.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo General de la Nación de México

Bienes de difuntos, vol. 10, exp. 3. Bienes del capitán Miguel del Lisondo (1677).

Bienes nacionales, caja 1161, exp. 1. Sobre los bienes de don Joseph Pérez de Villarreal, y adjudicación (1695).

Bienes nacionales, legajo 1161, exp. 3. Autos e inventarios de bienes de Francisco Meléndez (1676).

Bienes nacionales, vol. 305, exp. 12. Autos e inventarios fechos sobre el testamento de Juan Rodríguez de Moreval (1635).

Bienes nacionales, vol. 1219, exp. 12. Testamento de doña Magdalena de Ávila e inventario y aprecio de sus bienes, México (1692).

Bienes nacionales, vol. 1294, exp. 1. Inventario de bienes del mercader Álvaro de Lorenzana (1653).

Civil, caja 6239, exp. 2.

Civil, vol. 6, exp. 2. Testamento e inventario de Teresa de Chávez (1732).

Civil, vol. 14, exp. 1. Albaceazgo de los bienes del difunto don Fausto Cruzat y Góngora (1706).

Civil, vol. 21, exp. 1. Cuenta de albaceazgo de los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Ángela Juana de Velasco Ponce y Bocanegra (1691).

Civil, vol. 24, exp. 2. Bienes del capitán Juan Díaz de Castro y Obregón (1703).

Civil, vol. 151, exp. 1. Aprecio por muerte de doña Francisca de Arce y Valdés (1739).

Civil, vol. 179, exp. 8. Aprecio de los bienes del contador don Ventura de Paz (1704).

- Civil*, vol. 1720, exp. 3. Bienes de Gabriela de la Ribera (1651).
- Civil*, vol. 1998, exp. 3. Inventario de bienes de Andrés de Acosta (1622).
- Civil*, vol. 1998, exp. 4. Inventario de bienes de Simón de Mirabal (1668).
- Tierras*, vol. 21, exp. 1. Cuenta de albaceazgo de los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Ángela Juana de Velasco Ponce y Bocanegra (1691).
- Tierras*, vol. 143, exp. 1. Inventario de bienes de Antonio Sedano y Mendoza (1688).
- Tierras*, vol. 569, exp. 1. Autos contra el señor capitán de caballos Juan José de Veitia, caballero de Santiago (1700).
- Tierras*, vols. 1256 y 1257, exp. 1. Inventario de bienes del mercader Dámaso Saldívar (1695).
- Tierras*, vol. 3249, exp. 2. Bienes de Sebastián Váez (1640).
- Tierras*, vol. 3283, exp. 2. Concurso a los bienes de don Diego de Peñalosa y don Bernardo de Mendizábal (1663).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 3, exp. 1. Inventario de bienes de la marquesa de Altamira (1729).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 42, exp. 2. Carta de dote que otorgó don Juan Francisco Fernández Corona a favor de su esposa doña Lucía Villagrán (1694).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 43, exp. 9. Inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por fin y muerte del señor Mariscal de Castilla don Tristán de Luna y Arellano difunto (1671).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 48, exp. 7. Autos e inventarios por el marqués de Guardiola (1751).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 170, exp. 1. 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).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 188, exp. 1. Autos e inventarios de los bienes que quedaron por muerte de la señora doña Juana de Luna y Arellano (1715).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 247, exp. 1. Hijos de Antonio Guerrero Dávila piden restitución de dote (1639).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 237, exp. 1. Inventario de bienes de don Mateo de Santa Cruz, marqués de Buenavista (1703).
- Vínculos y mayorazgos*, vol. 279, exp. 3. Inventario y aprecio de bienes de Leonor Zúñiga Ontiveros (1651).

Archivo General de Indias

- Contaduría, 903, n. 3. Cuentas de la Real Caja del Puerto de Acapulco. <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12783794>>.
- Contaduría, 903, n. 3. Cuentas de la Real Caja del Puerto de Acapulco. <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12783794>>.
- Filipinas 39, n. 21, n. 23. Memorial de Juan Antonio, natural de Japón, suplicando que en atención a sus méritos y servicios se le nombre intérprete en Manila y se le dé la plaza de cónsul, con el sueldo correspondiente. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/422996>>.
- Filipinas 70, n. 1. Autos sobre barcos portugueses *San Pablo* y *Nuestra Señora de la Piedad*. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930237>>.
- Filipinas 73. Traslado de los autos de la testamentaría de Gabriel Curuce-laegui y Arriola. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930241>>.
- Filipinas 93. Autos del expolio del obispo de Cebú. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1930726>>.
- Filipinas 229. Carta del Tribunal de Cuentas de México con el libro de sobordo del *Santo Cristo de Burgos*. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6128435>>.
- Filipinas 967. Autos sobre la nao *Nuestra Señora de Covadonga* y *Almiranta Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*.

Archivo General de Notarías de México

- Esc. Pedro de Trujillo, not. 1, vol. 169, legajo 2. Inventario y almoneda de los bienes de Pedro de Salcedo Difunto (1573).
- Esc. Martín Alonso, not. 1, vol. 12. Testamento de María de Pérez (1576). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-ALM-12-163>>.
- Esc. Gonzalo de Reyna, not. 1, vol. 115. Carta de dote a favor de Gaspar Jiménez (1583). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-REG-115-45>>.
- Esc. Nicolás de Yrolo, not. 1, vol. 184. Carta de dote a favor de Luis Tristán García (1591). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-YRN-184-71>>.

- Esc. Alonso de Rueda, not. 1, vol. 237. Inventario de bienes de la difunta Leonor Álvarez (1591). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-RUA-137-11>>.
- Esc. Melchor de los Reyes, not. 1, vol. 114. Testamento de Juan de Prado (1595). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-REM-114-108>>.
- Esc. Antonio de Villalobos, not. 1, vol. 179. Recibo de dote a favor de Pedro Francisco de Montes (1597). <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.
- Esc. Luis de Aguilera, not. 1, vol. 4. Inventario de bienes de Juan Pretel (1598). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-AGL-4-1>>.
- Not. 8. Carta de dote a favor de Juan Sánchez de Torres, vecino y mercader de la Ciudad de México (1689).
- Esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 29. Carta y recibo de dote a favor de Francisco Polanco (1683).
- Esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 29. Carta de dote de Tomás Fernández de Guevara (1692).
- Esc. Antonio de Anaya, not. 9, vol. 31. Recibo de dote de Juan Romo de Vera (1705).
- Esc. Antonio de Almogueras, not. 11, vol. 45. Carta de dote. Francisco Cornejos (1692).
- Esc. Francisco Ariza y Valdés, not. 19, vol. 125. Carta de dote Joseph de Vásquez (1728).
- Esc. Joseph Caballero, not. 117, vol. 769. Carta de dote a favor de Miguel Rodrigues Caballero, médico natural de Puebla (1686).
- Esc. Joseph Caballero, not. 117, vol. 771. Carta de dote a favor de Pedro Ordoñez (1692).
- Esc. Juan José Cruz y Aguilar, not. 133, vol. 837. Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, conde de Santiago Calimaia, marqués de las Salinas y del Río, y adelantado de las Islas Filipinas (1732).
- Esc. Juan de Lerín Caballero, not. 341, vol. 2248. Carta de dote a favor de Eugenio Fernández de Córdoba (1689). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=341-LECJ-2248-160>>.
- Esc. Juan de Lerín Caballero, not. 341, vol. 2248. Carta de dote a favor de Juan del Castillo Belvís, natural de Cádiz (1689).

- Esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465. Almoneda de Bienes de Diego Caballero Bazán (1597). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-155>>.
- Esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465. Almoneda de bienes de Diego Caballero Bazán (1597). <<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-64>>.
- Esc. Andrés Moreno, not. 374, vol. 2465. Inventario y almoneda de Isabel de Luján, difunta (1597). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=374-MOA-2465-67>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3353. Carta de dote a favor de Juan de Castroverde (1597). <<https://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3353-466>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3357. Carta de dote a favor de Diego Anaya de Chávez (1605). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3357-BIS-24>>.
- Esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359. Ana de Castilla difunta, viuda de Diego de Ibarra, Orden de Santiago (1612). <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.
- Esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3359. Testamento de Joseph de Castro (1614). <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3360, Almoneda de Agustín de la Puerta, difunto (1612). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3360-186>>.
- Esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3360. Inventario y almoneda de los bienes de doña Clara Juana de Ribera difunta (1615). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3360-560>>.
- Esc. Juan Pérez de Ribera, not. 497, vol. 3360. Inventario y almoneda de los bienes de Sebastiana Leal Palomino, viuda de Pedro Martín Avilés, vecino y encomendero del puerto de Acapulco (1617). <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2. Carta de dote de Juan Cano (1624). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-64>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2. Carta de dote de Diego de Osuna (1626). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-BIS-512>>.

- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362. Carta de dote de Benito de Gracia (1627). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362, leg. 2. Recibo de dote a favor del bachiller Blas Sánchez de Vega (1627).
- Esc. Juan Pérez de Rivera, not. 497, vol. 3362. Carta de dote de Juan Bautista de la Cruz (1629). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=497-PEJ-3362-106>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4364. Carta de dote a favor de Rodrigo Ponce de León (1642). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=630-PECJ-4364-35>>.
- Esc. Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4368. Carta de dote a favor de Pedro de Soto (1651). <<https://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=630-PECJ-4368-15>>.
- Esc. Juan Pérez de Ribera, not. 630, vol. 4368. Carta de dote a favor de Cristóbal López de Osuna (1652). <<http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/AGNot>>.

Archivo General de Notarías de Puebla

- Escs. Diego Antonio de Robles y Samano, Diego Monte y Gallo, not. 2, caja 51. Inventario de los bienes de Andrés de Herrera Prebendado difunto (1718).
- Esc. Francisco Solana, not. 6, caja 44. Inventario de los bienes del capitán Martín Calvo de Biñuelas, vecino de esta ciudad (1707).
- Esc. Joseph Caballero, not. 117, vol. 769. Carta de dote a favor de Miguel Rodrigues Caballero, médico natural de Puebla (1686).

Fondo Real de Cholula

- Vol. 7, exp. 11. Inventario de los bienes de Valentín de Jasso difunto (1607). <<https://fromthepage.lib.utexas.edu/llilasbenson/buap-paleografia-2020/frc-vol007-11?page=4>>.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ZARDOYA, Carmen, «El estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)», *Artigrama*, 18 (2003), pp. 375-392.
- ACUÑA, René (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1986.
- AJOFRÍN, Francisco, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII, el P. Fray Francisco de Ajofrín, capuchino*, vol. I, ed. Vicente Castañeda y Alcover, Madrid, Real Academia de la Historia, 1958.
- ALCALÁ, Luisa Elena, *The Jesuits and the Visual Arts in New Spain*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1998.
- «An Introduction to Chinese Kangxi Blue and White Porcelain», en *The British Antique Dealers' Association*, <<https://www.bada.org/news/introduction-chinese-kangxi-blue-and-white-porcelain>>.
- ARBETETA, Letizia, *El tesoro del delfín: catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2005.
- ARIMURA, Rie, «Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural "The Great Martyrdom of Japan in 1597"», *Historia y Sociedad*, 36 (2019), pp. 21-56.
- ARMELLA DE ASPE, Virginia, «La influencia asiática», en *La concha nácar en México*, México, Grupo Gutsa, 1990, pp. 53-100.
- BABINES LÓPEZ, Jacobo, *Inventario del archivo parroquial San Salvador el Seco II, Puebla Arquidiócesis de Puebla*, México, Adabi, 2011, <<https://file.adabi.org.mx/recursos/publicaciones/inventarios/eclesiasticos/279.pdf>>.

- BAENA ZAPATERO, Alberto, «Chinese and Japanese influence on colonial Mexican furniture: the Achinado folding screens», *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, 20 (2010), pp. 95-123.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, «Un ejemplo de mundialización: el movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)», *Anuario de Estudios Americanos*, 69, 1 (2012), pp. 31-62.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, «La ruta portuguesa de los biombos (s. XVI-XVIII)», *Portuguese Studies Review*, 22 (2) (2014), pp. 61-100.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, «Reflexiones en torno al comercio de lujo», en Carmen Yuste, Guadalupe Pinzón Ríos y Luis Alonso Álvarez (coords.), *A 500 años del hallazgo del Pacífico: la presencia novohispana en el mar del Sur*, México, UNAM, IIH, 2016, pp. 217-250.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, *La triste historia de Ignacia Cruzat y Góngora. Género, honor y poder en el México virreinal*, Madrid, Sílex, 2023.
- BAILEY, Gauvin A., *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- BALLESTEROS, Berenice, *Entre el ser y el parecer. Los objetos suntuarios orientales en el ajuar doméstico de mercaderes del Consulado de la Ciudad de México (1573-1700)*, tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2007.
- BALLESTEROS, Berenice, «El menaje asiático de las casas de élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII», *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6, n.º 20 (2008), pp. 59-112.
- BARRIO MOYA, José Luis, «El inventario de bienes de don Nicolás Ventura Echevarría, hidalgo vizcaíno afectado por la matxinada de 1718 (1719)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, LIV, 2 (1998), pp. 409-419.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el Norte cantábrico», en Luis Sazatornil Ruiz (coord.), *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Oviedo, Trea, 2007, pp. 349-410.
- BENAVIDES MARTÍNEZ, Juan José, «América en las iglesias de Álava: donaciones de indianos alavenses durante el período colonial», *Vetas*, 28 (2008), pp. 122-147, <<https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/1150/1/América%20en%20las%20iglesias%20de%20Álava.pdf>>.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Diego Antonio, *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, en Antonio León (comp.), *Bibliografía*

- fía mexicana del siglo XVIII*, México, Imp. de Francisco Díaz de León, 1908, pp. 122-354, <https://ia600506.us.archive.org/21/items/b24872453_0006/b24872453_0006.pdf>.
- BONALIAN, Mariano, *El pacífico hispanoamericano: política y comercio asiático en el Imperio español (1680-1784)*, México, El Colegio de México, 2012.
- BONALIAN, Mariano, *China en la América colonial. Bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, prólogo de Josep Fontana, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2014.
- BONALIAN, Mariano, «El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao», *Historia*, 55, vol. 1 (2022), pp. 63-64, <<https://www.scielo.cl/pdf/historia/v55n1/0717-7194-historia-55-01-0043.pdf>>.
- BONTA DE LA PEZUELA, María, *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano. La colección del Museo Nacional del Virreinato*, México, UNAM-IIE, 2008.
- BRAVO SANDOVAL, Silvia, y Raquel PINEDA MENDOZA, *Catálogos de documentos de arte 7. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos II*, México, UNAM-IIE, 1996.
- BURGOS VILLANUEVA, Rafael, y Antonio RODRÍGUEZ ALCALÁ, «Hospital del Rosario y edificio La Unión, en Mérida, México. Traslapes edificatorios y materiales culturales», *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 41, 1 (2018-2019), pp. 15-44.
- BURKE, Marcus B., y Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. Part I (Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories, 1)*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.
- CANEPA, Teresa, «Namban Lacquer for the Portuguese and Spanish Missionaries», *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, 18-19 (2009), pp. 253-290.
- CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China, Japan, and Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, Londres, Paul Holberton, 2016.
- CAPEL MARGARITO, Manuel, «La colección de marfiles de la orden hospitalaria de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 18 (1987), pp. 63-85.
- CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador, *El juez y su imagen pública: una historia de la judicatura mexicana*, México, Suprema Corte de Justicia de la Na-

- ción, 2006, <https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/CST/60061/60061_1.pdf>.
- CARDONA BENÍTEZ, Sacha Aníbal, *Los Toledo de Higuera. Raíz de la aristocracia colonial en la América española*, Asunción, s./e., 2023.
- CARRERA STAMPA, Manuel, «La mesa directiva del nobilísimo gremio de la platería de la Ciudad de México (1527-1861)», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 3 (1949), pp. 157-173.
- CARRILLO, Rubén, *Las gentes del mar Sangley*, México, Palabra de Clío, 2007, <https://www.palabradeclio.com.mx/src_pdf/Las1542847956.pdf>.
- CARRIÓN, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Viuda de Dávila e Hijos Editores, 1896.
- CASTILLO, Karime, y Patricia FOURNIER, «A Study of the Chinese Influence on Mexican Ceramics», en Chunming Wu, Roberto Junco Sánchez y Miao Liu (eds.), *Archaeology of Manila Galleon Seaports and Early Maritime Globalization*, Singapur, Springer, 2019, pp. 253-268, <https://doi.org/10.1007/978-981-32-9248-2_15>.
- CASTRO MORALES, Efraín, «Juan Montero. Ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII», *Boletín de Monumentos Históricos*, 6 (1981), pp. 5-26, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/12782>>.
- CASTRO MORALES, Efraín, «Loceros poblanos, su gremio, ordenanzas y hermandad», *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, 1 (2004), pp. 51-68, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:9936>>.
- CASTRO RODRÍGUEZ, Fátima, «La tensión entre lo material y lo estético: consumo y reinterpretación de la porcelana asiática en la Nueva España», en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia del Arte y Estética, Nudos y Tramas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019, pp. 265-281.
- CERVANTES, Enrique A., *Loza blanca y azulejo de Puebla*, t. I, México, Edición del autor, 1939.
- CHONG, Alan, «Christian Ivories by Chinese Artists: Macau, The Philippines, and Elsewhere, Late 16th and 17th centuries», en Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendour*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-223.
- CHONG, Alan, «42. Jar with metal cover», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, p. 91.

- CHONG, Alan, «56. Virgin of the Immaculate Conception», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, pp. 116-117.
- COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, t. 1, Sevilla, Imp. de E. Rasco Taveras, 1890.
- COLL CONESA, Jaume, «Evolución de la loza decorada de los siglos XII al XIX», en Jaume Coll Conesa (coord.), *Manual de cerámica medieval y moderna*, Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional, 2011, pp. 51-85.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián, «El mercado escultórico en la Nueva Granada. Oferta, demanda y precios», en Guadalupe Romero Sánchez (ed.), *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2019, pp. 127-154.
- COOPER, Michael, *The Japanese Mission to Europe 1582-1590. The Journey of Four Japanese Noblemen through Portugal, Spain and Italy*, Bolton, Global Oriental Ltd., 2005.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III, Madrid, Gredos, 1980.
- CUEVAS, Nida T., «The Hizen ware in the Philippines: its historical and archaeological significance», *Boletín del Instituto de Estudios Latino-Americanos de Kyoto*, 14 (2014), pp. 11-32.
- CUEVAS, Nida T., «Fujian and Hizen Ware: A 17th Century Evidence of the Manila Galleon Trade Found from Selected Archaeological Sites in the Philippines», en Chunming Wu, Roberto Junco Sánchez y Miao Liu (eds.), *Archaeology of Manila Galleon. Seaports and Early Maritime Globalization*, Singapur, Springer, 2019, pp. 115-128.
- CURIEL, Gustavo, «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.
- 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 y Vera (Ciudad de México, 1695)», *Anales del Museo de América*, 8 (2000), pp. 65-101.
- CURIEL, Gustavo, «Formas, costumbres y rituales cotidianos de las élites novohispanas a través de los objetos de la cultura material», en *The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Meyer / La grandeza*

- del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, Houston y México, The Museum of Fine Arts y Museo Franz Mayer, 2002, pp. 23-43.
- CURIEL, Gustavo, «Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas», en Gustavo Curiel (ed.), *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientales-Occidentales. El arte y la mirada del otro*, México, UNAM-III, 2007, pp. 299-317.
- CURIEL, Gustavo, «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.
- CURIEL, Gustavo, «De cajones, fardos y fardillos. Reflexiones en torno a las cargazones de mercaderías que arribaron desde el Oriente a la Nueva España», en Carmen Yuste López y Guadalupe Pinzón Ríos (coords.), *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el mar del Sur*, México, UNAM-IIH, 2016, pp. 191-216.
- CURVELO, Alexandra, *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550-c. 1700)*, tesis doctoral, Universidad Nueva de Lisboa, 2007, <<https://run.unl.pt/handle/10362/20034>>.
- CURVELO, Alexandra, «The Artistic Circulation Between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th Centuries», *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, 16 (2008), pp. 59-69.
- CURVELO, Alexandra, «Nanban Folding Screens: Between Knowledge and Power», en Dejanirah Couto y Françoise Lachaud (dirs.), *Empires éloignes. L'Europe et le Japon (xvr^e-xix^e siècle)*, París, École Française d'Extrême-Orient, 2010, pp. 201-216.
- CURVELO, Alexandra, «Japan and the Emergence of a New Visual and Material Culture (c. 1543-c. 1640)», en *The RA Collection of Cross-Cultural Works of Art. A Collector's Vision*, Londres, Jorge Welsh Research & Publishing, 2022, pp. 10-51, <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/51145503/Jorge_Welsh.pdf>.
- CURVELO, Alexandra, «The Strange Power of Objects. Arts and the European Maritime Expansion (16th and 17th Centuries)», en *The RA Collection of Cross-Cultural Works of Art. A Collector's Vision*, Jorge Welsh Research and Publishing, 2022, pp. 10-48, <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/51145503/Jorge_Welsh.pdf>.

- CURVELO, Alexandra, «Commodities on the move. Philippines as a contact zone between East Asia and the Viceroyalty of New Spain in the Early Modern Age», en Paulo Jorge de Sousa Pinto y Miguel Rodrigues Lourenço (eds.), *The Islands Beyond the Empire. Portuguese Essays on Early Modern Philippine History (16th-18th Centuries)*, Manila, Foreign Service Institute, 2023, pp. 361-380.
- DE ANTUÑANO MAURER, Alejandro, y Nuria LÁZARO MILLA, *The Marvelous Enconchado Paintings from New Spain*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Arte y Antigüedades, 2017, pp. 58-65, <https://website-jaimeeguiuren.artlogic.net/usr/library/documents/main/cat_enconchados.pdf>.
- DE KESEL, Wilfried, y Greet DHONT, *Coromandel Lacquer Screens*, Gante, Art Media Resources Ltd., 2002.
- DE LA MAZA, Francisco, «La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla», *Anales*, 6, n.º 23 (1955), pp. 5-29.
- DE LA SERNA NASSER, Bruno, «Apuntes sobre el Biombo del palacio de los virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación», *Anales del Museo de América*, xxv (2017), pp. 158-173, <<https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/dam/jcr:3c5e8851-9220-472b-a0a2-b0d825b7d0b8/anales-del-museo-de-america-xxv-2017-162-177.pdf>>.
- DEL HOYO, Eugenio, *Plateros, platos y alhajas en Zacatecas*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986.
- DELIĆ, Valentin, «“Weiße Lacke” – kunsttechnologische Studien zu einer Gruppe japanischer Exportmöbel des 17. Jahrhunderts aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum», en W. Bandle (ed.), *Lacklegenden: Festschrift für Monika Kopplin*, Múnich, Hirmer, 2013, pp. 56-75.
- DÍAZ CAYEROS, Irma Patricia, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, México, UNAM, IIE, 2012.
- Diccionario de Autoridades*, t. 6, Madrid, Real Academia Española, 1739, <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 2014, <<https://dle.rae.es>>.
- DOBADO, Rafael, y Nadia FERNÁNDEZ DE PINEDO, «An Early Consumer Revolution in Hispanic America? Consumption of Asian Goods by the Commoners in 18th-Century Mexico», *Revista de Historia Económica/ Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 41, n.º 3 (2023), pp. 449-482, <<https://doi.org/10.1017/S0212610923000046>>.

- DOSSIN, Catherine, Béatrice JOYEUX-PRUNEL, y Thomas DaCosta KAUFMANN (eds.), *Circulations in the Global History of Art (Studies in Art History)*, Burlington, Ashgate, 2015.
- DUARTE, Carlos F., *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*, México, IIE-UNAM, 1998.
- DUJOVNE, Marta, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, UNAM/IIIE, 1984.
- EGUIGUREN, Javier Alberto, y José Manuel EGUIGUREN, «Grotto-Heaven Folding Screen Macao (China). Late Ming Dynasty (1368-1644)», en *Jaime Eguiguren Art & Antiques*, s./f.
- ESPINOZA SAUCEDO, Adriana, *La diáspora portuguesa en tiempos del conde duque de Olivares: redes globales en el comercio español. Simón Vázquez de Sevilla, un encomendero-mercader en México, 1621-1642*, tesis doctoral, El Colegio de Michoacán, 2023.
- ESTELLA MARCOS, Margarita, «Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración», *Archivo Español de Arte*, 43, n.º 170 (1970), pp. 151-180.
- ESTELLA MARCOS, Margarita, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas Europeas y coloniales*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1984.
- ESTELLA MARCOS, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey, Serfín, 1997.
- FALCK, Melba, y Héctor PALACIOS, *El japonés que conquistó Guadalajara: la historia de Juan de Páez en la Guadalajara del siglo XVII*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009.
- FALCK, Melba, y Héctor PALACIOS, «Los primeros japoneses en Guadalajara», *México y la Cuenca del Pacífico*, 17, n.º 50 (2014), pp. 89-124, <<https://doi.org/10.32870/mycp.v3i7.459>>.
- FANE, Diana, «Selections from the Brooklyn Museum Collection», en *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1996, pp. 75-139.
- FEIT, Alexius, *Iconographie des faïences d'Alcora 1727-1798*, Castellón, e-Dit-ARX, 2017.
- FÉLIX ROCHA, Hugo Armando, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid de Michoacán. 1701-1810*, tesis doctoral, El Colegio de Michoacán, 2016.
- FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel Francisco, y Rafael Mauricio PÉREZ GARCÍA, «Filipinas en las estrategias de las élites sevillanas entre los siglos XVI

- y xvii: el caso del gobernador Francisco Tello de Guzmán (1596-1602)», *Anais de História de Além-Mar*, 15 (2014), pp. 295-333.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes, «Presentes enviados desde Filipinas a Felipe V», *Reales Sitios*, 163 (2005), pp. 62-66.
- FERREIRO REYES RETANA, Natalia, y Rebeca KRASELSKY, «La colección de marfiles del Museo Nacional del Virreinato», en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, pp. 170-183.
- FIGUEIRA, Francisca, Philip MEREDITH, y Ana Clara ROCHA, «A Sino-Japanese-Portuguese Byôbu: Its Conservation and Contextualization», Lisboa, ICOM Committee for Conservation 16th Triennial Meeting Lisbon Portugal, 2011, <<https://www.icom-cc-publications-online.org/1190/A-Sino-Japanese-Portuguese-Byobu-its-conservation-and-contextualization->>>.
- FISH, Shirley, *The Manila-Acapulco Galleons: The Treasure Ships of the Pacific: With an Annotated List of the Transpacific Galleons, 1565-1815*, Bloomington, AuthorHouse, 2011.
- FLORES GARCÍA, Laura Gemma, *El crisol y la flama: grupos sociales y cofradías en Pátzcuaro (siglos xvi y xvii)*, México, Bonilla Artigas Eds., 2024.
- FLYNN, Dennis O., y Arturo GIRÁLDEZ, «Born with a “Silver Spoon”: The Origin of World Trade in 1571», *Journal of World History*, 6, n.º 2 (1995), pp. 201-221.
- FLYNN, Dennis O., y Arturo GIRÁLDEZ, «China and the Spanish Empire», *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 14, n.º 2 (1996), pp. 309-338, <<https://doi.org/10.1017/S0212610900006066>>.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio, «Japonesismos entre Acapulco y Sevilla. Sobre *biombo*, *catana* y *maque*», *Boletín de Filología*, 36 (1997), pp. 101-118.
- FRICK, Julie Wilson, «Double-Sided Carving of Saint Michael and the Virgin and Child with Saints Dominic and John the Baptist», 2015, <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1991.1150a-b>>.
- GAGE, Thomas, *Los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*, prólogo de Sinforoso Aguilar, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1946.
- GALI BOADELLA, Montserrat, «Arte, devoción y vida cotidiana: la presencia de los objetos artístico-religiosos en el ámbito doméstico, Puebla

- de los Ángeles, siglos XVI y XVII», *Miradas*, 1 (2014), pp. 54-69, <<https://doi.org/10.11588/mira.2014.0.16729>>.
- GARCÍA ABASOLO, Antonio, «The Private Environment of the Spaniards in the Philippines», *Philippine Studies*, 43 (1996), pp. 349-373, <<https://www.uco.es/aaf/garcia-abasolo/files/f0d5ad5.pdf>>.
- GARCÍA DE CECA SÁNCHEZ, Leticia, *Miguel Calderón de la Barca, biografía y aspectos artísticos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 2016.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, María Soledad, «Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII», en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 338-344.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América. II: Los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción, «Precisiones al estudio de la obra de Miguel González», en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 105-116.
- GARCÍA SAIZ, 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.
- GASCH-TOMÁS, José Luis, *The Atlantic World and the Manila Galleons. Circulation, Market, and Consumption of Asian Goods in the Spanish Empire, 1565-1650*, Leiden, Boston, Brill, 2019.
- GAVIN, Robin Farwell, Donna PIERCE, y Alfonso PLEGUEZUELO (eds.), *Cerámica y cultura. The Story of Spanish and Mexican Mayólica*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003.
- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco, *Giro intorno al mondo*, Nápoles, Stamperia di Giuseppe Roselli, 1699.
- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, trad. José María de Agreda y Sánchez, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043817&page=1>>.
- GEMELLI CARERI, John Francis, *A Voyage round the World*, Londres, 1704.
- GIL, Juan, *Hidalgos y samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

- GIL, Juan, *La India y el Lejano Oriente en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.
- GIL, Juan, *Los chinos en Manila. Siglos XVI y XVII*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011.
- GILA MEDINA, Lázaro, y Francisco J. HERRERA GARCÍA, «Ignacio García de Asucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629)», *Anales del Museo de América*, 19 (2011), pp. 68-100.
- GIRÁLDEZ, Arturo, *The Age of Trade. The Manila Galleons and the Dawn of the Global Economy, Exploring World History*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015.
- GOGGIN, John M., *Spanish Majolica in the New World: Types of the Sixteenth to Eighteenth Centuries*, New Haven, Yale University, 1968.
- GÓMEZ DE LA PARRA, José, *Fundación y primero siglo. Crónica del primer convento de carmelitas descalzas en Puebla, 1604-1704*, Puebla, Viuda de Miguel Ortega, 1732.
- GONZÁLEZ DE ROSENDE, Antonio, *Vida del Ilustrísimo i Excmo. Señor D. Iván de Palafox i Mendoza... Obispo de la Puebla de los Ángeles i Arzobispo electo de México... i últimamente Obispo de la Santa Iglesia de Osma/segunda vez reconocida y ajustada por su autor el Padre Antonio González de Rosende, de los Clérigos Menores*, Madrid, s./e., 1671, <<https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/6109>>.
- GONZÁLEZ QUEZADA, Raúl Francisco, «Mayólica virreinal en Tlayacapan, Morelos», *Suplemento Cultural El Tlacuache*, 1013, n.º 2 (2022), pp. 2-26, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/2273/2458>>.
- GONZÁLEZ QUIÑONES, Armando, *Zacatecas y Filipinas. Miscelánea anecdota-ria de una lejana historia común*, Zacatecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Autónoma de Zacatecas, 2002.
- GONZÁLEZ-REYES, Gerardo, y Marco Antonio PERALTA-PERALTA, «La religiosidad novohispana en la villa de Toluca durante el siglo XVII, vista a través de los testamentos», *Contribuciones desde Coatepec*, XIII, n.º 26 (2014), pp. 67-89.
- GRASSKAMP, Anna, *Art and Ocean Objects of Early Modern Eurasia Shells, Bodies, and Materiality*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2021.

- GRUZINSKI, Serge, «Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres “connected histories”», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56, n.º 1 (2001), pp. 85-117.
- GRUZINSKI, Serge, *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura*, prólogo y notas de Antonio Ponz, Madrid, Jerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Cía., 1788.
- GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje del virrey marqués de Villena*, introd. y notas de Manuel Romero de Terreros, México, UNAM-IIIH, 2019, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/003/viaje_virrey.html>.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes, Subdirección General de Museos Estatales, 2018.
- HEREDIA, M. Carmen, «Transporte e intercambios de obras artísticas entre España y Nueva España (1621-1629)», en Juan Haroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez (coords.), *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, México, El Forastero, 2017, pp. 39-68.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda, *Ceramics and the Spanish Conquest. Response and Continuity of Indigenous Pottery Technology in Central Mexico*, Leiden y Boston, Brill, 2012.
- HERRERA REVIRIEGO, José Miguel, «Acapulco, centro de comunicaciones: comercio, consumo y corrupción en los galeones de Manila de mediados del siglo XVII», *Fòrum de Recerca*, 16 (2011), pp. 103-118, <https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77168/fr_2011_7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- HERRERA REVIRIEGO, José Miguel, «Conexiones en la época de la desconexión: Filipinas y Japón durante la segunda mitad del siglo XVII», en Osami Takizawa y Antonio Míguez Santa Cruz (coords.), *Visiones de un mundo diferente: política, literatura de avisos y arte namban*, Madrid, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales y Archivo de la Frontera, 2015, pp. 43-58.
- HERRERA REVIRIEGO, José Miguel, «Nobleza y comercio transoceánico: el camino del gobernador Fausto Cruzat y Góngora», *Millars Espai i Història*, 20, n.º 38 (2015), pp. 157-176.

- HIOKI, Naoki Frances, «Visual Bilingualism and Mission Art: A Reconsideration of “Early Western-Style Painting” in Japan», *Japan Review*, 23 (2011), pp. 23-44.
- IMPEY, Oliver, *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, Londres, Oriental Ceramic Society, 1990.
- IMPEY, Oliver, y Christiaan JÖRG, *Japanese Export Porcelain. Catalogue of the Collection of the Ashmolean Museum Oxford*, Ámsterdam, Hotei Publishing, 2003.
- IRVING, D. R. M., *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- JARNÉS, Benjamín, *Obispo de Utopía. Españoles en América 1*, México, Eds. Atlántida, 1942.
- JOSÉ, Regalado Trota, «Recounting Beads of History in the Conception of the Image of Our Lady of the Rosary of La Naval, Manila», en Stephen J. Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, pp. 560-575, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-43>>.
- JUNCO, Roberto, y Patricia FOURNIER, «Del Celeste Imperio a la Nueva España. Importación, distribución y consumo de la loza de la China del período Ming tardío en el México virreinal», en L. Chen y A. Saladino García (eds.), *La nueva nao: de Formosa a América Latina. Intercambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*, Taipéi, Universidad de Tamkang, 2008, pp. 3-22.
- JUNCO, Roberto, y Patricia FOURNIER, «Archaeological Distribution of Chinese Porcelain in Mexico», en Chunming Wu, Roberto Junco Sánchez y Miao Liu (eds.), *Archaeology of Manila Galleon. Seaports and Early Maritime Globalization*, Singapur, Springer, 2019, pp. 215-237.
- KASL, Ronda, «Witnessing Ingenuity: Lacquerware from Michoacán for the Vicerine of New Spain», *Metropolitan Museum Journal*, 57 (2023), pp. 40-55.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta, «Japanese export lacquer and global art history: an art of mediation in circulation», en Raquel A. G. Reyes (ed.), *Art, Trade, and Cultural Mediation in Asia, 1600-1950*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 13-42.

- KAWAMURA, Yayoi, «Estudio sobre la laca japonesa de exportación en la Edad Moderna: el estado de la cuestión en España», en Fernando Cid Lucas (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 557-575.
- KAWAMURA, Yayoi, «El viaje de Pedro Morejón a Japón y la arqueta de laca de estilo Namban de Medina del Campo», en María del Pilar Garcés Gómez y Lourdes Terrón Barbosa (eds.), *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 533-546.
- KAWAMURA, Yayoi, «2. Arte de laca *urushi*», en *Laca namban. Brillo de Japón en Navarra*, Iruña/Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2016, pp. 25-28.
- KAWAMURA, Yayoi, «Lacas Namban en los museos de España: estado actual», *RdM. Revista de Museología: Publicación Científica al Servicio de la Comunidad Museológica*, 65, Colecciones asiáticas en España (2016), pp. 18-27.
- KAWAMURA, Yayoi, «Asia as seen by the Spanish Empire during the 16th and 17th centuries. Appreciation of Namban lacquer and other Asian artistic objects, and the Japanese art influences on Spanish America», *Junshin Journal of Human Studies*, 23 (2017), pp. 19-23.
- KAWAMURA, Yayoi, «Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú», *Historia y sociedad*, 35 (2018), pp. 87-112.
- KAWAMURA, Yayoi, «Manila, ciudad española y centro de fusión. Un estudio a través del inventario del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624)», en *Fronteras de Ultramar: fenómenos de hibridación en las ciudades del mar de China (siglos XVI-XVII) 30 juin 2018. Monographic issue of e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, <<http://journals.openedition.org/e-spania/27950>>.
- KAWAMURA, Yayoi, «Arte del barniz de Pasto y las apropiaciones de otras culturas», *Heritage*, 6, n.º 3 (2023), pp. 3292-3306, <<https://doi.org/10.3390/heritage6030174>>.
- KAWAMURA, Yayoi, y Ana GARCÍA BARRIOS, «Influence of Japanese Namban Lacquer in New Spain, Focusing on Enconchado Furniture», *Heritage*, 7, n.º 3 (2024), pp. 1472-1495, <<https://doi.org/10.3390/heritage7030071>>.
- KAWAMURA, Yayoi, *et al.*, *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016.

- KOJIMA, Yoshie, «Japanese Seminary Paintings in Nagasaki, Macao, and Manila», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, pp. 146-150.
- KOPPLIN, Monika, *Porcelain: The Lacquer Craze And Its Impact On European Porcelain*, Múnich, Hirmer Verlag, 2005.
- KOPPLIN, Monika, *Gérard Dagly: und die Berliner Hofwerkstatt*, Múnich, Hirmer, 2015.
- KÖRBER, Ulrike, *The Journey of Artifacts. The Study and Characterization of a Nucleus of Lacquered Luso-Asian Objects from the 16th and 17th centuries*, tesis doctoral, Universidad de Ébora, 2018.
- KÖRBER, Ulrike, y Alexandra CURVELO, «In Search of Lacquer. Europeans and their Acquaintance with Asian “lacquers” in the Modern Period», en J. Belard da Fonseca y M. M. d'Oliveira Martins (eds.), *Stories of an Empire – Távora Sequeira Pinto Collection*, Lisboa, Museu do Oriente, 2021, pp. 221-237.
- KÖRBER, Ulrike, Michael R. SCHILLING, Cristina BARROCAS DIAS, y Luis DIAS, «Simplified Chinese lacquer techniques and Nanbam style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries», *Studies in Conservation*, 61, sup. 3 (2016), pp. 68-84, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1227052>>.
- KRAHE, Cinta, *Chinese Porcelain and Other Orientalia and Exotica in Spain during the Habsburg Dynasty*, tesis doctoral, Universidad Leiden, 2014.
- KRAHE NOBLETT, Cinta, y Mercedes SIMAL LÓPEZ, «Ornato y menaje “de la China del Japón” en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio», *Cuadernos Dieciochistas*, 19 (2018), pp. 9-51.
- Lacas mexicanas*, México, Museo Franz Mayer-Artes de México, 1997.
- LAM, Peter Y. K., «Imperial Kangxi Porcelain from the Dawentang Collection», *Arts of Asia* (2021), <<https://artsofasia.com/imperial-kangxi-porcelain-from-the-dawentang-collection-2/>>.
- LANCASTER-JONES, Ricardo, «El uso de documentos en la restauración de edificios», *Historia Mexicana*, 19, 1, n.º 73 (1969), pp. 125-138.
- LAVALLE COBO, Teresa, «El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio», en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 211-214.
- LÁZARO DE ARREGUI, Domingo, *Descripción de la Nueva Galicia*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, xxiv, 1946.

- LÁZARO MILLA, Nuria, «Jewelry Chest Painted by Miguel or Juan González (Attributed). Viceroyalty of New Spain (Mexico), Late Seventeenth Century», en Alejandro de Antuñano Maurer y Nuria Lázaro Milla, *The Marvelous Enconchado Paintings from New Spain*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Arte y Antigüedades, 2017, pp. 58-65, <https://website-jaimeeguiuren.artlogic.net/usr/library/documents/main/cat_enconchados.pdf>.
- LEDESMA IBARRA, Carlos Alfonso, «Los ejercicios espirituales y su relación con las representaciones pictóricas en Pátzcuaro», en Berenice Romano Hurtado y Sonja Stajnfeld (coords.), *Performance, arte y representación*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020, pp. 31-52, <<http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/bitstream/20.500.11845/2221/1/PERFORMANCE%20Y%20REPRESENTACIÓN%20FINAL.pdf>>.
- LEIBSOHN, Dana, «Made in China, Made in Mexico», en Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *At the Crossroads: The Arts of Spanish America and Early Global Trade*, Denver, Denver Art Museum, 2012, pp. 11-40.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, «La Embajada de los japoneses en México, 1614. El testimonio en náhuatl del cronista Chimalpahin», *Estudios de Asia y África*, 16, 2, n.º 48 (1981), pp. 215-241.
- LEROY AYALA, Iván, «Aves», en *Viento Detenido. Mitología e historias en el arte del biombo*, México, Museo Soumaya, 1999, pp. 135-150.
- LORENZO MONTEERRUBIO, Ana María del Carmen, *La función de la dote en la sociedad de Pachuca del siglo XVII*, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 2012.
- LORETO LÓPEZ, Rosalva, «La caridad y sus personajes: las obras pías de don Diego Sánchez Peláez y doña Isabel de Herrera Peregrina. Puebla, siglo XVIII», en María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, México, UNAM-IIH, 1998, pp. 263-280.
- LUJÁN MUÑOZ, Jorge, «La columna salomónica en el arte colonial guatemalteco», *Boletín de Arte*, 24 (2003), pp. 35-52, <<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2003.v0i24.4675>>.
- MACHUCA, Paulina, «De porcelanas chinas y otros menesteres. Cultura material de origen asiático en Colima, siglos XVI-XVII», *Relaciones*, 131 (2012), pp. 77-134, <<https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1016/525/1/MachucaChávezClaudiaPaulina2012Secc.Temática.pdf>>.

- MANG, Pascal, «La huella de los tlacuilos. Tradición y aculturación en la *Misa de san Gregorio* del Museo des Jacobins de Auch (Francia)». *Baessler-Archiv*, t. 61 (2013-2014), pp. 7-24.
- MARCIANO, Juan, *Memorias históricas de la congregación del Oratorio*, t. v, Madrid, Establecimiento Tipográfico-Literario de Nicolás de Castro Palomino, 1854.
- MARKEY, Lia, y Jessica KEATING, «“Indian” Objects in Medici and Austrian-Hungarian Inventories», *Journal of the History of Collections Advance Access*, 23, 2 (2011), pp. 283-300.
- MARTIN, Matthew, «A Peripatetic Virgin: A Seventeenth-Century Ivory Carving from Manila in the National Gallery of Victoria», *Australian and New Zealand Journal of Art*, 22, 1 (2022), pp. 113-127, <<https://doi.org/10.1080/14434318.2022.2076034>>.
- MARTÍNEZ ROMERO, Adolfo, *El acervo pictórico de la catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2019.
- MARTINS TORRES, Andreia, «El quimono en la Nueva España: una manifestación local de una moda global en los siglos XVII-XVIII», *Conservar Património*, 31 (2019), pp. 79-95, <https://arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2018008.pdf>.
- MAZÍN, Óscar, «La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico», en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 15-63.
- MCQUADE, Margaret, «Orza», en Mitchell A. Coddling (ed.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, México, INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2018, p. 286.
- MCQUADE, Margaret Connors, «Talavera poblana: cuatro siglos de producción y coleccionismo», *Mesoamérica*, 40 (2000), pp. 118-141.
- México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Azabache, 1994.
- MIRAMONTES, Luis Manuel, *Artesanos, plateros y platería en Zacatecas 1700-1812*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014.
- MISUGI, Takatoshi, *Blue and White Ceramics of the World*, Tokio, Dohosha, 1986.
- MIYATA, Etsuko, «Comercio entre Asia y América durante los siglos XVI y XVII: intervención portuguesa en el galeón de Manila», en Carmen Yuste (coord.), *Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático si-*

- glos XVI-XVIII*, México, UNAM-IIH, 2019, pp. 109-127, <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/705/705_04_05_ComercioEntre.pdf>.
- Momoyama. *La Edad de Oro del arte japonés, 1573-1615*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
- MONTERO CUIEL, Pilar, «Metonimias y equivalencias acústicas: porcelana y borcelana en la historia del léxico español», *Archivum. Revista de Filología*, 73 (2023), pp. 295-325, <<https://doi.org/10.17811/arc.73.1.2023.293-325>>.
- MONTERO Y VIDAL, José, *Historia general de las islas Filipinas desde el descubrimiento de dichas islas hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1889-1893, <https://www.larramendi.es/en/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1033142>.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico en la Nueva España. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.
- MORAIS BARROS, A. J., «The Manila Galleon, Macao and international maritime and commercial relations, 1500-1700», *International Journal of Maritime History*, 29, n.º 1 (2017), pp. 123-137, <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0843871416679114>>.
- MORENA, Francesco, «The Emperor of Mexico's screen: Maximilian I's "biombo" in Trieste», *The Burlington Magazine*, CLIX (2017), pp. 536-543.
- MORERA VILLUENDAS, Amaya, *El escaparate. Un mueble para una dinastía*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- MORGA, Antonio de, *Sucesos de las Islas Filipinas*, obra recuperada y editada por José Rizal, París, Garnier Hermanos, 1890.
- MUDGE, Jean McClure, «Hispanic Blue-and-White Faience in the Chinese Style», en John Carswell (ed.), *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*, Chicago, The University of Chicago, 1985, pp. 43-54.
- MUES, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 2008.
- MUNDACA MACHUCA, Diego, «Vasco de Quiroga en Nueva España (1470-1565). Rasgos de una mentalidad utópica», *Tiempo y Espacio*, 24 (2010), pp. 39-56, <<http://doi.org/10.22320/rte.vi24.1759>>.

- MUNDY, Peter, «A Visit to Macao, 1637» [texto modernizado por Rui Manuel Loureiro], *Revista de Cultura*, 12 (2004), pp. 128-131.
- MURIEL, Josefina, «El Colegio de Nuestra Señora de la Caridad para niñas mestizas y españolas», en *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, t. 1, *Fundaciones del siglo XVI*, México, UNAM-IIH, 2019, pp. 115-240, <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/308_01/308_01_04_07-colegionuestrasenora.pdf>.
- NOGAMI, Takenori, «Hizen Ware Transported by Galleon Ships: Including the Role of Chinese Junks Around the South China Sea», *The Journal of Sophia Asian Studies*, 23 (2005), pp. 239-260.
- NOGAMI, Takenori, «Hizen Porcelain Exported to Asia, Africa, and America», en Angela Schottenhammer (ed.), *The East Asian Mediterranean: Maritime Crossroads of Culture, Commerce and Human Migration (East Asian Economic and Socio-Cultural Studies, 6)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 203-218.
- NOGAMI, Takenori, «Ceramic Trade Network around Taiwan Straits and the Galleon Trade», en *The 4th World Congress of Taiwan Studies. Taiwan in the Making*, Seattle, The University of Washington, 2022, <<https://wcts.sinica.edu.tw/wctsI/paper/C4P3Paper.pdf>>.
- NOGAMI, Takenori, y Judith HERNÁNDEZ ARANDA, «Hizen Porcelain Found in Veracruz», *Kanazawa Daigaku kokogaku kiyo*, 32 (2011), pp. 47-50.
- NOGAMI, Takenori, Kuang-ti LI, Tai-kang LU, y Hsiao-chun HUNG, «Tainan shutsudo no Hizen jiki (Hizen porcelain found in Tainan)», *Kindai Koko*, 48 (2005), pp. 6-10.
- OBREGÓN, Gonzalo, *El Real Colegio de San Ignacio de México (Las Vizcaínas)*, México, El Colegio de México, 1949.
- OBREGÓN, Gonzalo, «La iglesia del colegio de niñas», *Anales*, 5, n.º 20 (1952), pp. 21-39, <<http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1952.20.534>>.
- OBREGÓN, Gonzalo, «La colección de marfiles del Museo Nacional de Historia», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 6, 7 (1955), pp. 119-124.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana», *Anales*, xxx, n.º 92 (2008), pp. 107-153.

- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González», *Anales*, xxv, n.º 102 (2013), pp. 125-176.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «De Asia a Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII», *Anales*, 39, n.º 111 (2015), pp. 233-275.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «The impact of European Lacquer on Eighteenth-Century Colonial Mexico», *Studies in Conservation*, sup. 1 (2019), pp. 53-61, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2019.1594585>>.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «Conexiones transoceánicas: Nueva España y la expansión del gusto por los biombos», *Res Mobilis. Revista Internacional de Investigación en Mobiliario y Objetos Decorativos*, 10, n.º 13 (2021), pp. 103-129.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «Las elusivas huellas de los biombos japoneses», en Yolanda Guasch Marí, Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán e Iván Panduro Sáez (coords.), *Identidades y redes culturales: V Congreso Internacional Barroco Iberoamericano*, Granada, Universidad de Granada, 2021, pp. 861-870.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I., «Early Modern Artistic Globalization from Colonial Mexico. The Case of Enconchados», en Stephen Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, pp. 52-66, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-6>>.
- OCAÑA RUIZ, Sonia Irene, «La porcelana japonesa en Nueva España en el siglo XVIII», en *Memoria del Primer Coloquio Internacional de Estudios de Arte y Cultura Iberoamérica-Japón*, México, Cenidiap, en proceso de edición.
- OCAÑA RUIZ, Sonia Irene, y Rie ARIMURA, «Japanese Objects in New Spain: Nanban Art and Beyond», *Colonial Latin American Review*, 31, n.º 3 (2022), pp. 327-353, <<https://doi.org/10.1080/10609164.2022.2104033>>.
- OCAÑA RUIZ, Sonia Irene, y Donna PIERCE, «Los rodastrados o arrimadores de anta pintada de Nuevo México», en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *IV Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble. Conexiones II. 2023*, México, UNAM-Museo Franz Mayer, en proceso de edición.
- ORDÓÑEZ GADED, Cristina, *De lacas y charoles en España: siglos XVI-XIX*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- OROPEZA KERESSEY, Déborah, *Los «indios chinos» en la Nueva España: la inmigración de la nao de China, 1565-1700*, tesis doctoral, El Colegio de México, 2007.
- OROPEZA KERESSEY, Déborah, *La migración asiática en el virreinato de la Nueva España: un proceso de globalización (1565-1700)*, México, El Colegio de México, 2020.
- OTTE, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 1996.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor, «Paternidad artística de varias esculturas de Santa María de los Arcos», *Príncipe de Viana*, 62, n.º 222 (2001), pp. 26-55.
- PEÑA ESPINOSA, Jesús Joel, «Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla», *Boletín de Monumentos Históricos*, 46, tercera época (2019), pp. 7-31, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletin-monumentos/article/view/17400/18656>>.
- PEREDA LÓPEZ, Ángela, «Legados y fundaciones en el Monasterio de San Juan en la ciudad de Burgos (España) a cargo de don Gaspar Fernández de Castro, oidor de la chancillería de México», *Estudios de historia novohispana*, 21 (2000), pp. 147-166.
- PÉREZ CARRILLO, Sonia, *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII*, Madrid, Alianza/Ministerio de Cultura/Dirección General de Cooperación Cultural, 1990.
- PÉREZ MORERA, Jesús, *La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*, La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017.
- PÉREZ PUENTE, Leticia, *Fray Payo Enríquez de Rivera y el fortalecimiento de la iglesia metropolitana de la ciudad de México, siglo XVII*, tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2001.
- PICAZO MUNTANER, Antoni, «Redes invisibles: cooperación y fraude en el comercio de Manila-Acapulco», *Anales del Museo de América*, 19 (2011), pp. 140-152.
- PICAZO MUNTANER, Antoni, «El comercio de Filipinas en el tránsito al siglo XVIII: la política comercial china», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 20 (2020), pp. 253-272, <<https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/70268/2/VEG-20-11.pdf>>.

- PINEDA MENDOZA, Raquel, y Edén Mario ZÁRATE SÁNCHEZ, *Catálogos de documentos de arte 30. Archivo de notarías de la Ciudad de México: protocolos IV*, México, UNAM-IIE, 2005.
- PINNA, Silvia, «El biombo de las tres culturas. De Nueva España al Segundo Imperio», *Quiroga*, 12 (2017), pp. 96-110.
- PINNA, Silvia, «Il Paravento Messicano di Massimiliano d'Absburgo», *Archaeografo Triestino*, LXXX, n.º 12 (2020), pp. 373-406.
- PORRAS, Stephanie, «Locating Hispano-Philippine ivories», *Colonial Latin American Review*, 29, n.º 2 (2020), pp. 256-291.
- PORRAS, Stephanie, «Ivory and Feathers: St Jeromes Across the Atlantic and Pacific Oceans», *Sillares. Revista de Estudios Históricos*, 4, n.º 7 (2024), pp. 238-277, <<https://doi.org/10.29105/sillares4.7-137>>.
- PRIETO, Ester, «Objetos asiáticos en ajuares novohispanos. El testimonio de los inventarios en las primeras décadas del seiscientos», en María Luisa Martínez de Salinas Alonso, María del Carmen Martínez Martínez y Jesús M. Porro Gutiérrez (coords.), *El viaje más largo. Proyecciones de la primera vuelta al mundo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Diputación de Valladolid, 2021, pp. 147-163.
- PRIETO USTIO, Ester, «Coleccionismo transatlántico. Los bienes artísticos del virrey Luis de Velasco y Castilla», en *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España. Siglos XV-XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 176-187.
- PRIYADARSHINI, Meha, *Chinese Porcelain in Colonial Mexico: The Material Worlds of an Early Modern Trade*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.
- QUILES, Fernando, «El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII», *Atrio*, 13 y 14 (2007-2008), pp. 117-126, <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/582/424>>.
- QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván A., «Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586», *Anales del Museo de América*, 8 (2000), pp. 103-110.
- RAMÍREZ, Clara Inés, *Grupos de poder clerical en las universidades hispánicas*, México, UNAM, 2001.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Alberto, y Sergio LÓPEZ ALCÁNTARA, *Cacicazgo, poder local y nobleza indígena. La familia Villegas de Xocotitlán, siglos XVI-XVIII*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2018, <<https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/Cacicazgo-y-nobleza.pdf>>.

- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Clara Inés, *En tierra donde la codicia impera... Vida de Hernando Ortiz de Hinojosa (Ciudad de México, 1544-1598)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019.
- RAMÍREZ MONTES, Mina, y Guillermo LUCKIE, *Catálogo de documentos de arte. Archivo General de Notarías de la ciudad de México. Protocolos 1*, México, UNAM-IIE, 1993.
- RAPPAPORT, Joanne, y Thomas CUMMINS, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*, Durham, Duke University Press, 2012.
- Relaciones de viajeros ingleses en la Ciudad de México y otros lugares de la Nueva España. Siglo XVI*, recop. y trad. Joaquín García Icazbalceta, México, Ediciones Porrúa Turanzas, 1963.
- RIVERO LAKE, Rodrigo, *Namban Art in Viceregal Mexico*, México, Turner, 2005.
- ROBIN, Alena, «El “Monte”: noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México», *Encrucijada*, 0 (2008), pp. 14-24, <https://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_0.pdf>.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Isacio, «Iglesia de San Agustín de Manila (2)», *Archivo Agustiniano*, 72, 190 (1988), pp. 1-36, <https://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo1988/archivo_1988_01.pdf>.
- ROMERO CONTRERAS, Alejandro Tonatiuh, «San Felipe de Jesús o las Capuchinas: un convento olvidado», *Ciencia Ergo Sum*, 6, n.º 2 (julio-octubre de 1999), pp. 109-117.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Las artes industriales en Nueva España*, México, Librería Pedro Robredo, 1923.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, «El Parián de Manila. Origen y evolución de la Alcaicería de los sangleyes», en María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2012, pp. 1615-1623.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, «Marfiles hispano-filipinos: protagonistas en el intercambio cultural de la Nao de China», en Salvador Bernabéu Albert (ed.), *La Nao de China, 1565-1815: navegación, comercio e intercambios culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 183-212.

- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, «Intereses particulares en el Galeón de Manila: inventario de los bienes del gobernador de Filipinas D. Diego Salcedo (1663-1668)», *Anais de História de Além-Mar*, xv (2014), pp. 262-293, <https://run.unl.pt/bitstream/10362/42585/1/AHAM_vol_XV_2014_ISSN_0874_9671.pdf>.
- RUSO, Alessandra, «Figuras, mosaicos y queros..., otras “artes de la pintura” en los reinos», en *Pinturas de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, pp. 777-819.
- SALGUERO, Pedro, *Vida del venerable padre, y exemplaríssimo varón el maestro Fr. Diego Basalenque*, Roma, Barbielini, 1761.
- SANABRAIS, Sofia, «The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico», en Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *Asia and Spanish America. Transpacific Cultural and Artistic Exchange 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 69-106.
- SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano, «Biblioteca, pinacoteca, mobiliario y ajuar de don Miguel de Poblete, arzobispo de Manila», *Archivo Agustiniانو*, 95, n.º 213 (2011), pp. 359-425, <https://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo2011/archivo_2011_16.pdf>.
- SÁNCHEZ NAVARRO DE PINTADO, Beatriz, *Marfiles cristianos del Oriente en México*, México, Fomento Cultural Banamex A. C., 1986.
- SÁNCHEZ NAVARRO DE PINTADO, Beatriz, «La escultura de marfil en Nueva España», en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, pp. 153-170.
- SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, «Mobiliario hispano-asiático de mediados del siglo XVII: el sueño doméstico de don Diego Fajardo», *Tiempos Modernos*, 48 (2024), pp. 54-96.
- SÁNCHEZ REYES, Gabriela, «La santidad fragmentada. Las reliquias carmelitas del convento de San José de Puebla», en Antonio Rubial García y Doris Bienko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, INAH, 2011, pp. 87-107.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa, «Los envíos de Indias. El arte colonial en La Rioja», *Anales del Museo de América*, 9 (2001), pp. 255-274.
- SANCHIZ, Javier, y José Ignacio CONDE DÍAZ RUBÍN, «La familia Monterde y Antillón en Nueva España. Reconstrucción genealógica (primera parte)», *Estudios de Historia Novohispana*, 32 (2009), pp. 93-164.

- SANZ, María Jesús, y María Teresa DABRIO. «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. LVII, 2, segunda época (1974), pp. 89-150, <https://archivohispalense.dipusevilla.es/1974/1974_176-176_5.pdf>.
- SARGENT, William, «“The Spaniards buy them to bring to Mexico in New Spain”. Chinese export porcelain to Mexico», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, pp. 78-83.
- SCHURZ, William Lytle, *The Manila Galleon*, Manila, Historical Conservation Society, 1985.
- SCHWITZER, Anton, «Nanban Lacquer», en Stephen J. Campbell y Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nueva York, Routledge, 2024, pp. 67-83, <<https://doi.org/10.4324/9781003294986-7>>.
- SIERRA CALLE, Blas, «Los Agustinos y el arte Hispano-Filipino», *Archivo Agustiniiano*, 93, n.º 211 (2009), pp. 327-404, <https://www.agustinos-valladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo2009/archivo_2009_11.pdf>.
- SOTO LESCALE, María del Rosario, *Actores educativos en la región minera de Zacatecas 1754-1821*, t. 1, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2007, <<https://philpapers.org/archive/MANEAC-4.pdf>>.
- TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.
- TEMPÈRE, Delphine, «Tripulantes de la globalización temprana en las rutas transoceánicas españolas del siglo XVII», *Historia Mexicana*, 73, n.º 1 (2023), p. 242, <<https://doi.org/10.24201/hm.v73i1.4669>>.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, «Documentos sobre “enconchados” y la familia mexicana de los González», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1 (1986), pp. 97-103.
- TREMML-WERNER, Birgit, y Emilio SOLA, *Una relación de Japón de 1614 sobre el viaje de Sebastián Vizcaíno*, Madrid, Archivos de la Frontera, 2013, <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2013/11/Relaci%C3%B3n-del-viaje-de-Sebasti%C3%A1n-Vizca%C3%ADno-1612-1614.pdf>>.
- TRUJILLO AGUILAR, Mónica Graciela, *El papel económico de la mujer en el matrimonio, a través de las cartas de dote y arras, 1601-1687. Según los protocolos de la Notaría n.º 1 de Toluca*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, 2022, <

- treame/handle/20.500.11799/137306/TESIS-%20El%20papel%20económico%20de%20la%20mujer%20en%20el%20matrimonio%20a%20tra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- TRUSTED, Marjorie, «Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 14, n.º 5 (2013), pp. 446-462.
- VARGASLUGO, Elisa, y Gustavo CURIEL, *Juan Correa, su vida y su obra. III. Cuerpo de documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.
- VARGASLUGO, Elisa, *et al.*, *Juan Correa, su vida y su obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- VEGA, Jesusa, «Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LV, 1 (2000), pp. 5-43.
- VEGA TORRES, José Alejandro, *La escultura de orantes: naturaleza simbólica y procesos de activación de las efigies funerarias de los benefactores novohispanos (siglos XVI-XVIII)*, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2021.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Adrián, *Tipología de los objetos de concha del Templo Mayor de Tenochtitlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- VETANCURT, Agustín, «Tratado de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y grandezas que la ilustran», *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares históricos, políticos, militares, religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, México, Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Rivera, 1698.
- VILLA SÁNCHEZ, Juan, *Puebla sagrada y profana* [1746], México, Casa del Ciudadano José María Campos, 1835.
- VILLAVICENCIO, Abraham, «The Legacy of the Manila Galleons in the Arts of Mexico: Porcelain and Lacquer», en *Across the Pacific: Art and the Manila Galleons*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2024, pp. 152-155.
- VIVERO, Rodrigo de, «Relación del Japón» [1609], introd. y notas de Manuel Romero de Terreros, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 5, n.º 1 (1934), pp. 67-111, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7074>>.
- VIVERO, Rodrigo de, *Relación del Japón*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, <<https://biblioteca.org.ar/libros/627.pdf>>.

- VOLKER, Tijs, *Porcelain and the Dutch East India Company as Recorded in the Dag-Registers of Batavia Castle, Those of Hirado and Deshima and Other Contemporary Papers, 1602-1682*, Leiden, Mededelingen van het Rijks museum voor Volkenkunde, 1954.
- VON WOBESER, Gisela, *Sor Juana ante la muerte*, México, UNAM-IIH-Estampa Artes Gráficas, 2021, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/775/sorjuana_ante.html>.
- WANG, Guanyu, «Chinese Porcelain in the Manila Galleon Trade», en Chunming Wu, Roberto Junco Sánchez y Miao Liu (eds.), *Archaeology of Manila Galleon. Seaports and Early Maritime Globalization*, Singapur, Springer, 2019, pp. 93-113.
- YUSTE LÓPEZ, Carmen, «El galeón en la economía colonial», en Fernando Benítez (ed.), *El Galeón del Pacífico Acapulco-Manila 1565-1815*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992.
- ZENG, Tian, *La influencia de la porcelana china en los estilos artísticos de la cerámica española hasta el siglo XVIII*, tesis doctoral, Universitat de València, 2022.
- ZENG, Zhou, «Fuentes chinas del marfil hispano-filipino: comercio, migración e intercambios culturales», *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte* (19), pp. 331-346, <<https://doi.org/10.15304/qui.19.6106>>.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Mapa que muestra la ruta del galeón de Manila a Acapulco y de la flota de Indias de Sevilla a Veracruz. Fuente: <www.castelloninformacion.com/surcar-el-lago-espanol-en-la-ruta-de-la-seda-sevilla-manila/>	12
2. Baúl de tapa curva. Japón, laca <i>namban</i> , principios del siglo xvii. Exconvento de Santa Mónica, Puebla	56
3. Escritorio. Japón, laca del período de transición (c. 1640). Colección Museo Bello, depositado en el Museo Casa de Alfeñique, Puebla	60
4. Altar portátil. Japón, laca <i>namban</i> , principios del siglo xvii, y Nueva España, <i>Virgen de Guadalupe</i> , siglo xviii. Colección Daniel Liebsohn A. C., Ciudad de México	61
5. Árbol genealógico de los González	111
6. Atril enconchado. Nueva España, segunda mitad del siglo xvii. Museo Carmelitano Alba de Tormes, Salamanca	112
7. Atril de laca, probablemente hecho en Macao en la primera mitad del siglo xvii. Jaime Eguiguren Art & Antiques	114
8. Anónimo. <i>Virgen de Guadalupe</i> . Técnica pictórica mixta y enconchado. Nueva España, finales del siglo xvii. Museo Catedralicio Diocesano de León. Procedente de la localidad leonesa de Castrofuerte. Fotografía cedida por el Cabildo S. I. Catedral de León.....	115
9. Caja cuyo exterior muestra un trabajo de marquetería y el interior, escenas religiosas de pintura enconchada. Nueva España, siglo xvii. Jaime Eguiguren Studies	117

10. Anónimo. «Presentación de la Virgen al templo», Serie *Vida de la Virgen*. Técnica pictórica mixta y enconchado. Nueva España, finales del siglo xvii-principios del siglo xviii. Museo del Prado, depositada en el Museo de América 122
11. Anónimo. *Aves y flores de las cuatro estaciones*. Biombo de seis hojas. Tinta, color, oro y hoja de oro sobre papel. Japón, finales del siglo xvi. Museo de Arte Metropolitano. Hace par con el siguiente..... 129
12. Anónimo. *Aves y flores de las cuatro estaciones*. Biombo de seis hojas. Tinta, color, oro y hoja de oro sobre papel. Japón, finales del siglo xvi. Museo de Arte Metropolitano. Hace par con el anterior 129
13. Atribuido a Kanō Domi, también conocido como Pedro Kanō Gennosuke después de convertirse al catolicismo. *Desembarco de los portugueses en Nagasaki*. Biombo de seis hojas. Japón, principios del siglo xvii. Museu Nacional de Arte Antiga..... 131
14. Anónimo. *El gran martirio de Japón en 1597*. Pintura mural. Principios del siglo xvii. Detalle del muro norte de la catedral de Cuernavaca 137
15. Anónimo. *Aves y flores*. Biombo de ocho hojas. China (posiblemente Macao), siglo xvii. Instituto de Arte de Chicago.. 160
16. Anónimo. *Aves y flores*. Biombo de ocho hojas. Nueva España, finales del siglo xvii. Museo Soumaya 167
17. Anónimo. *Palacio de los Virreyes*. Biombo de ocho hojas (originalmente fueron más). Nueva España, mediados del siglo xvii. Museo de América 170
18. Anónimo. *Mujeres en un palacio*. Biombo de 12 hojas (anverso). Laca negra con madreperla y hoja de oro. China, finales del siglo xvii. Museo de Arte Metropolitano. Detalle 181
19. Jarrón de porcelana de tipo Guan, época Ming (1575-1600), recuperado del pecio de la nao *San Diego*, hundida el 14 de diciembre de 1600. Museo Naval 195
20. Plato de porcelana azul y blanco. Jingdezhen. Período Wanli, época Ming (c. 1570-1580). Recuperado del centro de Acapulco. Fotografía cortesía del doctor Roberto Junco 199

21. Perro de Fu de porcelana. China, ¿siglo xvii? Museo Cerralbo ...	224
22. Fragmentos de taza decorada con motivo floral. Japón, porcelana Hizen, segunda mitad del siglo xvii. Museo del Templo Mayor.....	240
23. Tibor de porcelana. Japón, c. 1675-1725. Museo Nacional de Artes Decorativas	246
24. Tibor con figura china anaranjada. Puebla, siglo xvii. Museo Franz Mayer.....	262
25. Lebrillo de loza. Puebla, finales del siglo xvii. Asian Civilisations Museum.....	264
26. John Stalker y George Parker. <i>A Treatise of Japanning and Varnishing</i> , 1688. Detalle	265
27. <i>Virgen del Rosario y santos</i> . Tríptico con relieves de marfil. Filipinas, siglo xvii, Museo de América.....	305
28. Anónimo. <i>Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco</i> . Plumaria. Nueva España, siglo xvii. Museo Franz Mayer.....	311
29. <i>Árbol de la vida</i> . Marfil, carey y otros materiales. Filipinas. ¿Antes de 1621? Museo Diocesano de Teruel.....	317
30. Cristo de marfil, Filipinas, segunda mitad del siglo xvii. Catedral de Puebla	339

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN.....	11
1. LAS LACAS.....	29
1.1. Las lacas japonesas en Nueva España.....	29
1.2. Las lacas chinas.....	94
1.3. Los enconchados: de las lacas <i>namban</i> a la pintura virreinal...	100
2. LOS BIOMBOS ASIÁTICOS	127
2.1. Los biombos japoneses	127
2.2. Las huellas japonesas en los biombos de Macao y Nueva España	148
2.3. Los biombos de laca china	173
2.4. Los biombos japoneses de laca de Fausto Cruzat	181
3. LA PORCELANA	191
3.1. La loza de China.....	191
3.2. La porcelana japonesa	235
3.3. La impronta de la porcelana china en la loza novohispana	250
4. LAS ESCULTURAS CRISTIANAS DE MARFIL	269
4.1. Las esculturas de marfil en el ámbito civil.....	277
4.2. El ámbito eclesiástico	318
CONCLUSIONES	345

FUENTES DOCUMENTALES	355
BIBLIOGRAFÍA	361
ÍNDICE DE FIGURAS	389

EL TÍTULO DE ESTE LIBRO, *LA DOMESTICACIÓN DE ASIA. EL ARTE transpacífico en Nueva España en el siglo XVII*, alude a que dicho virreinato fue el primer lugar fuera de Asia donde el arte asiático llegó a ser cotidiano a escala doméstica. Hacia 1600, en distintos ámbitos sociales y geográficos había objetos asiáticos de lujo, pero también otros más asequibles. A partir de una revisión documental, se estudia el consumo virreinal de lacas, biombos, porcelana y marfiles japoneses, chinos y filipinos. A la vez, se analizan biombos, enconchados y loza de inspiración asiática, que demuestran que el arte novohispano no solo remite a América y Europa, sino a menudo también a Asia.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

