

Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España¹

María Paz Aguiló

Instituto de Historia. CSIC

Una vez presentados los aspectos más significativos para el conocimiento de la historia del mueble en las relaciones entre España e Italia en el siglo XVII,² iniciamos ahora un proceso similar respecto a las relaciones entre España y América, siempre en el ámbito de la decoración de interiores y del mobiliario. Si ha habido importantes estudios sobre la presencia española en América y su influencia allí durante tres siglos, no es menos cierto que la presencia del mueble virreinal en España apenas ha sido percibida, pues no está demasiado extendido el conocimiento de las diferentes producciones de los inmensos territorios que constituían los diferentes virreinos, las relaciones entre ellos y las posibilidades que tuvieron para realizar un viaje de vuelta antes de la puesta en marcha del mercado anticuario ya en el siglo XX.

Comenzamos por el estudio del mueble mexicano de filiación y conservación segura, para continuar más adelante sobre si su presencia en Europa se debió al comercio artístico, perteneció al ámbito del mueble de uso, o si en algún momento llegó a ser considerado como mueble popular. La búsqueda de piezas procedentes del virreinato de Nueva España se hace en paralelo con la información de archivo basada sobre todo en los inventarios *post mortem* en los que aparecen recogidos como «cosas de Indias». A esto hay que añadir el conocimiento extraído del coleccionismo antropológico del siglo XIX, que nos permitirá abordar en el momento actual la valoración de las piezas allí realizadas, bien como obras de arte, bien como artesanía, como testimonio popular o, como fue habitual en el pasado, como objetos exóticos. Un primer e imprescindible paso debe intentar resumir muy brevemente el alcance a fecha de hoy de los estudios sobre la producción novohispana, que comprenden las fuentes empleadas para su conoci-

miento, el alcance del coleccionismo, las exposiciones generales y las publicaciones específicas, trazando un somero esquema de la producción mexicana, para, así, poder ser capaces de encontrar y evaluar de un modo científico lo que aquí se encuentre. Creemos que el análisis de estos conceptos y el trasvase de causas y efectos entre ellos nos permitirá acercarnos a un conocimiento más real del que actualmente poseemos sobre la existencia del mueble virreinal americano en España.

Fuentes

La *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, las descripciones de Fray José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1570), el *Códice Mendocino*, los *Anales de San Gregorio*, el *Diario del viaje que hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el padre fray Francisco de Ajofrán*, la *Americana Thubaida vitas patrum de los religiosos ermitaños de San Agustín de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán* de Fray Matías de Escobar, entre otros muchos, dan amplias noticias sobre la habilidad de los nativos y su rápida adecuación a la forma de hacer hispana en lo formal y en su interpretación. Las diferentes técnicas empleadas antes de la llegada de los españoles, como la del maque, aparecen descritas en la *Relación de Michoacán* (1541) y en la *Crónica de la Orden de Ntro. Seraphico Padre San Francisco. Provincia de San Pablo de Michoacán*, de Fray Alonso de la Rea (1639). Las *Relaciones geográficas del siglo XVI*, la *Historia natural de la Nueva España* de Francisco Hernández o la *Relación de Yucatán* de Fray Diego de Landa, aunque representan sólo una pequeña parte de las crónicas utilizadas para los estudios de arte mexicano a lo largo

prácticamente del siglo XX, han constituido las fuentes de primer orden para cualquier estudio.

Coleccionismo

La presencia de piezas virreinales en colecciones y museos europeos y americanos es habitual; no así, sin embargo, el conocimiento sistematizado de esas colecciones, ya que hasta hoy hay museos o secciones de los mismos dedicados al arte oriental, y no sucede lo mismo con lo virreinal, precisamente por causa de una generalización terminológica como «colonial». Esta sistematización podría hacerse a partir de todos los museos del mundo, pero nuestro objetivo ahora es contribuir a esa sistematización desde España como país receptor de aquellos objetos en el siglo XVIII. Para su conocimiento se puede partir de la creación y posterior divulgación de algunas colecciones de artes decorativas tanto en la Ciudad de México, el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, el Museo Franz Mayer, el Museo José Luis Bello de Puebla o las que reunió el Museo de Brooklyn en los años cuarenta del siglo pasado.

Estudios específicos sobre mobiliario

Antes de 1990 los investigadores dedicaron gran parte de su atención al estudio y publicación de una de las piezas fundamentales de la decoración novohispana como fue el biombo, cuyos elementos descriptivos mostraban una iconografía precisa, fiel reflejo de la vida cotidiana, al mismo tiempo que una exaltación dinástica de enorme relevancia para el prestigio social de sus poseedores. La publicación del marqués de San Francisco, Romero de Terreros, dando a conocer uno de ellos, Marco Dorta (1974), Angulo Íñiguez (1936) o Bonet Correa (1965) y, más recientemente, los reflejos de la vida cotidiana de M^a del Pilar López Pérez de Colombia, en particular para el ámbito neogranadino (1998), abrieron el camino para el conocimiento de una sociedad a través de unos elementos cuya finalidad primera era utilitaria, simplemente como cortavientos, pero que ofrecían unas superficies suficientemente grandes para ser decoradas, por lo que se convirtieron de esta manera en importantes obras de arte.

Sobre su presencia en España ofrecimos hace años algunas primeras aportaciones,³ advirtiendo que uno de los primeros pasos para poder cuantifi-

carlos consistía en el estudio de la documentación notarial, que comenzamos a indagar a partir de las obras de Álvarez Santaló y García Baquero,⁴ basándonos también en los inventarios sevillanos publicados hasta entonces.⁵ Sumamente interesantes para esta finalidad serán sin duda todas las publicaciones aparecidas durante los veinte últimos años y especialmente los estudios sobre los inventarios de arzobispos y virreyes realizados a su vuelta a España.

Toda la documentación que podamos aportar servirá para constatar y comprobar la importancia que realmente se le dio en el siglo XVIII al mueble mexicano en nuestro país.

Obras clásicas sobre el mueble mexicano reiteradamente citadas serán las *Ordenanzas de los gremios en la Nueva España* (1921). Lo que no se ha dicho, quizás por su misma obviaidad, es que las ordenanzas del gremio de carpinteros de México son un calco casi exacto de las de Sevilla de 1527: se suprimen algunos artículos, los referidos a la limpieza de sangre exigida en muchas ciudades españolas, y se añaden otros que permiten a los indios realizar esta actividad. México y Puebla son las dos únicas ciudades con ordenanzas publicadas en 1565, la primera, y en 1570, la segunda, con estudios importantes como los de Díaz Cayeros.⁶

Respecto a los muebles físicos conservados, hay obras de referencia como las de Carrillo,⁷ Curiel,⁸ Martínez de Redo y, más recientemente, las aportaciones de Teresa Calero⁹ y Juan Manuel Corrales,¹⁰ quienes han comenzado a extender el conocimiento de los fondos del Museo Franz Mayer con exposiciones temporales como «El arte de escribir y el secreto de guardar. Escritorios y papeles del Museo Franz Mayer». La revista *Artes de México* ha dedicado números especiales tanto para dar a conocer los fondos del Museo Franz Mayer y del Museo José Luis Bello González de Puebla como para dar a conocer lo existente en colecciones y museos españoles: *Tesoros de México en España* (1971).

Las exposiciones

Paralelamente han sido las grandes exposiciones internacionales las que han dado a conocer las excelentes y variadas piezas novohispanas, aunque siempre con una ligera imprecisión, diferenciándolas por países actuales o englobándolas en los gran-

des virreinos. Son especialmente destacables «Gold und Macht» en Viena (1986), «México, esplendores de treinta siglos» (MET, 1990) o «Converging Cultures» del Brooklyn Museum (1996),¹¹ que sacó a la luz una excelente colección recogida en los años 1940-1950, con otras acumuladas, como la colección Brader o la de Algara Romero de Terreros, lo que convirtió al museo en un importante centro de estudio del arte virreinal, que conservó en sus depósitos hasta su recuperación y puesta en valor en la citada exposición y en la más reciente «The Arts in Latin America» (2007), organizada por el Philadelphia Museum of Arts y el antiguo Colegio de San Ildefonso de México DF. En ella se exhibieron gran cantidad de muebles de los que cada vez con mayor acierto se van realizando estudios que facilitan la aproximación estilística. Todas estas magnas muestras están, a nuestro entender, destinadas a mostrar a un público desconocedor las excelencias del mobiliario virreinal, siempre presentado como elementos aislados o, como mucho, en pequeños grupos afines, que reflejan al menos dos problemas esenciales: por su internacionalización y el patrocinio de dos o más entidades siempre se muestra un elevado número de piezas que posibilita una visión de conjunto, descubriendo la riqueza, variedad y calidad de la producción virreinal, pero ello obliga a generalizar en todas las fichas técnicas su clasificación con respecto al país de origen actual, sin reflejar en los enunciados una mayor aproximación a los centros de producción, a su posible causalidad y a las relaciones estilísticas, terminológicas y de uso de unos con los otros, que hubiera sido lo deseable tras pasado el umbral del segundo milenio.

Los catálogos de estas exposiciones deben ser estudiados de un modo exhaustivo para buscar su avance respecto de los estudios que se comenzaron a realizar hacia los años ochenta del siglo XX. En aquel entonces se realizaron también estudios generales, como los de Sara Bomchil y Virginia Carreño, quienes emprendieron una obra monumental, *El mueble colonial de las Américas*, que vio la luz en 1987¹² y quiso ser una magna historia del mueble con esquemas, cuadros, glosarios, cronologías de los estilos, formas de las estructuras, tamaño de los muebles,¹³ etc. Casi novecientas páginas con afirmaciones, a veces excesivamente categóricas, entre las que se entremezclan denominaciones locales interesantes y aclaratorias a tener en cuenta, como cuando se refieren al «mueble nacional portugués» para denominar la producción brasileña.

Las bases españolas del mueble hispanoamericano y el resumen de estilos europeos están, en este libro, tomados de dos obras fundamentales: *Historia del mueble*, de Luis M. Feduchi, cuya primera edición tuvo lugar en 1946, y de las tres publicaciones, prácticamente contemporáneas, de Luis Claret: *Muebles de estilo inglés*, *Muebles de estilo español* y *Muebles de estilo francés*, con esquemas e introducción del marqués de Lozoya. Estas últimas sirvieron de modelo tanto para la sistematización de cronologías y cuadros sinópticos de los estilos europeos, aplicándolos a cada uno de los países que se iban estudiando, como para la idea de mostrar los muebles dibujados, idea que reflejaba en aquellos momentos su esencia de un modo más claro que las escasas y difíciles fotografías de los mismos. La interpretación realizada por las autoras sobre los estilos europeos, que incluye afirmaciones tales como «el grutesco es la ornamentación elaborada por plateros italianos, a raíz de la afluencia del oro y la plata llegados de América, consiste en la reproducción de animales y vegetales, columnas estriadas o anilladas, integradas dentro de una filigrana...» o «la superficie del muro está tratada con criterio de tapiz, dividido en registros, marcados por rebordes, que son imitados en la superficie del mueble renacentista con el nombre de *casetones*», distorsionan más que aclaran lo que fue la realidad.

Esta podría constituir una de las primeras advertencias a tener en cuenta: las diferentes nomenclaturas y denominaciones de estilos, técnicas o motivos, que para la historia del arte occidental tienen sus raíces en el mundo clásico, con una terminología consensuada a lo largo de los siglos, se ven desbordadas con las producidas en Iberoamérica. La obra que comentamos incluye todos los países actuales meso y sudamericanos con sus denominaciones características: *concha-perla* en Perú, *conchanácar* en México, *arquimesas* por bargueños, *arquillas* por cofres y arquetas en el virreinato de Nueva Granada. En algunos casos de países bien documentados, se encomiendan directamente a sus estudiosos, como Venezuela a Carlos F. Duarte, con una serie de términos propios: *cajas habaneras*, *papeleras*, *petacas* por sillones, o *bufetillos* por arquetas con cajones. Su principal problema, a nuestro juicio, es haber querido abarcar tan amplísima producción y el haber establecido casi con estanqueidad fronteras tan recientes, que dificultan la comprensión del trasvase estilístico virreinal.

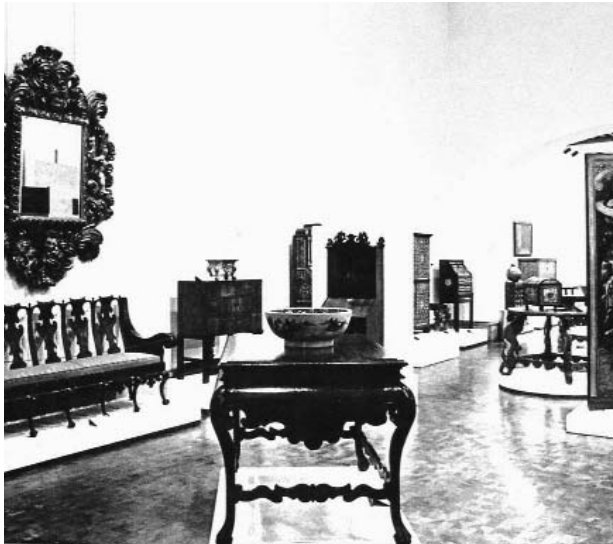


Figura 1. Exposición Banamex. 1985. Disposición de una sala.

En los capítulos referentes al virreinato de Nueva España, que incluye, no lo olvidemos, a Filipinas, en la obra a la que hacemos referencia se utilizan las *Notas sobre el mueble precortesino* de Abelardo Carrillo, extraídas de las crónicas de Hernán Díaz del Castillo, los estudios de taraceas de Carlos Ovando, y se dedica un amplio capítulo a la influencia oriental, destacando con acierto que México fue uno de los primeros virreinos consumidores de lujos que logró establecer una vía comercial directa con China a partir de 1565 mediante la navegación regular entre Acapulco y Manila, desde donde recibió una influencia más fuerte que el resto de América.

El segundo hito para el conocimiento del mueble novohispano fue la gran exposición que presentó en 1983 en el palacio de Iturbide el Fomento Cultural Banamex, que cristalizó en el libro *El mueble mexicano, historia, evolución e influencias*,¹⁴ que separaba las secciones en espacios sociotemporales: mueble prehispánico, mueble religioso, mueble civil, taracea en México, mueble neoclásico, mueble popular e influencia asiática.

Se iniciaron entonces los estudios sobre la madera, incluso se levantaron dibujos y planos de los ejemplares presentados, además de añadir un somero estudio gremial (fig. 1). Fue un proyecto importante en el que participaron los mejores especialistas mexicanos en historia del arte. Así, el **mueble religioso** fue abordado por Elisa Vargas-lugo, quien advirtió el acondicionamiento de piezas civiles a usos religiosos, añadiéndose a la moda barroca los elementos de la ebanistería civil: el tra-

bajo en taracea de origen mudéjar con materias primas como el carey, el marfil y el nácar, además de diversas maderas locales, a lo que se añadió la influencia oriental traducida en la técnica del *maque*¹⁵ y las figuras chinescas. Un ejemplo podría ser el púlpito de la iglesia de San Miguel de Tlaxcala, que se construyó acondicionando partes de un biombo japonés. Del siglo XVIII datan los más ricos y originales muebles religiosos, que utilizan el maque y los estilos ingleses, tanto el Reina Ana como el Chippendale, acondicionándolos a su gusto, esencialmente el uso de las *patas en cabriola* con garra y bola, recreado por los artesanos novohispanos con gran originalidad. Destacan sillerías de coro documentadas, como la de San Agustín de México conservada en el colegio de San Ildefonso, con bajorrelieves basados en grabados de la Biblia de Lyon, la sillería de la catedral de Durango, dorada y policroma, o la de Xochimilco, con columnas salomónicas y santos, púlpitos y ambones como los de San Cristóbal de las Casas, Taxco o Xochimilco, confesonarios, creaciones monumentales más cercanas a la retablistica dieciochesca española que al mobiliario propiamente dicho, facistoles, cajoneras y credencias, especialmente las de las catedrales de México y de Puebla, de gran tamaño y elegancia, junto con algunas taraceadas, como la del Carmen de Puebla. Poco a poco se fueron conociendo artistas locales como Juan Cruz, documentado por Manuel Romero de Terreros en la temprana fecha de 1625, o Pedro Muñoz, el realizador de la sillería de la catedral de Puebla, en torno a 1720, «tomando como modelo la catedral de la Sevilla mudéjar», según el testimonio de Diego Antonio Bermúdez de Castro en su *Teatro angelopolitano*:

«Construyose en 1722 [...], compuestas sus sillas de ocho materiales de maderas distintas, las más incorruptibles y estimables que se han descubierto (cedro, palorrosa, caoba, ébano, pino, granadillo, ayacahuite y almendro). Contorneadas las intrincadas lacerías, de las que no hay dos iguales, por medio de listones de marfil y hueso. En el respaldo del asiento episcopal, la puertecilla que oculta un nicho en que se guardan las reliquias más veneradas de aquella iglesia, está adornada con la imagen de San Pedro embutido de maderas, a excepción de cabeza y manos, que son de pintura [...], cuyo costo llegó a 30.000 pesos, siendo la sillería más rica y curiosa y mejor que hay en toda Nueva España».



Figura 2. Exposición Banamex. 1985. Disposición de una sala con armario.



Figura 3. Sillón con máscaras. Museo Franz Mayer.

Esta gran obra hoy está perfectamente estudiada por Patricia Díaz Cayeros, quien además de documentar la figura del artista¹⁵ ha realizado una interesante aportación del uso del grabado decorativo europeo en el mobiliario novohispano, asimilando los diseños de jardines barrocos a la taracea.

El mobiliario litúrgico se completa con los allí denominados **armarios roperos**, en los que destacan tipos de raíz mudéjar, como puertas entabladas o encasetonadas, en los que se combinan la talla y la marquetería con un cordón bicolor al que atribuían un origen alemán. Se conservan tres de gran tamaño procedentes de Puebla, dos en el Museo Franz Mayer —uno de ellos procedente de la sacristía del oratorio de San Felipe Neri, con medallones con figuras mitológicas realizadas a

partir de estampas flamencas—. En el siglo XVIII este tipo de armarios adquiere una decoración ondulante, con copetes de perfil mixtilíneo e incluso faldones con molduras ondeadas de clara estirpe flamenca (fig. 2). Algunos ejemplares a partir de 1750-1800 utilizan la rocalla junto con los copetes mixtilíneos, lo que les confiere una característica relación con otras ciudades de las Antillas, Cartagena de Indias y Caracas. Junto a estos, las sacristías se llenan de consolas, mesas de centro, sillones y bancas.

A este mobiliario litúrgico deben de pertenecer los sitiales o cátedras y los mal denominados **sillones fraileros**, llamados en toda Hispanoamérica *de misión*, enriqueciendo sus formas con ornamentación tallada, patas en cabriola y mascarones en las rodillas y remates del respaldo, como los existentes en la parroquia de San Nicolás en Tlaxcala, o los tallados en las rodillas con máscaras ya avanzado el siglo XVIII (fig. 3). El sillón misional es en realidad una de las principales aportaciones del Barroco andino, cuya influencia en todo el ámbito latino es indudable, al mobiliario. Los últimos elementos que podemos encontrar tanto como mobiliario litúrgico como doméstico son las **bancas y sillas**, ya en el siglo XVIII, la mayoría de caoba con respaldos Chippendale, generalizándose el uso de maderas preciosas para los muebles de influencia inglesa, si bien con características propias, como es el asiento bajo y el faldón ancho y sinuoso característico de Nueva España. Todo ello coincide con la apertura del comercio con Inglaterra en 1700 por el puerto de Veracruz. En la exposición de 1985 a que hacemos referencia estos muebles de clara estirpe Reina Ana se sitúan en las salas de estrado, cuya pervivencia ha sido ampliamente estudiada por Marita de Redo y, más recientemente, por M^a Pilar López. La primera identifica los estrados dieciochescos en una zona central de la sala con los rodaestrados, biombos bajos de muchas hojas, bien diferenciados de los biombos de cama, de pocas hojas y muy altos. También resulta interesante destacar que a diferencia del español, el estrado novohispano no está cubierto de alfombras —solo a veces aparece pintada la madera simulando alfombras— y no se utilizan almohadones a la morisca, puesto que las damas se sentaban comúnmente en sillas y sillones.

Del capítulo de la taracea se encargó en 1985 el arquitecto Jorge Lozaga dentro de la genérica denominación de *mudéjar*, que incluye la labor de Oaxaca, hoy claramente diferenciada de la ascen-

Figura 4a.
Arqueta de carey,
marfil y plata.
Puebla. Col.
particular.



Figura 4b. Costurero de carey y marfil de Puebla. Museo Franz Mayer. México.

dencia mudéjar. La taracea constituye el principal vehículo de la expresividad americana, con elementos culturales propios. En breves apartados se recorrían las labores de **Chiapas, Jalisco, San Luis de Potosí, Zacatecas**, con sus arcas y arquetas de taracea finita —llamada *de fideo*—, las arcas y cofres taraceados con conchanácar a modo de estrellas, dados y flores en recuadro de taracea de fideo que se realizaban en **Durango**, donde existió hasta una fábrica de pianos decorados con cubierta taraceada, y las de **Campeche y Querétaro**, documentada la producción a base de carey, hueso y plata en el primero o conchanácar en las sacristías y conventos, como en Santa Rosa de Viterbo, con su púlpito de hueso, carey y ébano, ejemplo de taracea de entallador culto con influencia mudéjar.

Aquí comenzamos a ver una de las características esenciales: la utilización del carey en Puebla como materia básica de sus realizaciones mobiliarias de todos los tamaños, desde los baulillos de carey incrustado y con hilos de plata —grabado el carey con la fecha—, muy fáciles de encontrar en toda España (4a y b), hasta las ya citadas sillerías o cajonerías de sacristía.

Una de las principales aportaciones que se hicieron en la publicación de 1985 fue la exposición de las maderas más características utilizadas para el mobiliario: caoba, cedro blanco y rojo, nogal, pino, palo de rosa, bálsamo, granadillo, sauce, arce, naranjo, olivo limón, zapote, rosa morada

(palo violeta o amaranto), palisandro, pople (álamo), encina, roble, ahuate y orientales aclimatadas, como el tampicerán. Se constata que el uso de maderas teñidas y del marfil y la madreperla por contacto con Oriente evoluciona en México. Otra interesante aportación, que puede ser muy útil en las búsquedas documentales, es la recopilación realizada para los nombres de la taracea hasta el siglo XIX: listoncillo, de paloma, de cadena, de triángulo, de elote, de caracol, de cinta, plumado en chapa completa reforzada por una chapa a contramadera —llamado *corte de barbilla*—, de óvalos, cintas, círculos, estrías, guirnaldas y urnas mezclados con taracea geométrica, así como todo tipo de guirnaldas, cintas de laurel, palmas —siempre con taracea— no pintadas, conservándose el gusto por teñir, quemar y sombrear la madera.

Los muebles de Oaxaca

Entre las producciones mexicanas más conocidas y estudiadas, reproducida hasta fechas bien cercanas para el mercado anticuario, figura la labor de **Oaxaca**, con su característica técnica de embutido de *zulaque*, pasta bituminosa de cal calcinada y tinte vegetal negro extraído del palo tinte, con la que se forman hilos que se insertan a presión en los surcos realizados en la madera, formando motivos decorativos figurados. Este tipo de decoración se aplica a una amplia variedad de formatos: baúles, cajas de tapa plana —denominados

bufetillos—, escritorios, escribanías, etc. Con una decoración que va desde vistas de ciudades —las menos— hasta figuras en recuadros y, en muchos casos, arquerías superpuestas, que constituyen un tipo peculiar y único (figs. 5a, b y c).

De entre la literatura aparecida en las dos últimas décadas para ensalzar las artesanías mexicanas, siempre magníficamente ilustradas, destaca *Labores de ebanistería en la Nueva España*,¹⁷ obra que se puso en marcha al percatarse de los elevados precios que registraban estos muebles en los avalúos testamentarios de los siglos XVII y XVIII. Esta obra pretende, a partir de unas someras definiciones del bargueño, centrar el estudio del arte novohispano como testimonio de las diversas corrientes culturales que lo inspiraron, comenzando con la presencia de Rodrigo Alemán en España y la obra de la sillería de la catedral de Plasencia, que le servirán, junto a la labor de marquetería de Alemania del sur, para hilar su discurso sobre los escritorios oaxaqueños. Trabajo que denomina *labores de nielado*, aplicando este término propio de la metalistería¹⁸ al empleo del *zulaque*¹⁹ sobre la madera, en un intento de equiparación que confunde más que otra cosa. Este intento de dependencia directa de las producciones manieristas alemanas implica un desconocimiento del mercado de estampas, enormemente extendido por Nueva España, hasta el punto de ser utilizadas no solo como modelos para estas labores oaxaqueñas, sino también para las grandes bateas de maque, como se verá más abajo. En realidad, lo que verdaderamente convierte los muebles de Oaxaca en la genuina expresión de lo novohispano es la transformación de algunos de los elementos animales y vegetales tomados de los grabados europeos en figuras, animales y plantas propios del entorno: en vez de un dragón un ocelote, un colibrí, una salamandra, un mono, una planta de maíz, un nopal, un jinete con lanza, otro con una pistola de chispa... Como ha expresado Gustavo Curiel, la profusión de este tipo de muebles en los inventarios representaba un claro indicio del prestigio social de sus poseedores. Recientemente han aparecido estudios al respecto, el ya citado de Juan Manuel Corrales²⁰ y varios interesantes intentos de interpretación iconográfica.²¹

Las piezas más conocidas en la España de los siglos XVII y XVIII fueron sin duda los muebles de **Campeche**, escritorios y escribanías finas, generalmente de cedro, chapeados con ébano, hueso y madera de gateado²² formando dibujos geométricos, denominados allí *de tipo mudéjar*. Si lo habitual era



Figura 5a. Escritorio de Oaxaca. Museo Franz Mayer. México.



Figura 5b. Labor de Oaxaca (detalles).

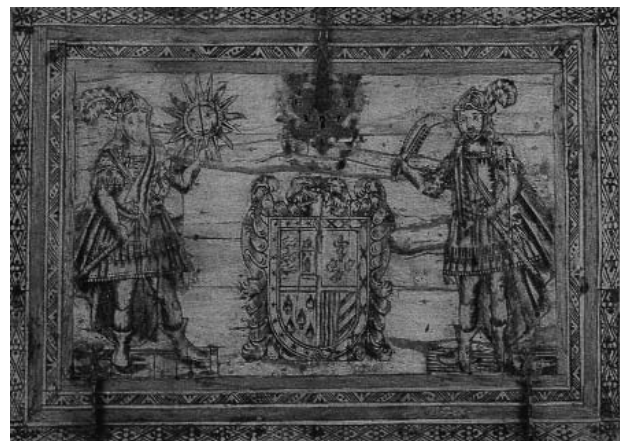


Figura 5c. Labor de Oaxaca (detalles).



Figura 6a. Baulillo de labor geométrica de hueso y carey. Campeche.



Figura 6b. Baulillo de tipo mudéjar. Campeche.

que en los inventarios aparecieran obras «de Indias» o a lo sumo «de Nueva España», hay numerosos testimonios en Venezuela y en Andalucía de «obras de Campeche», por lo que debemos suponer que eran las más conocidas, como también lo fueron las *cajas de luces* a base de espejos policromos con carey y marfil o hueso esgrafiado de gran efecto contrastante realizadas con patrones geométricos, tachuelas metálicas en forma de flores y espejo interior que en realidad deben responder a la función de los tocadores portátiles (figs. 6a y b).

En los inventarios recogidos por Manuel Toussaint en el Archivo de Notarías de México se encuentran ya en fecha temprana, entre otros muchos, «un escritorio de ébano y marfil junto a tres bufetes de caoba de La Habana», entre los bienes de Alonso Herrera en 1645; «un bufetillo embutido de ébano y carey guarnecido de marfil», entre los de Luis Juárez, pintor, en 1644, y «un escritorio y contador de la tierra embutido hecho en México con tirantes de plata».

El maque, el charol y la laca

Esta última entrada resulta especialmente relevante para el conocimiento de otra de las importantísimas aportaciones del mueble novohispano: el **maque**.

Por *escritorio de la tierra* se conocían en el siglo XVIII los muebles chapeados exteriormente con taracea de hueso y marfil geométrico, comúnmente reali-

zados en Michoacán, cuyo interior está pintado al modo de las lacas orientales, pero elaboradas en México. Los ejemplos son numerosísimos y los estudios sobre ello, muy abundantes y rigurosos, precisamente a raíz de la publicación en 1951 de una obra que atribuía el origen de la laca mexicana a China y a una hipotética presencia china en las costas de Michoacán y Guerrero en el siglo VII, tras lo que comenzaron a afianzarse las propuestas en defensa de la producción autóctona precolombina,²³ abundantes en la década de los noventa. Hay que destacar, además de los estudios insertos en las publicaciones ya comentadas, especialmente los de Manuel Carballo en *El mueble mexicano* (Banamex 1985) y los de Teresa Castelló Iturbide y Marita Martínez del Río,²⁴ las aportaciones de Sonia Pérez Carrillo, modelo de sistematización investigadora de las técnicas de la laca mexicana,²⁵ que resalta la doble vía de intercambios en influencias: la directa a través de Filipinas y la indirecta, ya en el siglo XVIII, a través de Inglaterra, que introdujo en el continente americano el gusto europeo por lo oriental.

Al principio se le llamó *barniz o pintura* y más tarde, a partir de las descripciones del padre La Rea, *maque* o *laca*, por influencia europea, ya que imitaba los fondos negros y brillantes de las lacas asiáticas, tan de moda en la primera mitad del siglo XVIII. El maque, en los documentos de la época, figura como «imitación de la China», pero sus motivos decorativos incluyen animales, casas y edificios occidentales, lejos de las *chinoisseries* tradicionales. Se dibujan planos de la etapa virreinal; las pagodas, puentes y otros motivos asiáticos son



Figura 7a. Escritorio de Michoacán. Exterior.

reemplazados por edificios y ornamentación local, por lo que reciben la denominación «de la tierra».²⁶ (figs. 7a y b).

La laca tuvo una importancia fundamental en el México precolombino. Se utilizaba para impermeabilizar utensilios de uso común: jícaras (calabazas para transportar el agua) o bateas (bandejas de madera), de las que apenas se conserva ninguna. La diferencia fundamental con la laca oriental es que esta procede de una resina vegetal y el maque de la grasa de un insecto.²⁷ La técnica aparece descrita en la *Relación de Michoacán* (1541): «[...] se abren las labores a punta de acero y después se van embutiendo los colores. Hacen excelentes escritorios, cajas, baúles y cestones, tecomates²⁸ y vasos peregrinos, bateas, jícaras, bufetes y otras muchas curiosidades»; y en la *Crónica de la Orden de Ntro. Seraphico Padre San Francisco. Provincia de San Pablo de Michoacán*, Fray Alonso de la Rea escribe: «La pintura de Peribán, hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia, y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, porque siendo natural en todos los colores [...] no se rinde, ni marchita con los golpes, aguas calientes ni con el tiempo».

Una de las primeras investigadoras del maque, Teresa Castello Iturbide, ya especificó variaciones locales, pero resulta más esclarecedora la sistematización de Pérez Carrillo, a la que nos referimos más arriba. Explica la diferencia con la oriental, a la que solo une el término y su parecida



Figura 7b. Interior con labor de maque. Pátzcuaro (Michoacán).

textura; está constituida por un laborioso procedimiento del que forman parte cuatro componentes básicos: el aceite animal, extraído de la hembra del insecto hemíptero, denominado *axe*; la grasa vegetal, elaborada con las plantas de la chía o del chicalote, sustituida con frecuencia por aceite de linaza, una mezcla de tierra de origen mineral, y, finalmente, los pigmentos naturales de procedencia animal, vegetal o mineral, a veces sustituidos por anilinas. La mezcla, así como la denominación, elaboración y utilización de los ingredientes, será peculiar en cada centro de producción, observándose básicamente tres procesos diferentes, que se corresponden con los principales núcleos artísticos del estado de Michoacán (Pátzcuaro, Uruapan y Quiroga), del de Guerrero (Olinalá) y del de Chiapas (Chiapas de Corzo).

Utilizada principalmente con fines decorativos sobre objetos de madera, se pueden distinguir tres técnicas principales: la primera, empleada en Pátzcuaro, Quiroga, Olinalá y Chiapa de Corzo, consiste en la aplicación de una capa de laca, encima de la cual y con un pincel se plasman motivos, en los tres últimos con formas naturales, mientras que Pátzcuaro, constituido como singular taller de gran fecundidad artística durante los siglos XVII y XVIII, sobresale no solo por su variedad iconográfica, en la que confluyen influencias occidentales y orientales, sino también por su perfección técnica, destacando el uso del oro.

La segunda técnica, denominada de *embutido* y aplicada exclusivamente en los talleres de



Figura 8. Labor de embutido. Uruapan.

Uruapan, se caracteriza por la superposición de una capa de laca de color uniforme, sobre la que se perfilan los elementos decorativos: con un punzón se levanta la laca del interior del perfil dibujado hasta descubrir el fondo del objeto, en cuyo hueco se introduce, mediante el mismo proceso, una capa de color diferente, con lo que se consigue así una superficie uniforme con colores varios (fig. 8). El barrio de San Pedro de Uruapan está considerado la verdadera cuna del maque: empleaban madera de sarimo y de aliso (ambas sin resina) y, tras filtrar las impurezas, aplicaban los colores. Los característicos eran el rojo ladrillo y el negro —procedente de palo de guayaba y huesos calcinados— mezclados con azul de Prusia, y se aplicaba un color cada día. Los motivos más usuales eran dalias, orquídeas y otras flores. De Peribán proceden las dos arcas que se conservan en el monasterio de las Descalzas Reales en Madrid y la del convento de concepcionistas de Ágreda,²⁹ cuyas características son la ausencia de perspectiva, los grutescos, la figura humana rodeada de elementos animales y vegetales, y las flores en grupos o por parejas (fig. 6).

La tercera técnica, conocida como el *rayado*, convive en los talleres de Olinalá (Guerrero) con la del *dorado a pincel*: decoración floral sobre fondo negro o rojo azarcón (anaranjado muy vivo). Aplican dos o tres capas de laca de color diferente, dibujando sobre la última los motivos decorativos deseados; posteriormente se recortan con buril los perfiles y se levantan los contornos hasta hacer aparecer la primera capa del color contrastante. Muy habituales son los objetos, jarrones, de laca negra sobre bermellón con encuadres de tallo ondulado con hojas en su interior, flores y aves entremezcladas con figuras de animales estilizados



Figura 9. Labor de rayado y dorado a pincel. Olinalá (Guerrero).

—perros feroces, tigres, conejos con guarniciones finas de plata—, cerradura ovalada con roleos vegetales y tarja lisa de perfil mixtilíneo.³⁰ (fig. 9).

La llegada de la *Nao de la China*, procedente de China y Japón a través de Filipinas, hizo posible la llegada de objetos cuyas formas y motivos inspiraron a los artesanos novohispanos, junto a la influencia occidental. Mientras Europa intentaba obtener lacas de tipo oriental, Nueva España, con su tradición prehispánica, seguía su trayectoria, enriqueciéndose con las aportaciones de las lacas orientales.

En Pátzcuaro hubo varios talleres con peculiaridades iconográficas definidas, dos de influencia occidental —los denominados «Taller de las cuatro flores» y «Taller de los temas mitológicos», ambos con especial incidencia en las *chinoisseries*— y otros de influencia directamente oriental —el «Taller de los La Cerda» y el «Taller de los galgos», en el que son característicos los fondos claros con las figuras negras—. El de los La Cerda —único artista firmante conocido, José Manuel de la Cerda, a quien pertenece la batea del Museo de América— muestra elementos decorativos claramente inspirados en el arte oriental, repetidos con algunas variantes y diverso grado de calidad por sus seguidores (Museo Nacional del Virreinato: tapa de un escritorio y dos cofres de corriente asiática). De él decía Fray Francisco de Ajofrín: «Hoy florece un célebre pintor que ha perfeccionado mucho esta facultad de suerte que excede en primor y lustre a los maques de la China». El taller, de influencia manierista o mitológica, produjo gran cantidad de almohadillas (costureros) y bateas con personajes de *Las metamorfosis* ovidianas, temas de la mitología clásica,



Figura 10. Almohadilla. Páztcuaro. Taller de influencia manierista. Museo José Luis Bello. Puebla.

quizás por petición de la clientela, tomados de los grabados de gran difusión en los que se conservaban las figuras fundamentales en cada historia, es decir, su sentido moralizante, modificando fondos, indumentarias y detalles. Así aparecen en las bateas del Museo del Virreinato, en las que se representa el *Rapto de Europa y Apolo y Coronis* y, en la trasera, *Atalanta y Meleagro*, con las figuras dispuestas de manera arbitraria.³¹ (fig. 10).

Si bien estos descubrimientos, como los de las arcas de las Descalzas Reales, son importantes para la determinación de la producción novohispana de las lacas, para nosotros resulta muy instructivo el hecho de que la aparición de las *chinoisseries* en México fuese una consecuencia del comercio iniciado por las Compañías de Indias holandesa e inglesa. Al igual que en España,³² este comercio tuvo una repercusión similar en el virreinato, beneficiado por el permiso especial de la Corona en 1713. Los comerciantes ingleses lograron así inundar el mercado mexicano con un amplio repertorio de muebles, especialmente del estilo que imperaba entonces, el Reina Ana, influido por el gusto chino, tanto en los muebles policromos como en los de madera en su color.

En 1775 F. V. Orellana tradujo del francés el *Secreto de maques, charoles y colores*, que muestra una clara relación de técnicas.³² Tanto la imitación de la laca oriental de origen europeo como la tradicional de origen prehispánico intentaban copiar la textura, brillantez y motivos de la laca asiática, pero hay que subrayar las diferencias no solo de origen sino también de procedimiento. Mientras en Europa se intentaba conseguir mediante el *japanning*, en México ya existía un taller de laca prehis-



Figura 11a. Exposición Banamex. 1985. Disposición de la sala con influencia inglesa.



Figura 11b. Banca de caoba. Museo de Arte Colonial. Caracas. Venezuela.



Figura 11c. Cómoda de caoba. Museo de Arte Colonial. Caracas. Venezuela

pánica en Páztcuaro, caracterizado por la utilización de fondos negros y motivos orientales con predominio del dorado. El *japanning* (o la *façon de la Chine*) dieciochesco se denominaba en México *achinado*, entendiéndose con ello la moda de intentar copiar en los muebles los elementos que caracterizaban el estilo asiático, mediante un maque o

barniz que recubría el objeto sobre un fondo bermellón, azul, morado o blanco. En los inventarios novohispanos aparecen claramente diferenciados los muebles *de maque de la China* de los *achinados o maqueados* y, como sucede en España, además de por el adjetivo empleado, es fácil observar las diferencias de las valoraciones, de doscientos pesos las primeras bajando a veinte o treinta las segundas.³³ Entre la veintena de muebles que Pérez Carrillo clasifica como de «técnica europea imitando la laca oriental» destacan un par de cabeceros de cama de colección particular, curiosamente cercanos a la producción catalana dieciochesca. Deliberadamente, Pérez Carrillo no utiliza el término de *maque fingido* empleado por Castelló Iturbide³⁴ por entender que fue utilizado para designar la producción de algunas zonas de México en las que no se disponía de los materiales característicos de la laca mexicana auténtica.

A partir de finales del siglo XVIII todo este tipo de mobiliario, si bien no se perdió, pues se continuó elaborando como artesanía, fue siendo sustituido por las modas inglesas y americanas de muebles de gran reciedumbre, formas un poco pesadas, maderas exclusivamente pulimentadas y todo el repertorio formal de aquel. De entre las cómodas, cajoneras de sacristía, armarios y asientos, hay que destacar la calidad de los diferentes tipos de mesas, tema no excesivamente estudiado hasta hoy, aunque sí en su relación con Venezuela, país que se surtió en gran medida de la ebanistería de calidad mexicana (figs. 11a, b y c). No hay que olvidar tampoco la excelente calidad del mueble neoclásico de marquetería realizado en Puebla, pero todo ello no es fácil de encontrar en España, adonde llegó en contadísimas ocasiones, sin relación alguna con el tráfico que había tenido lugar en los siglos XVII y XVIII y que constituye el grueso de nuestro proyecto de investigación sobre la presencia del mueble virreinal en España.

Bibliografía complementaria

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, 1923.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, 1945.

«El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas», *Artes de México*, n.º 172, 1972.

«El Galeón de Acapulco», *Artes de México*, n.º 190, 1976.

CASTELLÓ ITURBIDE, Teresa, *El arte del maque en México*, México, 1980.

La vida y la obra en la Nueva España, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, 1988.

ALBERT, M^a Ángeles, ESPARZA, M. José y RODRÍGUEZ, Carmen, «La escultura y las artes decorativas del ámbito religioso al privado», *Artes de México*, n.º 22, nueva época, 1993.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Cátedra, 1995.

ALBERT, M^a Ángeles, «Artes decorativas en el virreinato de Nueva España», en *Palacios de Nueva España. Sus tesoros interiores*, Monterrey, 1996, pp. 315-334.

The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer/La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer de México, catálogo de la exposición, The Museum of Fine Art, Houston, The Delaware Museum and the San Diego Museum, 2002.

Notas

1 Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación «Naciones y comunidades: perspectivas comparadas en la Europa Atlántica (1650-1830)» (HUM-2006/01679).

2 «Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo», en *El mueble del siglo XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres europeus*. Institut de Cultura: Museu de les Arts Decoratives. Associació per a l'Estudi del Mueble. Barcelona, 2007, pp. 37-47.

3 Aguiló, M. P., «Muebles enconchados americanos y portugueses», *Archivo Español de Arte*, 1979, y en un capítulo de *El mueble clásico español*, Madrid, Cátedra, 1^a ed., 1987.

4 «La nobleza titulada en Sevilla 1700-1834» (1986).

5 Aguiló, M. P., «El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII», en *Relaciones artísticas entre América y España*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1999, pp. 108-149.

6 Díaz Cayeros, Patricia, «Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla», en Montserrat Galí (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSH-BUAP, 2002, y «Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro Muñoz», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2002, n.º 81, pp. 151-160.

7 Carrillo y Gariel, Abelardo, *El mueble en el Museo de Chapultepec*.

8 Curiel, Gustavo, «El ajuar doméstico del tornaviaje», *México en el mundo de las colecciones de arte*, Nueva España, 1991, tomo III, col. Azabache, *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

9 Investigadora principal del proyecto «Catalogación del mueble en el Museo Franz Mayer de México», Paul Getty Institution, 2005-2007.

10 J. M. Corrales presentó el citado proyecto en el Seminario «Estudios de mobiliario. Nuevas perspectivas de investigación», Madrid, CSIC, 15 de febrero de 2007. Ver también «El mueble en Oaxaca», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (en prensa).

11 «Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America», The Brooklyn Museum, 1996, Phoenix Art Museum y Los Angeles County Museum of Art, 1997.

12 *El mueble colonial de las Américas y su circunstancia histórica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

13 «Gigantescos, grandes, medianos, bajos, *ratones* para uso femenino, pequeños y en miniatura».

14 *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*, Fomento Cultural Banamex, A.C. México, 1985.

15 Sobre el maque o laca mexicana, véase mas abajo.

16 Díaz Cayeros, Patricia, «Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro Muñoz», *Anales del Instituto de Ideas Estéticas* (XXIV), 2002, pp. 151-160.

17 Armella de Aspe, Virginia, *Labores de ebanistería en la Nueva España, México*, 1994, editada por el grupo GUTSA y prologada por Guillermo Tovar de Teresa. Tras poner de relieve en unas pocas páginas la importancia de la carpintería de lo blanco y de la retabística en México, abunda en las disposiciones gremiales y de sus ordenanzas tanto en la Ciudad de México como en Puebla de los Ángeles y da por terminado el estudio en 1812, precisamente fecha de la desaparición de los gremios.

18 DRAE, «Labor en hueco sobre metales preciosos rellenos de esmalte negro».

19 «Betún en pasta hecho de estopa, aceite y escorias, a propósito para tapar las juntas».

20 Véase nota 8.

21 Ferreiro Reyes, Natalia, «Los emblemas en el mobiliario novohispano. El caso de una arquilla oaxaqueña del siglo XVII», V Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, México D.F., 28-30 de enero de 2004.

22 Hemos tomado la denominación venezolana de esta especie fuertemente contrastada, amarillo y rojo oscuro, en México denominada *guanacaste*.

23 Guadalupe Zuno, José, «Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan no proceden de las orientales», *Cuadernos Americanos*, 1952.

24 *El arte del maque en México*, Banamex 1981.

25 *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el virreinato de la Nueva España*. Madrid, Alianza editorial y Banamex 1990. Entre otros muchos artículos hay que destacar: «Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 3, 1987, pp. 51-78. «Lacas», Museo Nacional del Virreinato, Tepetzolán, y, junto a Carmen Rodríguez Tembleque, «Influencias orientales y europeas» en *Lacas mexicanas*, Colección Uso y Estilo, n.º 5, Museo Franz Mayer y Artes de México, México, 1997, pp. 31-53, así como los demás artículos de otros autores contenidos en este volumen.

26 Esta denominación aparece también en inventarios españoles del siglo XVI. Aún está por determinar si se refiere a muebles locales o a los llegados de América.

27 Bomchil insiste en la denominación árabe *zumaque*, que según ella designaba así en España a la laca oriental. En realidad el zumaque en el Mediterráneo procede del árabe *sumac*, que se empleó en España para curtir los cueros por su gran cantidad de tanino, pero no es menos cierto que el DRAE incluye una segunda acepción, *zumaque del Japón*, definida como «sustancia resinosa afín a la laca, segregada por una especie botánica del género *Rhus*». Existen otras variedades incluso en mezclas de especias.

28 En Guatemala fue utilizado como recipiente para llevar las semillas al campo durante la siembra.

29 Para Pérez Carrillo el hallazgo de las arcas de las Descalzas Reales supone atrasar este tipo de arcas a mediados del siglo XVI en vez de a mediados del siglo XVII, como hasta ahora se pensaba.

30 Pérez Carrillo, Sonia, «Función y forma de una caja lacada», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 2, mayo de 1987, pp. 87-94.

31 Manrique, Jorge Alberto, «La estampa como fuente del arte en la Nueva España: características del proceso y emblemas inherentes», *Cuadernos de Arte Colonial*.

32 Aguiló, M^a Paz, «Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración», en Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España*, XII Jornadas Internacionales de Arte, Madrid, CSIC, 2005, pp. 311-325.

33 Xavier Moyssen, en su estudio introductorio a esta obra, INAH, México, 1980, determina la nacionalidad mexicana del traductor basándose en el empleo continuo de ciertas palabras. Cfr. Pérez Carrillo, «Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 3, 1987, pp. 51-78.

34 Un biombo japonés en España se evaluaba en 30.000 reales y en México en 300 pesos, mientras que el *charol* en España o el *achinado* mexicano no pasaban de los 200 reales aquí y de los 20 pesos allí.

35 Castelló Iturbide, Teresa, *op.cit.*, México, 1980, p. 10.