

CAPÍTULO 21. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LAS ARTES DECORATIVAS NOVOHISPANAS

Ana Ruiz Gutiérrez
Universidad de Granada

RESUMEN

El siglo XVI supuso un cambio en la manera medieval de ver el mundo. El descubrimiento de nuevas tierras, unido a las nuevas rutas abiertas entre oriente y occidente, hicieron de esta etapa un primer momento de globalidad. Ello se reflejó en prácticamente todos los ámbitos vitales de la vida. Las posibilidades de intercambio se incrementaron y ello encontró reflejo en la traslación artística. Fueron todos los capítulos de la Historia del Arte los que se vieron afectados, unos estudiados hasta la saciedad y otros dejados de la mano de concepciones epistemológicas estancas que los han postrado a un olvido en ocasiones inexplicable. Algunos de esos ejemplos se tratan en este texto, con el que se quiere reflexionar sobre el grado de intercambio y enriquecimiento que conocieron algunas producciones artísticas íntimamente vinculadas con los tiempos y espacios cotidianos de relación.

1. INTRODUCCIÓN

Las élites de la sociedad novohispana del siglo XVI determinaban su prestigio social mediante la acumulación de objetos de lujo, muchos de ellos de uso cotidiano. Provenientes por un lado de los bienes de ultramar europeos que llegaban a través de la Carrera de Indias y por otro de las piezas transportadas en la línea transpacífica del Galeón de Manila entre finales del XVI al XIX¹, proporcionaron a Nueva España una avalancha de objetos orientales de gran lujo que fueron del agrado de las clases dirigentes mexicanas.

Son precisamente las llegadas desde Asia las que centraran nuestra atención. Las espléndidas piezas orientales que desembarcaban en el puerto de Acapulco, fueron transcendentales para la formación de una estética con reminiscencias asiáticas en capítulos como el de las artes decorativas. Los

1 Mencionaremos algunos de los estudios más destacados sobre el Galeón de Manila o la Nao de China. Yuste, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, México, INAH ; Schurtz, W. (1992): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica ; AA. VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento; AA. VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Ruiz Gutiérrez, A. (2005): *El tráfico artístico entre España y Filipinas, 1565-1815*. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [cd-rom].

objetos, procedentes de lugares muy dispares, convergían en Filipinas e iniciaban una ruta marítima con escalas en los puertos de Cavite y Acapulco. Una vez allí y por tierra, dichas piezas iniciaban un recorrido que las llevaba a la capital del virreinato, México y desde allí, las que tenían por destino España, llegaban a Veracruz, donde se incorporaban a la Carrera de Indias que desde La Habana tuvo a lo largo del tiempo a los puertos de Sevilla y Cádiz como punto final².

Los galeones transportaban una completa gama de productos orientales como biombos y lacas japonesas, marfiles, abanicos, porcelanas, papeles pintados y tejidos de seda chinos, muebles (sillas, arcones) y materias primas filipinas, como la canela de Mindanao. Con objeto de fomentar la explotación de los recursos de las islas filipinas, Carlos III fundó la Real Compañía de Filipinas en 1785, en la que se estableció un departamento científico a cargo del botánico Juan de Cuéllar, que además de explorar las virtudes de la pimienta o la canela del archipiélago, envió toda una serie de muestras de diversa índole como plantas, maderas, marfiles, tejidos, muebles, aguadas, a la atención de la corte de Madrid, muestra del espíritu ilustrado de la época.

Fue a partir de este momento cuando los productos asiáticos llegarán a la metrópoli por una doble vía, la que atravesaba México y el Atlántico y la que enlazaba directamente Manila con Cádiz a través del Cabo de Buena Esperanza o el Cabo de Hornos sin pasar por Nueva España. Todo ello repercutió en una mayor cantidad de objetos transportados y en una mayor variedad de los mismos, sumándose ahora otros artículos como los abanicos de diversos materiales como los de carey, de laca, de hueso, de marfil o los famosos mantones de Manila, confeccionados con seda china.

2. TÉCNICAS ARTÍSTICAS

A lo largo de la historia, la relación entre poder y arte ha sido tan estrecho, que al igual que ocurre con el papel que ha jugado la iglesia o la realeza en la generación artística, resulta difícil entender unas sin las otras. La capacidad de transmitir un mensaje ideológico por parte de las mismas hace que no sea válido afirmar que las artes denominadas útiles, suntuarias o decorativas, carezcan de un pragmatismo como símbolos de poder, para lo que se sirven de ciertos recursos como el empleo de materiales de lujo o exóticos con lo que se consiguen un grado de exclusividad. Dicha circunstancia conllevó que estos objetos estuvieran vinculados a cierto gusto social que llegó a generar la idea de que sólo los útiles bellos de consumo debían de ser para las clases acomodadas, supuestamente las únicas capacitadas para disfrutarlos por su

2 Cfr. Serrera, R. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid. Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunwerg editores. 1992.

formación. Lo cierto es que en la elaboración de dichas piezas se aplicaron determinadas técnicas artísticas, acordes con los materiales empleados, que a la postre, por el lujo y refinamiento que alcanzaban, requerían de artesanos expertos que realizaban objetos en muchos casos considerados verdaderas obras de arte.

Los interiores de las casas acaudaladas de Nueva España estaban repletos de este tipo de objeto. De origen asiático unos, fundamentalmente chinos, filipinos o japoneses; europeos otros, no podemos olvidar a los producidos en territorio novohispano, resultantes en última instancia de la convergencia de influencias y dignos representantes del proceso de síntesis cultural que analizamos, que lejos de mostrar direccionalidades lineales en la recepción de influencias, son el resultado de un intercambio más complejo³.

Todo ello no obstante no excluye contradicciones, y si bien debemos hablar de un verdadero crisol de culturas el que caracteriza el amplio período que abarca los siglos XVI y XIX, lo más llamativo, es que muchas de estas piezas aún hoy no son objeto de investigaciones y estudios promenorizados, de la misma forma que el período que las vio aparecer, verdadero caldo de cultivo de sinergias artísticas donde las técnicas aplicadas en su elaboración reflejan la pervivencia y alternancia de experiencias prehispánicas y asiáticas con las europeas. Destaquemos algunos ejemplos de la producción de cerámica, laca y mobiliario novohispanos.

2.1. CERÁMICA

Existe en Puebla y Guanajuato una producción de loza de fondo blanco vidriada conocida comúnmente como “Talavera poblana”⁴. La industria de la cerámica de Talavera surgió en Puebla en el siglo XVI y dio lugar a un gran número de objetos que eran utilizados cotidianamente en comedores, cocinas y despensas, tanto en conventos femeninos como casas particulares. Los pasillos de las grandes casonas novohispanas eran adornados con macetas de este material y los muros de los edificios fueron decorados con azulejos⁵.

La técnica utilizada durante el virreinato de Nueva España para la elaboración de esta cerámica sobrevive en algunos talleres de la ciudad de Puebla y sus alrededores. Consiste en modelar las diferentes piezas de barro en el torno o utilizando moldes para la obtención de los azulejos. Posteriormente,

3 Cfr. Curiel, G. (2005): “Los ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en Rubial García, A. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

4 Cfr. Aguirre Anaya, C. et al. (1997): *La cerámica en la ciudad de México (1325-1917)*. México, Museo de la Ciudad de México; Connors McQuade, M. et al. (2007): *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*. Barcelona, Lunwerg Editores.

5 Romero de Terreros, M. (1982): *Las artes industriales de Nueva España*. México, Banco Nacional de México. p 186.

se dejan secar un largo tiempo en habitaciones cerradas para que el proceso sea uniforme. Después se someten a una primera cocción en horno de leña, tras lo cual se les aplica un barniz blanco, producto de una mezcla de óxido de estaño y plomo. Una vez pintados, son colocados dentro del horno para una segunda cocción⁶, a modo de la producción de cerámica hispanomusulmana importada de España, ya que este tipo cerámico de Talavera Poblana toma caracteres estilísticos de la cerámica de Talavera de la Reina, desde donde parten alfareros como los Loaysa, Orellana y Meneses⁷.

La influencia oriental en la producción poblana de la loza blanca tipo Mayólica o Talavera, es evidente en los fondos azules y blancos y en los motivos decorativos chinoscos. La porcelana china, a diferencia de la cerámica, permitía una mayor gama de colores y destacaba determinados elementos como las flores, lo que provocó que las factorías europeas buscaran copiar su técnica de elaboración⁸. Por ello, parte de la influencia oriental sobre la Talavera poblana llegó de Europa, por una parte de las fábricas portuguesas que fueron las primeras en reproducir la porcelana con motivos chinoscos y por otro lado de manos de los productores holandeses de la ciudad de Delft, quienes alentaron e influenciaron a otros talleres como a los de Talavera de la Reina en España, que promueven dentro de la variedad estilística una decoración chinesca, que denominan “la azul y blanca al estilo chinesco de Delft”⁹.

Otra vertiente se produjo cuando los artesanos novohispanos se propusieron igualar la belleza y calidad de la porcelana china que se importó en los galeones desde Manila. Su interés fue tal, que en las ordenanzas o reglamentaciones para la producción de la loza quedó asentado que, “en lo refino deben ser sus pinturas contra haciendo a la china de muy subido azul labrado”. Así al repertorio de temas chinoscos heredados de Talavera de la Reina, se agregaron los motivos tomados de las piezas orientales llegadas a México¹⁰.

De este modo, podemos encontrar cuatro estilos de ornamentación de influencia china en la cerámica: figuras en azul sobre fondo blanco; el azul cubriendo casi toda la vasija y dejando en blanco las figuras; motivos decorativos europeos combinados con detalles orientales, y medallones

6 Velázquez Thierry, L (1989): “Fabricación de talavera y el origen del término”, *Artes de México. Nueva Época. La Talavera de Puebla*, n°3, p. 19.

7 Hurley Molina, Mª I. (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina. Toledo. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Excmo. Ayto. de Talavera. p.34.

8 Cfr. Zhiyan, L y Wen, C. (1984): *Cerámica y porcelana de China*. Beijing. Ediciones en Lenguas Extranjeras.

9 Ibidem. p. 242.

10 Cortina, L. (1989): “Polvos azules de Oriente”. *Revista Artes de México*. Nueva época. La Talavera de Puebla, n°3, p. 53.

alternados en azul y blanco, de formas variadas y follaje. En todos los casos el azul es oscuro y aplicado de modo tan grueso que hace perceptible su relieve¹¹.

En Puebla, no obstante, los temas chinescos variaron de los exportados de Talavera de la Reina. Mientras que en esta última aparecen golondrinas, garzas, conejos y cervatillos en pequeñas escenas, a la orilla de un lago y cerca de un matorral, en la poblana los animales se confunden con el follaje cubriendo casi la totalidad de la pieza. Otra diferencia sustancial es que el color azulado en la poblana se intensifica, es más oscuro y grueso que en la talaverana española.

La técnica pictórica de los loceros poblanos de pinceladas rápidas y espesas enfatizó la simplicidad de formas, aunque hay que destacar que en la mayoría de las ocasiones se trata de interpretaciones de motivos populares de la cerámica oriental, como por ejemplo, el contorno de nube, los crisantemos, la cabeza de hongo, los pétalos de flor de loto o las puntas de lanza, que son elementos muy característicos en la producción de tibores chinos.

Otro ejemplo del carácter oriental en la Talavera es el caso de los tibores coloniales conocidos como *chocolateros*. En el continente asiático existían varios tipos de recipientes para transportar y almacenar diversos productos como la pólvora, las especias, el algodón y los aceites. En la Nueva España, los tibores tanto de porcelana oriental como de Talavera o Mayólica, se utilizaron para guardar en su interior el chocolate, pero adaptándoles una tapa metálica con cerradura. Algunos autores apuntan que esta tradición se dio probablemente por la herencia prehispánica que marcaba que el cacao era una moneda muy preciada¹².

Con las guerras de la Independencia y la abolición de los gremios en 1813, la loza poblana sufrió una profunda transformación. Al suprimir las ordenanzas y las inspecciones de la producción, se abandonó la uniformidad de estilo. El azul y el blanco dejaron de ser los colores predominantes y surgió en cambio una rica policromía en la que alternaban colores suaves con colores fuertes. A la riqueza cromática se unió la diversidad decorativa por la influencia china, concretamente de la dinastía Qing que se prolongó hasta el siglo XIX.

La Talavera mexicana con motivos orientales fue tan utilizada que resulta uno de los testimonios más elocuentes de la presencia asiática en América. En ciudades como Puebla y México su abundancia fue tal que tanto museos como particulares han logrado ahora conservar colecciones de mérito. La talavera mexicana se convirtió así en pieza predilecta de la iconografía mexicana.

11 Romero de Terreros, M. (1982): Op. cit., p. 186.

12 Cfr. Coe, S y Coe, M. (1999): *La verdadera historia del chocolate*. México. Fondo de Cultura Económica.

2. 2. LACA O MAQUE

La técnica utilizada no solo produjo piezas de gran calidad estética, sino que además fue enriquecida con la extensa tradición artesanal de Chiapas, Guerrero y Michoacán, de donde toman el nombre.

Respecto a estas extraordinarias piezas es posible encontrar referencias en las crónicas de los frailes misioneros, sobre todo en lo que se refiere a la producción de jícaras y bateas pintadas de tradición prehispánica, concretamente de los indios purépechas¹³. En su crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles S. Pedro y S. Pablo de Michoacán, de la Orden de San Francisco, Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont apuntó, en la segunda mitad del siglo XVIII, que: "...fueron estos tarascos los primeros inventores de la pintura, hasta hoy no imitada, en cosas de madera, que todavía se aprecia en bateas de Piribán, y en lo que se trabaja en Cocupao (Quiroga), siendo el barniz tan constante que apuesta con la misma pieza labrada su duración y permanencia"¹⁴.

Ya en el siglo XVII fray Alonso de Rea, en la Crónica de la Orden de N. Seráfico P. San Francisco, provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Nueva España (hacia 1639-1643) se había referido a la resistencia de este acabado artesanal diciendo que: "...la pintura de Peribán se inventó en esta provincia; y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, con la misma pieza en que esta pegado, porque siendo natural en todos los colores marchitarse con el uso, perderse y despegarse con las aguas calientes, con los golpes y trasiegos, éste de Michoacán no se rinde ni se marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o el vaso, que dura lo mismo que él [...]. Hacen excelentes escritorios, cajas, baúles y cestones, tecomates y vasos peregrinos, bateas, jícaras y bufetes, con otras muchas curiosidades"¹⁵.

El oficio de pintor de jícaras les permitió a los artesanos sobrevivir sin abandonar sus raíces características, asimilando nuevos criterios artísticos durante el virreinato. De los europeos a la zona de Michoacán, los artífices adoptaron nuevos soportes decorativos, tales como baúles y cajas, a la vez que recibieron la influencia de nuevos patrones estéticos occidentales¹⁶.

La elaboración del maque incluyó influencias de la laca oriental a través de dos vías: una vertiente correspondería a la ruta comercial directa que se

13 Cfr. Kubler, G. (1999): *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid. Manuales de Arte Cátedra.

14 León, F. (1984): *Los esmaltes de Uruapan*. México. Editorial Innovación. p. 22.

15 Ibidem, p. 21.

16 Pérez Carrillo, S. y Rodríguez de Tembleque, C. (1997): "Influencias orientales y europeas" en *Lacas Mexicanas*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 5), p. 32.

estableció entre México y las islas Filipinas desde la segunda mitad del siglo XVI, y la segunda estaría vinculada a los objetos de manufactura oriental llegados a la Nueva España por Europa.

Las lacas chinas tuvieron tan buena acogida, que los artistas del maque empezaron a introducir nuevas formas y diseños ornamentales en sus creaciones. A la variedad de jícaras y bateas ya existentes, se agregaron diversos muebles, entre ellos biombos y escritorios como receptores de estas aplicaciones. Además la tradición pictórica prehispánica facilitó la labor de adaptación de diseños de paisajes, flores y personajes de inspiración oriental a la producción de las tradicionales bateas¹⁷.

La diferencia entre la laca oriental y el maque mexicano estriba básicamente en el tipo de materiales que se emplean en la elaboración de cada uno. En Oriente, la laca más apreciada es vegetal, hecha a base de la resina extraída del árbol *sumac*, que forma una película espesa sobre los objetos. La grasa animal también fue utilizada en aquel continente, la denominada “goma laca”, y sirve únicamente para dar brillo¹⁸. En cambio el maque mexicano consta de una pasta semilíquida para maquear, que se forma con una mezcla de aceites vegetales sumados a tierras naturales. El elemento básico es la grasa animal extraída del cuerpo de la hembra del insecto conocido como *coccus-axin*, *axe* o *aje*. Este hemíptero vive en tierra caliente, y gracias a él se consigue un acabado similar al de la laca vegetal de oriente¹⁹.

En el periodo virreinal abundaron las bateas de Michoacán en despensas y rincones. Sus usos eran diversos, desde servir como bañeras a los recién nacidos, hasta aprovecharse como recipientes para alimentos. A mediados del siglo XVIII se multiplicaron de tal manera, que no había hogar, por modesto que fuera, que no poseyese una o más vajillas de esta clase²⁰.

Durante el Setecientos cobró popularidad la aplicación del oro de hoja de tradición oriental en las pinturas maqueadas de Pátzcuaro. Esta especialidad se perdió a lo largo del siglo XIX, pero los artesanos la recuperaron y en la actualidad guardan el secreto de su manejo con gran celo. En la vigente decoración de las bateas es donde más se aprecia la influencia transpacífica: pájaros, árboles, peonías y hasta la misma Nao de China figuran en sus diseños tradicionales²¹.

En lo que respecta a Chiapas, podemos decir que su producción de lacas es hoy en día muy reducida. Se limita a jícaras pequeñas, bateas y grandes

17 Cfr. Pérez Carrillo, S.(1987): “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII”. *Revista Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*. Madrid. Ministerio de Cultura.

18 Castelló de Yturbe, T. (1972): “El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas” en *Artes de México*, Año XIX, n°153, p. 34.

19 Thiele, E. (1989): *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*. México, Instituto Michoacano de Cultura. p.35.

20 León, F. (1984): Op.cit., p.17.

21 Castelló de Yturbe, T. (1972): Op. cit., pp. 38-39.

toles. Los diseños del *pintado* incluyen flores y pájaros inspirados en los mantones de Manila que han subsistido desde la época virreinal²². Mientras tanto, en el estado de Guerrero se producen lacas en el poblado de Olinalá, cuyas ornamentaciones recuerdan la estética asiática del rayado o recortado. En esta localidad la impronta oriental también se manifiesta en una intensa policromía, muy del gusto de ambos continentes²³.

En cuanto a la técnica del embutido o el incrustado, esta es tradicional en la localidad michoacana de Uruapan y resulta muy parecida a la empleada por los japoneses en la incrustación de la concha de nácar, conocida esta técnica como arte *namban*²⁴. Se obtiene maqueando el objeto con un solo color. El más común es el negro. Luego se calca el dibujo y se hace el *rayado* o *marcado* con un punzón. Posteriormente se desprende con un cuchillo el color que se desea sustituir y los huecos se rellenan con colores contrastantes. No sólo arquetas y arcones, sino deslumbrantes biombos enconchados elaborados en el México colonial darían testimonio de los alcances extraordinarios de la afortunada influencia asiática de las incrustaciones en América²⁵.

2. 3. MOBILIARIO

En contraste con la abundante importación de lozas y porcelanas, existe la convicción entre algunos investigadores de que fueron muy pocos los muebles que llegaron a América a través del comercio transoceánico, y menos aún los de gran tamaño. Uno de los argumentos recurrentes es que, el cupo de galeones era tan codiciado que resultaba más económico llenarlo con objetos de menores dimensiones. No obstante, esto todavía es materia de debate, ya que en los registros de embarque hacia América y en los inventarios y testamentos novohispanos, continúan apareciendo muebles de posible factura oriental y que podrían poner en duda todo lo anterior²⁶.

En este sentido debemos hacer mención a un extracto de la orden fundacional de la Compañía Real de Filipinas que realiza Felipe IV, acerca de los pagos que deberán hacer en Cádiz por los géneros procedentes del archipiélago filipino: "... A los Escritorios, Papeleras, y Biombos se les darán

22 Ibidem, pp. 40-41.

23 Pérez Carrillo, S y Rodríguez de Tembleque, C. (1997): Op. cit., p. 45.

24 El término *namban* fue acuñado por los habitantes de Japón para referirse a los extranjeros que llegaron a sus costas. Literalmente significa "bárbaros del sur". A nivel artístico se refiere a objetos del gusto europeo realizados con técnicas y materiales propios de su cultura.

25 Cfr. Rivero Lake, R. (2005): *El arte namban en el México Virreinal*, Madrid, Turner-Estilo México Editores.

26 Cfr. Aguilera, C. et al. (1985): *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México. Fondo Cultural Banamex.

los aforos según sus calidades, y tamaños, como se dirá adelante para producirlos la contribución de cinco por ciento”²⁷. Es evidente que sí hubo por tanto, un intercambio de mobiliario en el Galeón de Manila que certifica que a pesar de las dimensiones era rentable su transporte, porque a éstos productos se les estipulaban mayores impuestos.

En todo caso, el tipo de muebles que se importaba era el adecuado a las costumbres europeas, pero elaborado con maderas orientales, lacas o incrustaciones del gusto asiático. Esto provocó que en el mobiliario realizado en México se conjugaran varios estilos y tradiciones que aún hoy día podemos apreciar sobre todo en los trabajos artesanales de los estados de Oaxaca y Michoacán.

Entre la sociedad novohispana y española se extendió la costumbre de colocar *biombos* en las casas y palacios. Este era un mueble de origen plenamente oriental y su nombre procede de la conjunción *byo-bu*, que significa protección del viento, siendo esta su finalidad en los grandes espacios de las viviendas coloniales. Existieron varios tipos. Los de *rodastrado* eran destinados al salón del estrado, en donde se recibía a las visitas en las mansiones y los palacios nobiliarios. También proliferaron los *biombos de cama*, que ofrecían intimidad al interior de las enormes habitaciones que daban a los pasillos²⁸.

Si bien durante los tres siglos de virreinato se respetó su diseño con base en hojas o paneles, su ornamentación mostró una gran variedad de técnicas y diseños de diversas influencias estéticas. Uno de los procedimientos más interesantes utilizados en su realización fue el del *enconchado*. Cabe hacer mención que en otro virreinato, el de Perú, la técnica del *enconchado* también prevaleció, como se evidencia en la elaboración de grandes muebles generosamente recubiertos en concha nácar²⁹.

José de Santiago Silva analizó una de las tablas *enconchadas* del Museo Nacional de Historia de México, que muestran escenas de la conquista de Tenochtitlan. Este autor notó que el biombo consta de paneles de madera forrados de lino y sobre éste un trazo previo a la ejecución definitiva que se encuentra directamente sobre la tela. El objeto de dicho trazo era obtener una idea clara del lugar en el cual deberían ser colocados los fragmentos de concha ya que no estaban distribuidos al azar sino que se encontraban estratégicamente dispuestos para dar mayor lucimiento a las superficies en que quedarían representadas encarnaciones, partes arquitectónicas sobresalientes, armaduras,

27 Carta del Rey (1700-1746. Felipe IV). Biblioteca del Palacio Real de Madrid, p. 15.

28 Cfr. Martínez del Río de Redo, M. (1994): “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México. D. F. Ediciones del Equilibrista S. A de C. V. y Turner Libros, S.A. pp. 133-149.

29 Cfr. García Sáiz, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*. Madrid. Ministerio de Cultura; Duvojne, M. (1984): *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

ropajes, y otros. Una vez pegados los fragmentos de concha en los lugares convenientes, se procedía a recubrir las tablas con la imprimación y sobre ésta se restablecía el diseño del dibujo. Posteriormente se pintaba con una paleta muy reducida, encima de la cual se aplicaban por veladuras los diferentes colores, dando por resultado que los fragmentos de concha proyectaran diversos reflejos, según el color que se les hubiera aplicado encima³⁰.

Los temas comúnmente representados en este género de biombos son históricos en el anverso, y vistas de la ciudad de México en el reverso. En algunos otros casos también figuran escenas de las conquistas y panorámicas de ciudades no mexicanas, como sucede en un ejemplo del Museo Nacional del Virreinato, donde se ilustra por un lado el sitio de la ciudad de Viena y por el otro escenas de cacería. Simultáneamente, esta técnica fue utilizada por algunos pintores novohispanos para representar escenas religiosas. También se conocen biombos pintados al óleo por artistas reconocidos en su momento, con motivos de paseos o reuniones, y temas mitológicos y literarios. Sin embargo, siempre cuentan con elementos que recuerdan su origen asiático: pagodas, flores, ave fénix o algún personaje vestido a la usanza de aquél continente.

Los muebles elaborados con la mencionada técnica del maque y del maque fingido, que se obtenía con goma laca en lugar del aceite del aje, son quizás los que muestran un mayor número de elementos copiados de los diseños orientales. Las flores como peonías y crisantemos, los pájaros en vuelo, quimeras, el sauce llorón, puentes, paisajes, galeones y personajes absolutamente asiáticos, aparecen en cabeceras, papeleras, escritorios y demás.

La tradición de *la taracea* fue introducida por los españoles desde el siglo XVI. De herencia mudéjar, el contacto con los productos de Oriente provocó transformaciones en ella, pues se incorporaron materiales como el marfil y la madreperla. Esto se vería reforzado por la llegada de artesanos orientales a la costa del Pacífico. Con el tiempo, el mueble taraceado adquirió un carácter regional, ya que las preferencias y los materiales locales le confirieron características propias. En la zona de Yucatán y Campeche se empezó a combinar el carey con la plata y el hueso que sustituía al marfil, y en el resto del país se engalanaron con las maderas importadas y con otras que ejemplificaban la riqueza forestal del territorio³¹.

Un complemento ideal al mobiliario lo constituyeron las arcas, arcones y cofrecillos para guardar todo tipo de cosas. Desde el siglo XVI hasta nuestros días se producen con una gran diversidad de técnicas, y precisamente las más utilizadas para decorarlos han sido las del maque y la taracea. Del estado de Campeche proceden una gran cantidad de cajitas de carey que hacen las veces

30 Santiago Silva, J. de. (1976): *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*. México. INAH, pp. 24-25.

31 Zahar, L. (2000): *Taracea islámica y mudéjar*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 7).

de joyeros y bufetillos. Están trabajadas con plata y hueso, o con el carey grabado y punteado con plata formando figuras, como los rombos y estrellas mudéjares incrustadas con madreperla. Fue muy común que mostraran también nubecitas de concha nácar, tradición heredada de Asia.

Esencialmente, podemos resumir incidiendo en la importancia que tuvo la línea marítima del Galeón de Manila en el intercambio cultural, gracias al trasvase estilístico que se llevó a cabo, concretándose en artículos de formas adaptadas al gusto occidental pero con motivos ornamentales y técnicas artísticas orientales, principalmente originarias de China y Japón, aunque también con algunas influencias hindúes.

Filipinas, América y España van a ser receptores de estas manifestaciones estéticas, pero afortunadamente no bajo un prisma estático sino creativo, en tanto que realizarán producciones autóctonas basadas en la estética oriental y enriquecidas con la tradición artesanal autóctona, como es el caso de las técnicas prehispánicas novohispanas.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento.

AA. VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

AGUILERA, C. ET AL. (1985): *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México. Fondo Cultural Banamex.

AGUIRRE ANAYA, C. ET AL. (1997): *La cerámica en la ciudad de México (1325-1917)*. México, Museo de la Ciudad de México.

CASTELLÓ YTURBIDE, T. (1972): “El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas” en *Artes de México*, Año XIX, n°153, pp. 33-81.

COE, S Y COE, M. (1999): *La verdadera historia del chocolate*. México. Fondo de Cultura Económica.

CONNORS MCQUADE, M. ET AL. (2007): *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*. Barcelona, Lunwerg Editores.

CORTINA L. (1989): “Polvos azules de Oriente”. *Revista Artes de México*. Nueva época. La Talavera de Puebla, n°3, pp. 47-55.

CURIEL, G. (2005): “Los ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en Rubial García, A. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

DUJOVNE, M. (1984): *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCÍA SÁIZ, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*. Madrid. Ministerio de Cultura.

HURLEY MOLINA, M^a I. (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina. Toledo. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Excmo. Ayto. de Talavera.

KUBLER, G. (1999): *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid. Manuales de Arte Cátedra.

LEÓN, F. (1984): *Los esmaltes de Uruapan*. México. Editorial Innovación.

MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M. (1994): “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México. D. F. Ediciones del Equilibrista S. A de C. V. y Turner Libros, S.A.

PÉREZ CARRILLO, S. Y RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, C. (1997): “Influencias orientales y europeas” en *Lacas Mexicanas*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 5), pp. 31-52.

PÉREZ CARRILLO, S. (1987): “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII”. *Revista Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*. Madrid. Ministerio de Cultura.

RIVERO LAKE, R. (2005): *El arte namban en el México Virreinal*, Madrid, Turner-Estilo México Editores.

ROMERO DE TERREROS, M. (1982): *Las artes industriales de Nueva España*. México, Banco Nacional de México.

RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2005): El tráfico artístico entre España y Filipinas, 1565-1815. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [cd-rom].

SANTIAGO SILVA, J. DE. (1976): *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*. México. INAH.

SCHURTZ, W. (1992): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

SERRERA, R. (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid. Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunweg editores.

THIELE, E. (1989): *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*. México, Instituto Michoacano de Cultura.

VELÁZQUEZ THIERRY, L. (1989): “Fabricación de talavera y el origen del término”, *Artes de México. Nueva Época. La Talavera de Puebla*, n°3, pp. 16-19.

YUSTE, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, México, INAH.

ZAHAR, L. (2000): *Tareacea islámica y mudéjar*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 7).

ZHIYAN, L Y WEN, C. (1984): *Cerámica y porcelana de China*. Beijing. Ediciones en Lenguas Extranjeras.