

MOBILIARIO NOVOHISPANO CON DISEÑOS GEOMÉTRICOS:
MADERAS, CAREY Y HUESO

NEW SPANISH FURNITURE WITH GEOMETRICAL DESIGNS:
WOODS, TORTOISESHELL AND BONE

Patricia Díaz Cayeros*
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

Resumen

Dentro del amplio patrimonio de mobiliario novohispano que ha recibido escasa investigación se encuentran objetos de pequeño formato decorados con figuras geométricas y taracea de maderas, carey y hueso. Varias colecciones en México, Venezuela, España y Estados Unidos conservan ejemplares de este tipo, con materiales, técnicas de manufactura y diseños decorativos semejantes. En la historiografía del arte novohispano, este tipo de piezas suele ser vinculado con la ciudad de Puebla dentro de un grupo más amplio de mobiliario que no forzosamente emplea el hueso o el carey. Además, sigue siendo común que -por la técnica y decoración- se les inserte dentro de la problemática categoría del arte “mudéjar”. En la tradición historiográfica venezolana y española, en cambio, lo más común es que las pocas menciones existentes los considere de importación y provenientes de Campeche. Se presenta un estado de la cuestión, preguntas y vías de análisis para también repensar problemas históricos, teóricos y metodológicos respecto al estudio del mobiliario hispanoamericano.

Palabras clave: Puebla, Campeche, Nueva España, Venezuela, México, mudéjar

Abstract

Tortoiseshell, precious woods and bone are materials found in furniture made in New Spain decorated with geometrical patterns. Several collections in Mexico, Venezuela, Spain and the United States preserve this type of objects that share similarities in their materials, techniques and decorative designs. Traditionally, these luxury items have been classified as originated in the city of Puebla, but some scholars believe that they were produced in Campeche. My proposal seeks to show my findings so far based on the material evidence and the scarce existing documentation linked to particular pieces. It will allow to trace the present state of the debate and lay the foundations for a more systematic study. Furthermore, it will be necessary to question -again- the inclusion of this sort of material in the meaningless and problematic category of “mudejar” art.

Key Words: New Spain, Puebla, Campeche, mudéjar, Venezuela, México

Varias colecciones en México, Venezuela, España y Estados Unidos conservan un tipo de mobiliario de pequeño formato que se distingue por su decoración con figuras geométricas y taracea de maderas, carey y hueso, así como por la escasa investigación que lo acompaña. Suelen portar herrajes que refuerzan su carácter contenedor de objetos preciados y algunos de ellos, además, presentan policromía en su interior. En la historiografía del arte novohispano, estos ejemplares que comparten materiales, técnicas de manufactura y diseños decorativos suelen ser vinculado con la ciudad de Puebla dentro de un grupo más amplio de mobiliario taraceado con decoración geométrica en donde no forzosa-mente está presente el hueso o el carey. Además, sigue siendo común que -por la técnica y decoración- se les inserte dentro de la problemática categoría del arte “mudéjar”. En la tradición historiográfica venezolana y española, en cambio, lo más frecuente es que las pocas menciones existentes los considere originarios de Campeche. Por lo anterior, este ensayo presenta un estado de la cuestión, así como preguntas y vías de análisis que también permitirán repensar problemas históricos, teóricos y metodológicos respecto al estudio del mobiliario hispanoamericano en general.

Agradezco el apoyo recibido para la realización de esta investigación de Alejandra de la Paz Nájera, Ricardo Pérez Álvarez, Juan Bautista Castro y -muy especialmente- de Tania Vargas del Museo Franz Mayer de la ciudad de México. De igual forma, extiendo mi agradecimiento a Ilona Katzew, del Museo del Condado de Los Ángeles (LACMA) en Estados Unidos; a Elsarís Núñez del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; a Isabel María Rodríguez Marco de Patrimonio Nacional de España; a Nuria Moreu del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid; así como a mis colegas María Judith Feliciano, Carlos Rodríguez Morales y Adolfo Martínez Romero quienes -desde Nueva York, las Islas Canarias y Durango- apoyaron esta investigación con material fotográfico, datos puntuales, referencias bibliográficas o nutridas discusiones.

El corpus localizado y analizado hasta el momento está conformado por un poco más de veinte obras novohispanas. En primer lugar, se encuentran nueve piezas de la colección del Museo Franz Mayer de la ciudad de México que han sido catalogadas como costureros (cuatro), baúles (dos), escritorio (uno), papelería (uno) y cofre (uno).¹ (Figs. 1-5 y 10) La segunda mitad del conjunto se encuentra en diversas colecciones. El Museo del Condado de Los Ángeles (LACMA) conserva un par conformado por un baulito -probablemente poblano- y un pequeño cofre -probablemente campechano-; (Fig. 9) la Casa Museo Cayetano Gómez Felipe en La Laguna, Tenerife, Islas Canarias (España) resguarda dos piezas catalogadas como escritorios campechanos. El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid tiene otra semejante a las anteriores e igualmente identificada como escritorio. (Fig. 6) En el Museo Casa Guillermo Tovar de Teresa se encuentra una caja similar a aquellas que en el Museo Franz Mayer se han identificado como costureros. El Museo de Arte Sacro de Durango, por su parte, ampara un baúl. (Fig. 8) Finalmente, en Venezuela se localizan un escritorio y una escribanía, en el Museo de Arte Colonial de Caracas y fue posible registrar una escribanía, un escritorio y un baúl en posesión de coleccionistas privados.



Fig. 1. Baulito. Madera, carey, hueso y metal. 19x27x14 cm. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. Museo Franz Mayer. No. procedencia: C-103. No. inventario: 05114. No. catálogo: CAC-0026. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 2. Cofre. Madera, carey, hueso y metal. 16.5x24.3x14 cm. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. Museo Franz Mayer. No. Procedencia: H-354. No. inventario: 07146. No. catálogo: CAC-0045. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 3. Costurero. Madera, carey, hueso y metal. ¿Puebla o Campeche?. Fines XVII-principios XVIII. 17x37x37 cms. Museo Franz Mayer. No. inventario: 07317. No. catálogo: GCR-0008. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 4. Costurero. Madera, carey, hueso y metal. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. 15x37x35cms. No. procedencia: H-350. No. inventario: 10511. No. catálogo: GCR-0011. Museo Franz Mayer. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 5. Costurero. Madera (pino), carey, hueso, metal y policromía en el interior de la tapa. 48x37x40 cm. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. Museo Franz Mayer. No. Inventario: 06203. No. catálogo: GCR-0004. No. procedencia: 3-065. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 10. Costurero. Madera, carey, hueso y metal. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. Museo Franz Mayer. No. procedencia: 7-337. No. inventario: 06770. No. catálogo: GCR-0007. Foto: Patricia Díaz Cayeros.



Fig. 9. Cofre o cofrecillo, autor desconocido. Madera, metal, carey, hueso. México, probablemente Campeche. Fines siglo XVII o principios XVIII, 16.83x21.27x12.7 cm. Los Angeles County Museum of Art, regalo de Ronald A. Belkin, Long Beach, California, en memoria de Charles B. Tate, Long Beach, California (M.2014.196)
Foto © Museum Associates/ LACMA.



Fig. 6. Escritorillo. Madera, carey, hueso, metal y policromía en interior cajones. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Probablemente Campeche. 22x32x21cms. Segunda mitad del siglo XVII. Foto: MNAD, Madrid.



Fig. 8. Baúl de tapa curva. Maderas, hueso y policromía en el interior. Probablemente Campeche. Siglo XVIII. 68 cms. Foto: Adolfo Martínez Romero.

Agrupar -por primera vez- este conjunto de muebles novohispanos de pequeño formato con rasgos formales y técnicos afines conservados en colecciones de México, Estados Unidos, Venezuela y España permitirá reflexionar en torno a las metodologías empleadas para el estudio del mobiliario hispanoamericano con decoración anicónica y, al mismo tiempo, contribuir en el conocimiento de un patrimonio escasamente conocido. Desde un punto de vista material, las piezas se caracterizan por el empleo de técnicas de incrustación para su manufactura y de la utilización de diferentes maderas y carey (concha de tortuga) para crear formas o fondos, así como del blanquecino hueso para generar atractivos contrastes y delinear las figuras. Desde un punto de vista formal, estas piezas se distinguen por su sencilla decoración geométrica bidimensional, conformada exclusivamente por estrellas, triángulos, rombos, cuadrados, círculos o bandas que se cruzan entre sí. El interés en reunir este corpus de obra para empezar a definirlo y explorarlo a mayor profundidad no solo responde a las escasas menciones de su existencia en la bibliografía. También tiene el objetivo de evaluar los límites de algunas aproximaciones histórico-artísticas que han dominado en el estudio de las artes suntuarias. En particular, se mostrará lo problemático que resulta el hecho de que todavía en la actualidad se les enclave dentro de una

supuesta influencia islámica, simplemente porque la decoración se desarrolla en el ámbito de la abstracción anicónica.

El mobiliario forma parte de esas “otras artes” que -a partir del Renacimiento- quedaron separadas de las artes del diseño; es decir, de la pintura, la arquitectura y la escultura, un grupo que -después- conformaría la categoría de las Bellas Artes. Al haber sido confinadas a un sistema jerárquico que las colocó en un nivel inferior o “menor”, no sorprende que en general o en el caso novohispano no hayan recibido suficiente atención. Sin embargo, también es cierto que el interés en las artes suntuarias ha acompañado la historia del coleccionismo en México y se encuentra en los cimientos mismos de la historia del arte como disciplina académica en este país. Basta recordar que uno de los primeros historiadores del arte con los que contó la academia mexicana fue Manuel Romero de Terreros (1880-1968) cuya noble ascendencia y formación en Inglaterra debieron repercutir en la publicación, en 1923, de su libro *Las artes industriales en la Nueva España*. Este temprano interés en la categoría artística que engloba al mobiliario fue opacado por la preferencia que en el incipiente campo de los estudios del arte virreinal se evidenció hacia la arquitectura y la pintura. Aún así, en las últimas décadas el estudio de las artes suntuarias ha adquirido un nuevo brío que ha permitido avanzar las necesarias y fatigosas labores de catalogación. De igual forma, ha sido posible esbozar posturas teóricas y metodológicas que cuestionan mitos y prejuicios.

Entre estas miradas prejuiciadas por la historia de la disciplina se encuentra la del propio historiador del arte Manuel Romero de Terreros, para quien -hace casi cien años- le resultó incomprensible que en el siglo XVIII la fama de una pieza de marquetería -la sillería de la catedral de Puebla- hubiera excedido a la de otros muebles litúrgicos de su tipo porque le parecía que las obras talladas o esculpidas, como las sillerías de la catedral de México y del monasterio de San Agustín, hoy en el Museo de San Ildefonso, requerían mayor habilidad técnica. De este modo, criticó que un cronista dieciochesco, contemporáneo a la obra poblana, la describiera como la mejor de todo el virreinato. Paradójicamente, con su libro pionero este investigador valoraba el carácter utilitario de esas artes que con la industrialización volvieron a florecer desde fines del siglo XVIII; sin embargo, las siguió entendiendo en relación a las Bellas Artes. Es decir, no pudo desprenderse de la idea de la supuesta superioridad técnica de la escultura tallada y colocó la labor escultórica por encima de cualquier trabajo de taracea o marquetería. Consideró que por más meritoria que pudieran ser las obras de ebanistería, el arte de la escultura o la talla escultórica requería de “mayor labor artística”.² De este modo, aunque recuperó fuentes históricas documentales e impresas, desacreditó la labor de aquel carpintero que produjo una de las obras cumbre dentro de la tradición artística poblana a pesar de haber sido reconocida desde los primeros momentos por sus primeros receptores.

La sillería coral de la sede episcopal angelopolitana -conservada en estupendo estado y en el sitio para el cual fue creada- fue patrocinada por uno de los personajes más influyentes de la época (el obispo de Puebla). Asimismo, la autoría y fecha de elaboración quedó plasmada en los propios asientos evidenciando la valoración del trabajo. Estos factores no solo debieron garantizar su

pervivencia, también la convirtieron en un punto de referencia obligado para el estudio académico del mobiliario poblano, entre otras cosas, porque ha permitido conectar un objeto concreto con su respectiva documentación histórica. Las piezas que a continuación se presentarán son más humildes y sus contextos históricos originales se han perdido por completo. Por ello, la sillería poblana sigue siendo un referente aunque, cabe advertir, ahí no se empleó el carey. En cualquier caso, a continuación se verá que aquellas piezas cuyo trabajo resulta parecido al que entre 1719 y 1722 realizó el carpintero de lo blanco y ebanista poblano Pedro Muñoz al interior del coro angelopolitano quedarán registradas como posiblemente poblanas.³ En ellas se percibe la transformación de modelos que en Europa circularon a fines del Renacimiento (en el periodo tradicionalmente denominado manierismo) así como una cuidadosa colocación del enchapado y embutido, delicadamente alineado, sin dejar diferencias de altura y definiendo con sumo detalle líneas delgadas, homogéneas o continuas. Al mismo tiempo, resultará indispensable detenerse en la escasa bibliografía en donde las obras bajo estudio aparecen mencionadas, así como en la documentación escrita que pudiera arrojar un poco de luz hacia su comprensión e interpretación. Empecemos con el problema de la nomenclatura empleada para nombrarlas.

1. La terminología y la “falacia del diccionario”

Con la misma conciencia con la que Ernst Gombrich (1909-2001) aludió a los límites del diccionario frente al intento de desentrañar significados, es útil llamar la atención hacia la nomenclatura que se ha empleado en la escasa bibliografía que existe en torno al corpus de obra seleccionado. Las obras bajo estudio han sido catalogadas con una diversidad de términos dentro de dos grupos identificables: por un lado, objetos vinculados con el prestigioso arte de escribir como lo son escritorios, papeleras, escribanías, arquetas o arquillas y cajas; por otro lado, con contenedores suntuosos, tales como baúles y cofres de pequeñas dimensiones.⁴ En el primer caso, la diversidad de vocablos responde a la existencia de distintas acepciones para un mismo término; sin embargo, las diferencias también descubren problemas historiográficos y la multifuncionalidad del mobiliario a lo largo de los siglos. Por ende, resulta necesario interpretar dichos términos en sus contextos históricos para poder evaluar su utilidad al momento de enfrentarse con las obras que sobreviven.

En el Museo Franz Mayer de la ciudad de México se conserva un conjunto de cajas registradas bajo la tipología de costurero, un término que no aparece en el *Diccionario de Autoridades*⁵ pero es posible considerar sinónimo de “caja de costura”. (Figs. 3-5 y 10) Este último sí está presente en la documentación virreinal.⁶ En cualquier caso, este mismo tipo de caja prismática con tapa abatible en la superficie superior fue catalogada como escribanía en el Museo de Arte Colonial de Caracas que -en 1942- fundó el coleccionista y Ministro de Hacienda Alfredo Machado Hernández.⁷ Dicha fundación promovió que, entre 1943 y 1945, otro coleccionista -Carlos Möller- se asentara en México para estudiar las influencias del arte novohispano en Venezuela con el objetivo de comprar obra que permitiera reconstruir el patrimonio virreinal perdido venezolano. Asimismo, este momento fue un parteaguas en las relaciones entre

coleccionistas y académicos, entre los que se encontraron Franz Mayer (1882-1975) y Diego Angulo (1901-1986).⁸

A decir del *Diccionario de Autoridades*, el vocablo escribanía fue empleado durante el siglo XVIII para referir objetos diversos. Se le presenta como sinónimo de cajón, de escritorio y de papelería en donde se guardan los papeles o incluso de “recado para escribir”, término con el cual se hacía referencia a un conjunto de objetos que servían para la escritura tales como el tintero o la salvadera (vaso cerrado con pequeños agujeros en la parte superior para colocar los polvos que se echaban sobre lo escrito a fin de que secara la tinta y no se borrara lo escrito).⁹ Por su parte, los inventarios de bienes virreinales, íntimamente vinculados con circunstancias locales de uso, manifiestan un uso más preciso de la terminología. De este tipo de documentación se deduce, por ejemplo, que los muebles asociados con el arte de escribir se apilaban para conformar grupos con piezas de distintos tamaños y características.¹⁰ Gustavo Curiel los refiere como “ternos” y los describe como suntuosos juegos de tres piezas que se apilaban y estaban compuestos por un escritorio “mueble de lujo por excelencia”, una escribanía y un contador.¹¹ De este modo, el término de “escribanía” sería un mueble más pequeño que el escritorio¹² pero más grande que el contador y sería posible suponer que tendría sentido que se abriera por enfrente y no por arriba. En la documentación de archivo también ha aparecido el término “escritorio escribanía” lo cual podría sugerir que la afinidad entre escritorio y escribanía quizá radicó en que ambos tendrían cajones frontales. De este modo, aunque no es del todo claro, no se puede descartar que las cajas del Museo Franz Mayer con tapas superiores abatibles que quizá fueron empleadas en algún momento como costureros y que en el Museo de Arte Colonial de Caracas recibieron la catalogación de escribanías pudieron ser contenedores de papeles que remataron conjuntos que pudieron arreglarse de formas diversas. Un bufete (mesa) podría haber sostenido a un escritorio con o sin escribanía o haber servido de base para un escritorio-escribanía y este, a su vez, quizá también a algún contador¹³ o papelería¹⁴ de remate.

Frente a estas imprecisiones en la terminología, Pilar López ha bien explicado que en la actualidad se entiende por escritorio “un mueble cerrado con tapa y divisiones en su parte interior para guardar papeles e implementos de escritura”. Se trata de un tipo de mueble con muchos cajones interiores apreciado en su momento como pieza suntuaria por tratarse de los más elaborados y complejos tanto en construcción como en recubrimiento ornamental. Era colocado sobre un bufete (o mesa) o sobre la alfombra; sin embargo, nos advierte que no fue común que se le utilizara “como mueble de trabajo de escritura” sino como “cajas para guardar diversos elementos” y símbolo de estatus. La autora registra incluso la existencia de escritorios-relicario “en cuyos compartimentos se depositaban los huesos, pelos y diversos fragmentos de los santos”. Asimismo, nos recuerda que fue Juan Facundo Riaño quien a finales del siglo XIX empleó el término “bargueño” para referirse a ellos en el catálogo de objetos artísticos españoles del Victoria and Albert Museum de Londres. Su objetivo fue aludir al pueblo de Vargas o Vargas por considerar que en esta población, cercana a Toledo, se originó su fabricación. La autora hace énfasis en que, aunque el término llegó a ser reconocido en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*

en 1914, no fue utilizado en los diccionarios y documentación antiguos. En cualquier caso, al igual que en la Nueva España, ella encontró que en el Nuevo Reino de Granada se emplearon los términos escritorio, escritorio de estrado, arquilla, contador, papelera o escritorio papelera o escribanía y que también fue costumbre apoyar unos sobre otros formando estructuras piramidales.¹⁵

De lo anterior se concluye la importancia de guardar flexibilidad frente al empleo de la terminología sin que ello implique descuidar la necesidad de observar cuidadosamente los rasgos y tamaños de los objetos que han sobrevivido, así como los contextos de uso a los cuales remiten las fuentes escritas que los refieren. Si tomamos en cuenta las dimensiones de una caja ubicada en el Museo de Arte de Caracas y otro mueble un poco más grande con cajones en frente y sin tapas abatibles frontal o superior que también se ha conservado ahí, ambos catalogados como campechanos, es posible imaginarlos como un conjunto.¹⁶ De este modo, la supuesta escribanía novohispana localizada en Caracas -una caja rectangular con tapa abatible superior- podría haber funcionado como una caja para guardar papeles y haber sido colocada como remate sobre un pequeño escritorio-escribanía, un mueble con cajones frontales y sin tapas. En cualquier caso, lo cierto es que estamos obligados a mantener cierta apertura para relacionar a los objetos conforme la documentación local sigue nutriendo este campo de estudio y mostrando usos puntuales en momentos y lugares precisos. Un inventario poblano de 1681, por ejemplo, de nuevo confirma el uso a juego de este tipo de mobiliario de pequeño formato diseñado para el “arte de escribir” pero en este caso el mueble más pequeño recibe el nombre de escribanía y al segundo en orden de mayor dimensión que habría sido colocado abajo se le denomina contador.¹⁷ En este caso, el contador sirve de referencia para las medidas pues se indica que medía aproximadamente 60 centímetros e incluía a la escribanía: “Un contador de poco más de tres cuartas de marfil y carey con su escribanía, hecho en Campeche y la escribanía hecha en la Puebla en quarenta y cinco pesos con su pie”.¹⁸ En este caso, la pieza más pequeña -llamada escribanía- quizá podría relacionarse con el “escritorillo” con tres cajones frontales y sin tapa que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y que mide 32 centímetros de ancho.¹⁹ (Fig.6) Dicho inventario también nos interesa porque al mencionar este conjunto que incluía contador y escribanía, indica que el primero había sido hecho en Campeche y que el segundo era de manufactura poblana. Es revelador porque, por un lado, muestra la capacidad de reconocer y distinguir (en la ciudad de Puebla) cada uno de estos centros de producción y, por el otro, evidencia la compatibilidad de sus productos y el gusto por conjugarlos. Por otro lado, este mismo inventario realizado a raíz de la necesidad de tasar bienes a causa de la muerte de Jorge Cerón Zapata también describe otros dos conjuntos conformados ahora por tres objetos cada uno además de su respectivo pie y, de nuevo, la escribanía aparece en el último lugar: “...dos escritorios de ébano, marfil y carei con contadores escribanías y su pie de nogal, a ciento y ochenta pesos cada terno”.²⁰ Sería de esperarse que el alto costo se debiera a la presencia del escritorio y, quizá, al supuesto empleo del marfil el cual habría contrastado con el ébano, una madera preciada cuya negrura permitía contrastantes efectos que se repiten en el corpus de obra reunida en este trabajo.

2. Campeche o Puebla

Con estos antecedentes es posible entrar de lleno a las piezas bajo estudio y el problema de su adscripción geográfica. Como se ha dicho, estas piezas -salvo algunas excepciones- comparten el empleo de diferentes maderas, carey y hueso (quizá incluso marfil), la técnica del embutido o incrustación -generalmente llamada “taracea”- así como decoraciones con diseños geométricos. La particularidad de dichas geometrías es que se construyen con lazos o líneas en su mayoría rectas, pero también puede haber circunferencias, y están delimitadas por contornos que las resaltan sin generar tridimensión y produciendo también figuras estelares, a manera de mosaico. Se trata de piezas que generalmente han sido asociadas con la Nueva España de manera vaga y, en ocasiones, más puntualmente con Puebla o Campeche.²¹

A pesar de los indicios que la documentación arroja sobre la existencia de centros manufactureros tanto en Puebla como en Campeche y de la necesaria importancia de explorar en sus elementos distintivos, varias de las piezas aquí estudiadas se presentaron en la exposición *La huella hispano morisca en México* llevada a cabo en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México entre el 31 agosto y el 17 noviembre del año 2019 junto a un repertorio heterogéneo de muebles taraceados. Esto evidencia que todavía sigue vigente la tendencia a entender este tipo de piezas atemporalmente, como el producto de una herencia, de un origen, de una tradición o de una pervivencia del arte hispano-musulmán. No puede dejar de sorprender el empleo sin cuestionamiento de la etiqueta de “morisco”²² para hacer referencia, entre otras cosas, a la decoración de lacería que, aunque no constituye el rasgo más característico, ocupa un lugar significativo en este mobiliario. Dado que su peso en la historiografía sigue siendo tan fuerte, resulta obligatorio hacer énfasis, aunque sea brevemente, en sus inconvenientes.

El empleo de mudéjar o morisco como etiqueta estilística para hacer referencia al origen de la técnica o de la decoración de lacería o geométrica que caracteriza a un buen número de ejemplares diversos de mobiliario español y novohispano -incluidas dos piezas de la Villa Alta de Oaxaca-,²³ conduce a una categoría historiográfica y conceptos totalmente en deuda con las preocupaciones que, a partir del siglo XIX, acompañaron a muchos historiadores del arte dentro de contextos nacionalistas y esteticistas más no—frecuentemente— a la realidad histórica de sus objetos de estudio. Con gran facilidad una infinidad de manifestaciones artísticas con geografías y cronologías dispares se han explicado a través de un pretendido vínculo técnico o decorativo. Sin embargo, el argumento de una supuesta pervivencia de rasgos hispano-musulmanes es vago y equívoco pues desdibuja la realidad de circulación y consumo en las artes suntuarias y, además, ignora la existencia de una estética panibérica que no fue exclusivamente islámica, como desde el año 2004 ha argumentado insistente y convincentemente María Judith Feliciano, historiadora del arte especializada en la cultura visual ibérico medieval y novohispana.²⁴ Se desconoce o minimiza la enorme recuperación de modelos geométricos que implicó el redescubrimiento de mosaicos romanos en el Renacimiento y que siguieron siendo adoptados y modificados en periodos posteriores que, como diría Ernst Gombrich,

fueron post- y no anti- renacentistas. En el fondo se encubre una metodología que privilegia las premisas de un origen primigenio y una condición inmutable en lugar de mirar hacia la compleja pluralidad que caracteriza la transmisión del ornamento y la “vida social” de los objetos suntuarios, una línea de investigación mucho más histórica.²⁵ En el caso concreto de las piezas novohispanas, el vínculo del mobiliario decorado con motivos geométricos con las categorías de arte islámico, morisco o mudéjar ha dificultado o impedido reconstruir las narraciones de su producción, demanda, circulación y significado durante los siglos XVII y XVIII.

La pervivencia de esta aproximación hacia las artes preocupa porque en los últimos diez años la producción académica en torno al mudejarismo ha evidenciado lo problemático que resulta este abordaje nacionalista, esencialista y homogeneizador surgido a mediados del siglo XIX aún para el análisis del arte ibérico. Este fue un problema que tangencialmente tuve que abordar en mi investigación doctoral -defendida en el año 2004 y publicada en 2012- para desechar la tradicional interpretación de la sillería del coro de la catedral de Puebla dentro del ámbito del arte mudéjar.²⁶ En cambio, me aboqué a analizar el proceso de adaptación de modelos puntuales, evidenciando que no hay razones para pensar en la decoración geométrica como exclusiva del arte del Islam y lo mucho que se sacrifica en la comprensión del patrimonio artístico cuando se le analiza desde este tipo de aproximación estilística. Sin duda, el repertorio que el arte renacentista recuperó de la antigüedad clásica y sus variadas transformaciones repercutió tanto en Europa como en América. En un texto del año 2009, María Judith Feliciano condensó muy bien los enormes problemas que la mirada mudejarista acarrea para el estudio específico del mobiliario virreinal a partir del análisis de la taracea.²⁷ Recordó que la especificidad etimológica del término taracea lo conecta tanto con una estética mediterránea muy desarrollada y basada en la antigüedad clásica como con la estética nazarí que floreció y se difundió a través de la península ibérica y el mediterráneo durante los siglos XIV y XV. Explicó que no será hasta el siglo XIV que aparezca el uso de la raíz en un poema en la Alhambra para referirse a su belleza inscrita o incrustada mientras que durante ese siglo y el siguiente los talleres granadinos habrían de ejercer gran influencia en los mercados y estilos de vida ibéricos y europeos. Sin embargo, paralelamente, en el siglo XIV, se desarrolló la técnica italiana llamada “intarsia” con ejemplos geométricos (*a toppo*)²⁸ como el que se aprecia en el trono de la Virgen de la Anunciación de Simone Martini, obra pintada en 1333. Feliciano resalta que a pesar del sorprendente parecido entre la taracea granadina y la intarsia *a toppo* italiana se trata de un tema poco estudiado. Para los fines que nos ocupan, interesa recordar con esta autora que, aunque todavía en el siglo XVI circularon piezas granadinas como las sillas de cadera con incrustaciones geométricas en hueso y maderas -llamadas sillas de granada-, estos muebles de taracea pronto cayeron en desuso. Por ello, no debería de sorprender que, en el caso novohispano, también fue sobre todo el siglo XVI cuando más se encuentra el término taracea para referirse a este tipo de trabajo que incluso llegaba en hojas delgadas para adherirse a mobiliario americano. En una de las primeras ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros de la ciudad de México, de 1568, por ejemplo, se prohíbe la compra libre de taracea

llegada de los reinos de Castilla, lo cual -además- permite apreciar una de las formas como circularon los patrones o partes de los muebles y, por ende, los retos que hay que enfrentar al momento de distinguir los elementos europeos y americanos en un mismo objeto.²⁹ Si un artesano compraba este material estaba obligado a manifestárselo dentro de los siguientes tres días al alcalde y veedor del oficio para que lo supieran los demás oficiales y se lo pudiera repartir entre todos, algo que no sucedió en 1572 cuando un carpintero de la ciudad de México fue denunciado por comprarle taracea a un boticario que venía llegando de Castilla.³⁰ Sirva el escritorio del Museo del Virreinato en Tepozotlán para dar una idea de la apariencia de estas obras, muy distintas a las poblanas y campechanas de los siglos XVII y XVIII. (Fig. 7) El término de taracea no fue empleado cuando, en el primer cuarto del siglo XVIII, se describió la técnica empleada para la fabricación de la sillería del coro de la catedral de Puebla. En cambio, los vocablos empleados fueron “embutido” y “lacería”.³¹



Fig. 7. Escritorio español. Siglo XVI. Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. INAH.
Foto: Patricia Díaz Cayeros.

Varias colecciones ubicadas en México, Venezuela, España y Estados Unidos conservan el tipo de ejemplares que interesan a este estudio y que ya están del todo alejados de la taracea granadina. También están distantes de otras formas paralelas de taracea y mobiliario en general que a partir del siglo XVI empezaron a circular y a producirse en el virreinato como resultado de los contactos con la península ibérica, el norte de Europa, Italia u Oriente.

Paradójicamente, la historiografía del arte novohispano suele vincular las piezas aquí analizadas con la ciudad de Puebla; en cambio, en la tradición historiográfica venezolana y española es común que las pocas menciones existentes a propósito de estas obras las consideren provenientes de Campeche.

El historiador del patrimonio artístico venezolano del periodo virreinal, Carlos Duarte (n. 1939), ha asociado esta producción con el intercambio comercial entre Venezuela y México que tuvo como base principal la exportación de cacao venezolano desde Maracaibo y Caracas. Aunque algunos pudieron anticiparse, el primer registro de un barco con cacao para Nueva España data de 1622, y la mayor intensidad del comercio entre estas dos zonas fue sobre todo a fines del siglo XVII y principios del XVIII, sufriendo un debilitamiento (del cual no se recuperará) hacia 1760-70.³² No sorprende entonces que estas sean aproximadamente las fechas de las piezas taraceadas del virreinato novohispano que el Museo de Arte Colonial seleccionó para nutrir su museografía y reconstruir su pasado virreinal. No sobra recordar aquí que en el siglo XVIII Campeche y Cuba fueron proveedores de maderas preciosas a los ebanistas de la ciudad de Puebla. Sin embargo, el papel de Campeche en la producción de muebles taraceados con motivos geométricos es un tema escasamente explorado, mientras que el poblano cuenta con extensa bibliografía sin que ello signifique que el tema haya sido abordado con suficiente profundidad o que tengamos una historia clara sobre su desarrollo. Todavía nos encontramos en un momento de atribuciones imprecisas y en la necesidad de estudios formales, materiales y documentales sistemáticos.

La reciente investigación en torno a los muebles taraceados de la Villa Alta de Oaxaca ha demostrado, por ejemplo, que las noticias de esta producción se perdieron por completo en el siglo XX, cuando las piezas fueron clasificadas como italianas, flamencas y españolas.³³ No se tiene, a ciencia cierta, la cronología precisa de esta producción de ebanistería siendo todavía un tema abierto a discusión. Sin embargo, el proyecto de investigación encabezado por Gustavo Curiel pudo delimitar su factura sobre todo entre los siglos XVII y XVIII ubicando fechas de referencia clave para ir reconstruyendo el momento en que esta fábrica no solo desapareció físicamente, sino que su existencia misma cayó en el total olvido. Nos informan que la noticia más antigua de la presencia de muebles de Villa Alta es un inventario fechado en 1640 y que el tercer cuarto del siglo XVII marca un momento cumbre pues -en 1674- el cronista Francisco de Burgoa describió con grandes elogios esta magnífica producción de mobiliario y la denominó “curiosa”, “preciosa” y “fragante” y, un año después -en 1675- el alcalde mayor de Tlacoahuaya, en los valles centrales de Oaxaca, encargó varias piezas para ser llevadas a la iglesia de San Jerónimo. Paradójicamente, en el siglo XX, este mobiliario fue atribuido a distintas localidades de Oaxaca, a Puebla e incluso a Italia, Flandes o España aunque varios siglos antes, el cronista oaxaqueño Francisco de Burgoa ya había puntualizado que su fábrica se realizaba en el barrio de Analco en la Villa Alta y que su demanda la hizo circular en Italia dejando también ver que aunque fuera realizada en el “barrio” era comúnmente llamada “de la Villa” de una manera genérica. Esta es la terminología que, en efecto, ha aparecido en los inventarios de bienes virreinales localizados. En 1840, un viajero alemán todavía registró que los habitantes de

Analco eran hábiles en el tallado en madera y que, incluso, exportaban. Sin embargo, por increíble que parezca, en el siglo XX se perdió por completo el rastro de los ebanistas del barrio de Analco.³⁴

¿Qué sabemos de los muebles de madera campechanos embutidos y enchapados con hueso y carey? ¿cuáles son los ejemplares que han pasado por poblanos simplemente por ser de buena calidad y con marquetería? ¿Cuáles son los límites y las posibilidades de los estudios estilísticos o formales, iconográficos, así como científicos y, por ende, su realidad económica y sus problemas metodológicos? Tan solo empezar a distinguir dentro del enorme patrimonio de mobiliario taraceado este corpus es relevante.

En las Islas Canarias, Jesús Pérez Morera atribuyó un origen campechano a dos escritorios novohispanos embutidos y fileteados en ébano, carey y hueso con decoraciones estelares y geométricas, localizados en la Casa Museo Cayetano Gómez Felipe de La Laguna, Tenerife, en las Islas Canarias.³⁵ Este guarda enormes semejanzas con un baúl localizado en Durango (Fig. 8) así como con dos cajas (costureros) del Franz Mayer y el escritorillo del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. (Figs. 3, 4 y 6) Las piezas en Canarias también nos conectan con las ubicadas en Caracas mencionadas con anterioridad. El escritorillo (o escribanía) que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, por su parte, apareció desde el año de 1993 en el clásico libro *El Mueble en España. Siglos XVI-XVII* de María Paz Aguiló quien ya sospechaba que, aunque podía hasta cierto punto insertarse dentro de la tipología de arquillas españolas, podría también tratarse de un ejemplar virreinal.³⁶ Es importante hacer notar también la presencia de pintura al interior del cajón, para seguir completando los posibles rasgos de este apartado de la producción, quizá campechana. Volveremos a encontrar este gusto en el baúl ubicado en la ciudad de Durango y en uno de los costureros del Franz Mayer. (Figs. 5 y 8) En ambos casos, la decoración del exterior tiene semejanzas con la de las piezas de Canarias.

El repertorio venezolano permite añadir cofres que, aunque son más sencillos, comparten elementos de su decoración con lo que hemos visto y podrían también ser campechanos y vincularse con otros similares: uno ubicado en el Museo del Condado de Los Ángeles en Estados Unidos (LACMA) (Fig. 9) y otro en el Museo Franz Mayer (Fig. 2).³⁷ Sin embargo, frente a otro costurero (Fig. 10) y otro baúl³⁸ de la colección Franz Mayer que siguen líneas muy delicadas y un trabajo técnico preciso en donde claramente se aprecia la apropiación de modelos serlianos la pregunta resurge con más fuerza: ¿seguimos en el repertorio campechano o ya hemos pasado al poblano? Sin duda, las clasificaciones meramente formales son problemáticas. Sin embargo, a reserva del advenimiento de un estudio material más sistemático de este corpus de obra, por el momento consideramos que el trabajo de ebanistería de ambos posiblemente se realizó en la ciudad de Puebla a fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII.³⁹ La destreza técnica que muestran, así como la dinámica de adaptar modelos decorativos geométricos originados en el siglo XVI pueden ser emparentados con lo que se hizo en la sillería coral de la catedral de Puebla elaborada por Pedro Muñoz entre 1719 y 1722, en donde vemos una constante selección y transformación de un repertorio decorativo europeo que en la historiografía se ha denominado

manierista. De hecho, este factor permite entender la valoración que le dio el artista neoclásico José Manzo, responsable de la remodelación de la catedral y quien encontró afinidades estéticas entre la sillería y sus reformas neoclásicas y no la intervino. En cambio, en 1844, describió la obra como un trabajo exquisito que merecía conservarse.⁴⁰ El costurero y el baúl de la colección Mayer comparten con la sillería el mismo gusto por delinear los lazos y conseguir una enorme riqueza cromática a través del contraste entre las policromías de las maderas. Asimismo, están en deuda con fuentes gráficas del siglo XVI que siguieron circulando en los siglos posteriores y fueron usados y transformados de maneras diversas y creativas. En particular, en estos casos, vemos transformaciones en torno a una estampa con cuatro modelos geométricos que apareció en el libro IV del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio (1475-ca.1554).⁴¹

3. Conclusiones

El tipo de piezas novohispanas que por vez primera se ha recogido aquí, un corpus que seguramente seguirá creciendo, requiere de un análisis más sistemático de sus materiales, técnicas y repertorios decorativos que tan solo ha sido posible empezar a esbozar. A pesar de los enormes huecos que todavía es indispensable llenar, la presentación de sus problemáticas es relevante por lo menos por tres razones. Más allá del necesario trabajo que como historiadores del arte hemos de hacer para mejorar los registros de obras, al distinguir este corpus me interesa atenuar una vez más la postura generalizadora y atemporal que sigue englobando obras muy diversas tan solo por emplear la taracea o decoraciones geométricas, impidiendo empezar a entender o descubrir sus historias de vida y con ello su papel en el comercio, en el uso suntuario o en la realidad de su producción y patrocinio. En segundo lugar, al distinguir dentro del corpus semejanzas y diferencias entre las piezas, así como tradiciones formales de las que beben, será posible seguir avanzando hipótesis en torno a su circulación y, en un momento dado, estética compartida -quizá por la demanda del mercado- y también preguntarnos por sus vidas posteriores. En este último sentido, es especialmente interesante que en Venezuela estos objetos suntuarios ayudaron a construir un sentido de identidad y que a través de ellos se intentó recuperar su pasado virreinal pues -como afirma Carlos Duarte- este fue destruido en el terremoto de 1812 y en la larga guerra de independencia a la que le siguieron conflictos internos y un desprecio por el pasado hispánico.⁴² De este modo, el mobiliario novohispano se vio como testimonio de las conexiones comerciales con la Nueva España y la posibilidad de recobrar el patrimonio perdido. Para ello, el coleccionismo e investigación que en ese momento tenía lugar en México en torno al arte suntuario virreinal tuvo enorme relevancia. Finalmente, en tercer lugar, la documentación hasta ahora localizada sugiere que, por lo menos en Puebla dentro de ciertos ámbitos (catedral y un apartado del mundo femenino), el aprecio por el carey en los muebles no fue tan fuerte o decayó en el siglo XVIII, independientemente de que se tratara de muebles poblanos o campechanos. Los inventarios de la catedral de Puebla, de hecho, no evidencian un gusto particular por mobiliario con carey en este ámbito eclesiástico. En la revisión realizada por Franziska Neff de veinte cartas de dote del Archivo General de

Notarías del Estado de Puebla (AGNEP) producidas entre los años 1770-1790, de las cuales catorce integran mobiliario, solo hay 3 piezas con carey: una escribanía valuada en seis pesos en 1770 así como un abanico de veinte pesos y un baulito mucho más económico, estos dos últimos mencionados en el año de 1776.⁴³ De lo anterior, resulta evidente la necesidad de llevar a cabo una revisión documental sistemática en periodos anteriores tanto en archivos poblanos como campechanos.

Es necesario fomentar líneas de estudio con historias acotadas que promuevan análisis cada vez más puntuales dentro del enorme repertorio de mobiliario taraceado con diseños geométricos y que pueda beneficiarse del nuevo impulso que los análisis científicos han dado a la tradición de *connoisseurship*.⁴⁴ En ello, no habría que descartar la información que pudiera salir de la exportación de obras a Canarias, un sitio que en la última década se ha convertido en un referente indispensable para repensar el patrimonio novohispano por la documentación que los archivos conservan respecto a este comercio artístico. Aunque el protagonismo de las piezas aquí analizadas no parece haber sido especialmente fuerte en las Islas Canarias, no habría que desechar el potencial de sus archivos y acervos para confirmar o rechazar esta idea, así como para dilucidar historias más precisas sobre circulación, comercio o donaciones que pudieran dar luz a campos de conocimiento más amplios. Sin duda, Campeche no solo fue un puerto de salida de obras sino también un centro de producción de mobiliario embutido que debió nutrirse del intercambio artístico que presenciaba a diario y de la materia prima que le era accesible. De ello hemos referido no solo el fenómeno de exportación fuera del virreinato sino también aludido a la circulación de mobiliario campechano en la ciudad de Puebla a fines del siglo XVII. Sin embargo, todavía no es posible vincular puntualmente y sin duda alguna obras particulares como en el caso de la sillería poblana. Hacen falta todavía piezas equivalentes que pudieran ser utilizada como piedra roseta de este tipo de mobiliario. De alguna forma, así sucedió para el caso villalteco y la producción mobiliaria oaxaqueña con la aparición en una subasta parisina del emblemático escritorio que -en el año 2010- el Museo de Arte de Boston adquirió de una galería neoyorkina y que, gracias a la representación que la propia pieza porta del barrio de Analco acompañada de una filacteria que identifica la escena se convirtió en una pieza clave y parteaguas en la investigación. De cualquier forma, la productividad que puedan generar estos hallazgos estará en función de la existencia de trabajos paralelos de investigación que no descuiden ni simplifiquen la evidencia que se conserva en colecciones con mobiliario novohispano, en los archivos y en la literatura artística.

NOTAS

¹ Costurero. Madera, carey, hueso y metal. Puebla o Campeche. Fines XVII-principios XVIII. 17x37x37 cm. No. inventario: 07317. No. catálogo: GCR-0008. (Fig. 3) 2. Costurero. Madera, carey, hueso y metal. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. 15x37x35cms. No. procedencia: H-350. No. inventario: 10511. No. catálogo: GCR-0011. (Fig. 4) 3. Costurero. Madera (pino), carey, hueso, metal y policromía en el interior de la tapa. 48x37x40 cm. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. No. Inventario: 06203. No. catalogo: GCR-0004. No. procedencia: 3-065. (Fig. 5) 4. Costurero. Madera, carey, hueso y metal. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. No. procedencia: 7-337. No. inventario: 06770. No. catálogo: GCR-0007. (Fig. 10) 5. Baúl. Madera, carey, hueso y metal. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. 19x27x14 cm. No. procedencia: C-103. No. inventario: 05114. No. catálogo: CAC-0026. (Fig. 1) 6. Baúl. Madera, carey, hueso y plata. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. 50x58.50x34 cm. No. Inventario: 07857. No. catálogo: CCE-0014. No. procedencia: 13-007. 7. Escritorio. Madera, hueso, carey y metal. Probablemente Puebla. Fines XVII-principios XVIII. 25.5x34.5x20.5 cm. No. procedencia: 11-147. NO. inventario 09232. No. catalogo: CBD-0028. 8. Papelera. Madera, hueso, carey y metal. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. 21x28x15. No. Procedencia: H-183. No. Inventario 07119. No. catalogo: CCB-0027. 9. Cofre. Madera, carey, hueso y metal. 16.5x24.3x14 cm. Probablemente Campeche. Fines XVII-principios XVIII. No. Procedencia: H-354. No. inventario: 07146. (Fig 2)

² Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España* (México: Pedro Robledo, 1923), 103.

³ Patricia Díaz Cayeros, “Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro Muñoz,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, volumen XXIV, número 81 (2002), 151-160.

⁴ Los términos cofre y baúl han sido empleados indistintamente en la bibliografía y ambos aparecen en la documentación antigua. No se puede ser demasiado estricto con la asociación de ciertos términos a piezas puntuales en los documentos o con obra que ha sobrevivido; sin embargo, la distinción que establece el *Diccionario de Autoridades* es la siguiente: *baúl* se refiere a un “Cofre redondo, menos por la parte inferior, que es llana, y hace asiento como el de la arca” (1726); *cofre* es definido como “Cierta género de arca ò baúl de hechúra tumbada” (1729); es decir, “que tiene forma de tumba” (1739). Por lo anterior, lo denominaremos cofre cuando la tapa sea de cortes rectos y baúl cuando la tapa sea curva. Acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

⁵ *Diccionario de Autoridades*, RAE, acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

⁶ En un testamento de 1681, Hilda Urréchaga encontró la referencia a una “cajita de costura de la Villa Alta que sirve de almohadilla”. Hilda Urréchaga y Hernández, “Memoria y estudio del mobiliario Virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca” (Tesis de Maestría, UNAM, 2012), 27.

⁷ Carlos Duarte, *Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco* (Caracas: E. Armitano, 1991); Carlos Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico* (México: UNAM/IIIE, 1998), 210.

⁸ Para la correspondencia entre Carlos Möller y Diego Angulo y la elaboración de la *Historia del Arte Hispanoamericano*, véase María Paz Aguiló, “El reverso de las fotografías. Carlos Möller y la documentación fotográfica de Venezuela en el archivo del CCHS,” en *El Arte y la recuperación del pasado reciente*, eds. M. Cabañas Brazo y W. Rincón García (Madrid: CSIC, 2015).

⁹ Escribanía: “...el caxón, escritorio o papelera donde se guardan los papeles.” O bien, “...el recado para escribir, que se le compone de tintero, salvadera, caja para oblea, campanilla, y en medio un cañón para poner las plumas: lo que modernamente se hace y tiene todo junto en una

pieza.” (1732) Salvadera: “Vaso cerrado, que se hace de diversas hechuras, y matérias, con unos pequeños agujeros por la parte de arriba, en que se tienen los polvos para echar sobre lo que se escribe, à fin de que se seque, y no se borre lo escrito.” (1739) *Diccionario de Autoridades*, RAE, acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

¹⁰ Entre los grupos localizados se encuentran los siguientes: Contador con escritorio, escritorio con contador, escritorios taraceados de vara de largo y $\frac{3}{4}$ de alto con escritorios escribanía de tercia de ancho y media vara de largo con sus bufetes (1681, 1693 y 1702) Hilda Urréchaga y Hernández, “Memoria y estudio del mobiliario Virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca” (Tesis de Maestría, UNAM, 2012), 27-28.

¹¹ Gustavo Curiel, “Estudio introductorio,” en *Carpinteros de la Sierra. El mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII y XVIII)* México, coord. y ed. Gustavo Curiel (México: UNAM/IIE, 2019), 38.

¹² Escritorio: “Caxón hecho de madera con distintos apartadijos y divisiones, para guardar papeles y escrituras, que también se llama Papelera. Llámase así por los escritos o escrituras que en él se encierran y resguardan” (1732) “Comúnmente se entiende por esta palabra una alhaja hecha de madera, y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas matérias: la qual tiene distintos caxoncillos y gavetas con sus llaves, para guardar lo que se quisiere, y de ordinario sirve para el adorno de las salas y casas” (1732). *Diccionario de Autoridades*, RAE, acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

¹³ Contador: “...cierto género de Escritorio, con seis o ocho gavetas, sin puertecillas ni adornos de remates o corredores, que son hechos para guardar papeles.” (1729) *Diccionario de Autoridades*, RAE, acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

¹⁴ Papelera: “Escritorio con sus separaciones, y sus puertas o gavetas, para tener y guardar papeles.” (1737) *Diccionario de Autoridades*, RAE, acceso en enero, 2021. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

¹⁵ María del Pilar López, “El escritorio de El Bestiario,” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 72, no. 12 (2007). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45248>

¹⁶ Carlos Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico* (México: UNAM/IIE, 1998), 210 y 211.

¹⁷ 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), 164. Por error, en este libro aparece la fecha de 1601 en lugar de 1681. Esta última no solo coincide con otra transcripción del documento consultada que me proporcionó el arquitecto Francisco Pérez de Salazar, sino que también es la que concuerda con la biografía del personaje en cuestión.

¹⁸ 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), 165. Queda por investigar si en alguna de las piezas bajo estudio en efecto se encuentra marfil en lugar de hueso.

¹⁹ Agradezco profundamente el apoyo de Isabel María Rodríguez Marco para acercarme a esta pieza a través de fotografías y la información que conserva el museo.

²⁰ 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), 164.

²¹ Por lo menos desde 1985, en la bibliografía sobre mobiliario novohispano se alude escuetamente a Campeche como un centro productor de muebles taraceados con carey y también como proveedor de dicho material durante el periodo virreinal. Jorge Loyzaga, “Taracea en México,” *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias* (México: Fomento Cultural Banamex, 1985), 89.

²² En sentido estricto los moriscos fueron los granadinos convertidos forzosamente al cristianismo en el siglo XVI. Por lo mismo, remite al periodo comprendido entre 1501 y 1611 y, en España, la voz “morisco” tuvo un significado muy preciso en el siglo XVI. Era sinónimo de un moro obligado a convertirse al cristianismo que poco después de un siglo fue expulsado del territorio. En 1734, el *Diccionario de Autoridades* sigue conservando este sentido. En el siglo XVIII, en Nueva España, encontramos el uso de esa palabra para aludir a la casta formada de la mezcla de mulata y español, pero es un sentido que nada tiene que ver con el mobiliario bajo estudio. Por otro lado, los inventarios de la catedral de Puebla registran alfombras moriscas en el siglo XVII y principios del XVIII lo cual tampoco se relaciona con los dos sentidos arriba descritos. Parece estar inscrito en un contexto europeo más amplio. El tratado de jardinería de Jacques Boyceau (Paris, 1638) da como alternativa estilística las formas moriscas, los arabescos y los grutescos sin vinculación con la realidad histórica granadina. Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y Ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México, UNAM/IIE, 2012), 45. El tema de la herencia de las artes de al-Andalus (es decir, de los territorios ibéricos bajo dominio musulmán que va de 711 a 1492) y de los mitos construidos a su alrededor tanto en España como en América han sido ampliamente estudiados por María Judith Feliciano a partir de su investigación doctoral y expuesta en múltiples publicaciones desde entonces.

²³ La reciente publicación del catálogo completo del mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca, que hasta el momento ha sido localizado registra 3 piezas (escritorios) con decoración geométrica (números 6, 10 y 19). Dos de ellos son asociados con la influencia mudéjar. El segundo caso acertadamente no lo es y resulta especialmente interesante mencionarlo. Ingresó al Victoria & Albert Museum en 1866 y fue clasificado como “andaluz” hasta que recientemente se catalogara como villalteco. Se trata de una pieza que ameritaría un minucioso estudio técnico y material pues tiene enormes diferencias con las obras villaltecas en particular y con el mobiliario novohispano en general. *Carpinteros de la Sierra. El mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII y XVIII)*, coord. y ed. Gustavo Curiel (México: UNAM/IIE, 2019), 50, 70 y 105.

²⁴ María Judith Feliciano, “Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain” (Tesis Doctoral, The University of Pennsylvania, 2004).

²⁵ *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

²⁶ Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y Ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México, UNAM/IIE, 2012).

²⁷ Feliciano, María Judith, “La taracea en su contexto histórico,” En *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería* (Puebla: Fundación Mary Street Jenkins, 2009), 93-106.

²⁸ Entre las técnicas de incrustación se encuentran la taracea *a secco* y *a toppo*. En el caso de la primera, las formas geométricas se lograban al disponer las teselas en una superficie de madera encerrada en un bastidor y no se empleaba cola, solo había una perfecta correspondencia de los contornos y grosores de las piezas. Esto era posible porque las teselas se incrustaban profundamente. Después, sobre todo en el siglo XVIII, la taracea fue más superficial y se requirió pegamento. En el segundo caso, la taracea geométrica recibe su nombre por el *toppo* (paralelepípedo que se obtiene pegando varias tiras poliédricas de madera de colores diferentes). Se corta transversalmente el *toppo* en finas secciones formando rosetones o estrella. Edi Baccheschi, “La incrustación,” en *Las técnicas artísticas*, coord. Corrado Maltese (Madrid: Manuales Arte catedra, 1990), 344.

²⁹ Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra* (México: INAH, 1999), 136.

³⁰ José María Lorenzo Macías, “La aplicación de las ordenanzas el gremio de carpinteros en el siglo XVI: el caso de Juan Gordillo contra su gremio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, no. 83 (2003): 153-177.

³¹ Cuando esta obra fue descrita en el inventario de la catedral realizado entre 1722 y 1723, se usó el término de “lacería embutida” para referirse a su decoración. Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y Ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México, UNAM/IIIE, 2012), 109. Aún así, Hilda Urréchaga todavía encuentra el término taracea en 1702 para referirse a muebles villaltecos: “Dos escritorios taraceados, obra de Villa Alta”. Hilda Urréchaga y Hernández, “Memoria y estudio del mobiliario Virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca” (Tesis de Maestría, UNAM, 2012), 27-28.

³² Carlos Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo Hispánico* (México: UNAM/IIIE, 1998).

³³ Gustavo Curiel, “Estudio introductorio,” en *Carpinteros de la Sierra. El mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII y XVIII)* México, coord. y ed. Gustavo Curiel (México: UNAM/IIIE, 2019).

³⁴ Gustavo Curiel, “Estudio introductorio,” en *Carpinteros de la Sierra. El mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII y XVIII)* México, coord. y ed. Gustavo Curiel (México: UNAM/IIIE, 2019)

³⁵ <https://lalagunaahora.com/plateria-domestica-y-artes-decorativas-en-la-laguna-xxii-por-jesus-perez-morera/> Acceso en enero, 2021.

³⁶ María Paz Aguiló, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII* (Madrid: CSIC, 1993), 245.

³⁷ Véase “baulito” y “Cofre” en *Spanish Colonial Handbook catalogue*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: LACMA, en prensa).

³⁸ Véase el baúl empleado para presentar la sección de mobiliario. <https://franzmayer.org.mx/colecciones/franz-mayer/> Acceso enero, 2021. Se trata de un baúl de 50x58.50x34 centímetros con alma de madera, decorada con carey y hueso, así como con aplicaciones de plata fundida, martillada y cincelada. No. Inventario: 07857. No. catálogo: CCE-0014. No. procedencia: 13-007. Agradezco a Tania Vargas, responsable de los acervos documentales y biblioteca del Museo Franz Mayer, que muy gentilmente me proporcionó la ficha.

³⁹ En la placa que protege la embocadura de la llave, el baúl porta una inscripción que lo vincula con un patrocinador que habitó en Yucatán, lo cual no implica que fuera manufacturado en este sitio. “ESTE COFRE MANDO ELYCENCIADO DIEGO RVZVRVAN DE LA BARRA FAMILINAR DEL SANTO OFFYCIO Y PROVISOOR QUE FVE DE LA PROVINZIA DE LVCATAN NATVRAL DE LA VLA. DE LVMBRERAS FALLEo. EL Ao. DE...” Su respectiva ficha de catálogo recupera la interpretación que Cristina Esteras vierte en *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX* (México, 1992). La especialista en platería fecha la obra en el primer tercio del siglo XVII, afirma que el trabajo de carey se inició en la región de Campeche para extenderse más tarde a todo el Golfo de México y a Puebla y supone que la pieza se trabajó en la provincia de Yucatán porque ese era el lugar de residencia de su donante. Sin embargo, como se ha visto a todo lo largo de este ensayo, este es un tema que amerita investigación.

⁴⁰ José Manzo, *La catedral de Puebla, descripción artística de don José Manzo* (Puebla: talleres de Imprenta El Escritorio, 1911), 36.

⁴¹ Sebastiano Serlio, *Tercero y Quarto libro de Architectura* (Toledo: Juan de Ayala, 1552)

⁴² Carlos Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico* (México: UNAM/IIIE, 1998), 16.

⁴³ Agradezco a Franziska Neff que me compartiera sus notas respecto a la documentación localizada en las notarías 1-5. AGNEP, Notaría 1, caja 32, años 1771-76, protocolos 1776, escribano Joseph Benitez y Zarate (El abanico y el baúl); AGNEP, Notaría 4, caja 280, años 1768-70, protocolos 1770, escribano Juan Visente de Vega (escribanía). Sin embargo, el gusto por este

material sigue presente en otras zonas dentro del Virreinato. Así lo evidencian los ejemplares -de la segunda mitad del siglo XVIII- de Guadalajara que conserva el Museo Franz Mayer cuyos rasgos son muy distintos a los del grupo bajo estudio. De esta producción se sabe aún menos que de la campechana, pero varias de estas piezas conservan información que las ubica geográfica y temporalmente. El Museo Franz Mayer de la ciudad de México posee tres baúles con carey fabricados en la ciudad de Guadalajara (México) y fechados: 07078/GBK-0024 (1751), 0782/GBK-0028 (1721) y 07072 GBK-0018 (1769). Otros dos baúles, también con carey, solamente fechados: 07097/GBK-0043 (1743), 07096/GBK-0042 (1735). Asimismo, tiene dos piezas que proporcionan información sobre la autoría y quizá el lugar de origen: 07095/GBK-0041 (“Me fecit Joseph del Villare”) y 07094/GBK-0040 (“De los Ángeles”; quizá se refiere a la ciudad de Puebla, aunque ha sido adscrito a Guadalajara o Campeche). El Museo tiene dentro de otra categoría, considerada de menor calidad, una pieza en la que se empleó el carey, aunque considero que igualmente pudo haber sido manufacturada en Guadalajara o Campeche. GCD-0044 (“1720 años sumiga se hizo”). Agradezco a Elsaris Nuñez que me compartiera los resultados del 3er Seminario de mobiliario virreinal que se llevó a cabo entre el 3 y el 7 de septiembre 2007 en el Museo Franz Mayer y en el que participaron Jorge Rivas, Gustavo Curiel y Alejandra Quintanar con la asistencia de Mariana Castillo, Juan Manuel Corrales y Teresa Calero, esta última como miembro del Museo Franz Mayer y coordinadora del proyecto. Para el baúl con la inscripción “De los Ángeles”, véase la ficha en: *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer* (México/Estados Unidos: Museo Franz Mayer/The Museum of Fine Arts Houston, 2002), 146-147.

⁴⁴ Marco Cardinali, “Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930),” *History of Humanities* 2, no. 1 (2017). <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/690580>