



# VISIONES DEL MUNDO HISPÁNICO:

*Tesoros del museo y la biblioteca de la Hispanic Society*

ALBUQUERQUE MUSEUM  
10 de noviembre de 2018 - 31 de marzo de 2019



Velázquez, Diego  
(1599 Sevilla, España - 1660 Madrid, España)  
*Retrato de niña*, h. 1638-42  
óleo sobre lienzo, 51,5 x 41 cm

---

**VERSIÓN EXTENSA - ESPAÑOL**

Se ruega no sacar de la galería

# CULTURA CAMPANIFORME

La importante colección de cerámicas representativas de la cultura campaniforme de la Hispanic Society incluye una de las series más completas y excepcionales que existen. Según la datación por carbono, la cultura campaniforme marítima tiene sus orígenes en el estuario del río Tajo alrededor de los años 2800-2700 AEC y posteriormente se extendió por Europa occidental desde el norte de Gran Bretaña hasta Alemania occidental. Esta cultura es la responsable de la expansión de la metalurgia del cobre por toda su zona de influencia. Su nombre proviene de las características de los objetos de cerámica que se hacían con forma de campana invertida. Los objetos de cerámica campaniforme eran artículos de prestigio entre la élite cultural y signo de estatus social. Asimismo, se han encontrado objetos de cerámica campaniforme en las tumbas de guerreros junto con armas y otros objetos hechos de cobre, así como joyas de oro. Los investigadores han determinado la antigüedad de todas estas piezas de cerámica mediante la prueba de carbono 14 y han concluido que datan de la Edad del Cobre, durante la transición del tercer al segundo milenio AEC.

1

## **Cuenco**

Cultura campaniforme  
El Acebuchal, Carmona, Sevilla  
h. 2400-1900 AEC  
cerámica  
E21

2

## **Cuenco con soporte**

Cultura campaniforme  
El Acebuchal, Carmona, Sevilla  
h. 2400-1900 AEC  
cerámica  
E22a (plato), E 22b (soporte)

El arqueólogo George Bonsor encontró juntas estas dos piezas de cerámica campaniforme –un plato y un soporte– durante sus excavaciones realizadas entre 1896-97 en El Acebuchal. El plato, cuya superficie es de color marrón oscuro, está bruñido por ambos lados. Su ornamentación –que consiste en una serie de triángulos, rellenos de punteado y barras oblicuas paralelas– ocupa todo el borde y el reborde, en su interior y exterior. La parte exterior de la vaso está cubierta de líneas verticales punteadas, interrumpidas por cuatro triángulos desprovistos de ornamentación interna. El centro del plato está decorado con un motivo solar.

3

## **Cuenco**

Cultura campaniforme  
El Acebuchal, Carmona, Sevilla  
h. 2400-1900 AEC  
cerámica  
E23

# EL TESORO DE PALENCIA

El tesoro de la metalurgia celtíbera de Palencia es el más importante que alberga la Hispanic Society. Se trata de una colección formada por veintidós objetos hechos de oro, plata y electro. Este tesoro fue descubierto en Palencia en 1911 durante la construcción de una zanja de la vía férrea. En las décadas posteriores se encontraron otros tesoros en la región, lo que llevó a los investigadores a creer que existió una importante actividad local de orfebrería celtíbera. Algunos arqueólogos afirman que estos objetos eran utilizados por los habitantes de la zona en su vida diaria y en tiempos de guerra. Otros creen que eran ofrendas votivas a los dioses, que servían para adornar los símbolos de madera o arcilla de divinidades protectoras de las familias o comunidades. Es posible que fueran dotes nupciales o tuvieran valor como moneda.

La cronología de estos tesoros es difícil de determinar, ya que sin duda fueron ocultos en tiempos de inestabilidad con la esperanza de recuperarlos más tarde. Algunos se introdujeron en recipientes de cerámica o de metal y se enterraron bajo el pavimento de las casas; otros objetos se lanzaron al interior de pozos. En el caso de Palencia, sabemos que durante el segundo siglo AEC, la ciudad fue sitiada en varias ocasiones: en el año 151 por Lúculo, en 137 por Lépidio, en el año 135 por Calpurnio Pisón y en 134 por Escipión. La toma definitiva de Palencia tuvo lugar durante las guerras sertorianas, entre los años 80 y 72 AEC. En consecuencia, esos son los últimos años en que se pudieron haber enterrado estas joyas. Esta época se corresponde también con la fecha inscrita en algunas monedas romanas encontradas con estos tesoros ocultos, aunque la fecha de fabricación de las joyas debe de ser diferente, dado que podrían haber sido piezas de gran valor transmitidas de generación en generación.

4

## ***Torque (gargantilla) de plata***

Celtíbera

Palencia

h. 150-72 AEC

plata

R3143

Tanto hombres como mujeres llevaban gargantillas o torques como símbolos de estatus social. Esta gargantilla con diseño de cuerda está formada por barras lisas entrecortadas por alambre, cuyo grosor va menguando desde el centro hacia dos terminaciones en forma de pera con aros en los extremos. Una cadena, hoy desaparecida, normalmente se enganchaba entre estos dos aros y servía para atar la gargantilla.

5

## ***Torque (gargantilla) de electro***

Celtíbera

Palencia

h. 150-72 AEC

electro

R3144

Esta gargantilla trenzada está formada por doce hebras de electro, que es una aleación natural de oro y plata.

6

**Torque (gargantilla) de plata y oro**

Celtíbera

Palencia

h. 150-72 AEC

plata y oro

R3146

Esta gargantilla de diseño único está hecha de plata maciza, es redondeada por el centro y adopta una forma hexagonal hacia los extremos, con terminaciones en forma de crestas que se doblan sobre sí mismas. Su ornamentación consiste en círculos incisos alternos y figuras de ochos, distribuidas uniformemente a lo largo de la parte frontal. El cierre, en forma de broche, está decorado con un círculo estampado en oro. Lleva una marca punteada que con la inscripción «I F», cuyo significado no ha sido posible descifrar.

7-8

**Brazaletes en espiral**

Celtíbero

Palencia

h. 150-72 AEC

plata

R3151 y R3152

9

**Fíbula**

Celtíbera

posiblemente de Palencia

h. 150-72 AEC

plata y pan de oro

R3176

Esta fíbula en forma de ballesta se utilizaba para ajustar prendas de ropa; está formada por un arco con los extremos vueltos y terminaciones en forma de torreta. La parte exterior del arco está decorada con una lámina de oro y filamentos trenzados, también de oro. A ambos lados de la lámina de oro, el arco está adornado con quince triángulos con puntos en su interior. Una espiral en uno de sus extremos, perpendicular al arco y terminada en una aguja sirve para enganchar el otro extremo.

10

**Lucerna de doble piquera con máscara de Pan**

Romana

Villanueva del Trabuco, Málaga

siglo I EC

bronce

R4179

Pieza excepcional tanto por su calidad artística como por su tamaño, esta lucerna grande de doble piquera podría compararse a las mejores obras creadas en Herculano y Pompeya. Fue descubierta en Villanueva del Trabuco, Málaga (España), junto con otras seis herramientas de bronce, también en

poder de la Hispanic Society. Su placa triangular de gran tamaño tiene una máscara en relieve, que representa a Pan, el dios griego de la naturaleza, los rebaños, los bosques y la fauna. También era el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina, dada su inclinación a perseguir a las ninfas por los bosques. Se le suele asociar al dios Dionisio, o Baco, por compartir aficiones similares. La máscara de Pan podría indicar que esta lucerna se utilizaba como recipiente en el culto a Baco.

11-12

**Par de trullas (cacerolas)**

Romana

Nuestra Señora de Tiermes, Soria

100-125 EC

plata

R3035-A y R3036-B

*Las trullas* son cazuelas con mango de la época romana fabricadas en diversas combinaciones de metales, aleaciones, cerámica o vidrio. Estas dos *trullas* son casi idénticas y forman un juego: la más pequeña cabe dentro de la más grande para almacenarlas juntas. La ornamentación en relieve que vemos en el mango de cada una es una copia exacta de la otra. Se desconocen las circunstancias exactas en las que se encontraron estas *trullas*, si bien es posible que formaran parte de un enterramiento. En la época romana era costumbre proveer de comida y bebida a los muertos para su viaje al más allá. Por otro lado, las *trullas* se utilizaban también en el hogar y en rituales de libación para servir líquidos, como lo confirman los adornos del mango, que representan imágenes de Baco, máscaras y cestas llenas de símbolos de fertilidad.

13

**Busto romano**

Romano

Itálica, Santiponce, Sevilla o Italia

h. 138-150 EC

mármol

D205

Este busto romano de calidad escultórica excepcional representa a un hombre joven con la cabeza erguida y ligeramente inclinada a la derecha. Su rostro cuidadosamente moldeado tiene expresión pensativa y en él destaca una nariz recta y precisa, con contornos bien definidos debajo del arco de las cejas. El artista muestra su destreza al lograr este impresionante efecto natural. La piel tersa del joven contrasta con los delicados mechones de las cejas, las patillas, la barba incipiente y el bigote; su abundante cabello ensortijado cubre las orejas y enmarca la frente dando al conjunto un bello efecto de claroscuro. El artista esculpió los iris y las pupilas de los ojos realizando un orificio en forma de media luna, que es característico del período antonino. Aparte de una pequeña mella y algunas rozaduras, el busto se ha conservado prácticamente intacto. En algún momento el tronco y la cabeza del busto estuvieron separados. Un análisis científico realizado en la Galería Nacional de Arte de Washington D.C. demostró que las piezas fueron talladas del mismo mármol.

14

**Torso de Diana cazadora**

Romano

Itálica, Santiponce, Sevilla

h.138-150 EC

mármol

D201

El culto a Diana la cazadora (*Artemisa* en griego) debe de haber sido muy popular en España a juzgar por las numerosas estatuas de esta diosa encontradas allí. Según la mitología romana, Diana era la hija de Júpiter y Latona. Tras presenciar el doloroso parto de su hermano gemelo Apolo (ella era la mayor), decidió mantenerse virgen de por vida. Su padre, Júpiter, la armó con un arco y la nombró reina de los bosques. Acompañada por un grupo de bellas ninfas, se consagró al arte y a la caza. Paradójicamente, en algunas zonas se veneraba a Diana como diosa de la fertilidad y el alumbramiento, al haber ayudado a su madre durante el nacimiento de Apolo.

Aunque incompleta en su estado actual, esta escultura está estrechamente relacionada con la escultura de *Artemisa de Versailles* (Louvre, París) tanto en la pose como en el vestido. Parece ser una copia romana del período antonino, en el siglo II EC, siguiendo un modelo griego del segundo o tercer siglo AEC. A pesar de su estado fragmentado, en esta hermosa y dramática escultura se vislumbra la mano de un artista de talento extraordinario, que se manifiesta en los matices de textura de la obra y en la complejidad de sus formas.

15

**Cabeza de Medusa**

Romana

Canama, Alcolea del Río, Carmona, Sevilla

h.175-225 EC

mosaico

U1.1

Este espectacular medallón con la cabeza de Medusa era el centro de un mosaico encontrado en la ciudad romana de Canama (hoy Alcolea del Río), situada a unas doce millas al norte de Carmona (Sevilla). Medusa aparece con frecuencia como motivo en los antiguos mosaicos romanos encontrados en España. Medusa era una de las tres gorgonas: de aspecto terrorífico, tenían serpientes por cabello y sus ojos petrificaban a quien los mirara. Incluso después de ser decapitada por Perseo (con la ayuda de la diosa Atenea y un espejo), su cabeza conservó sus terribles poderes; por lo que se comenzó a utilizar como talismán protector. Si bien se desconoce el contexto exacto de este mosaico, algunos ejemplos encontrados en los pavimentos de otras ruinas del Imperio romano sugieren que este tipo de imágenes a menudo se colocaba a la entrada de las casas con el fin de ahuyentar a los malos espíritus.

16

### **Hebilla de cinturón y placa**

España visigoda

550-580 EC

aleación de cobre con granates, vidrio verde, pan de oro y hueso de sepia, con retales de textiles y de cuero

LR2124

Los visigodos se trasladaron al norte de España a finales del siglo V y, cuando el Imperio romano perdió el dominio de la península ibérica, establecieron un reino visigodo que reinó en la mayor parte de España desde su capital, Toledo, hasta la conquista musulmana en 711. Las hebillas de cinturones, hechas en aleaciones de bronce o cobre, adornadas con piedras semipreciosas y vidrio de color engastadas en *cloisons* (compartimentos alveolados) sobre pan de oro, se consideraban símbolos de estatus social en las mujeres visigodas. En este maravilloso ejemplo, la placa de la hebilla está formada por *cloisons* rectangulares y en forma de hoja con granates cortados y pulidos, que se combinan con cuatro motivos contrapuestos en forma de hoja o de corazón realizados en vidrio verde y centrados en los bordes, además de cuatro triángulos de hueso de sepia cerca de las esquinas, en los bordes más estrechos. En el centro de la placa hay un pequeño óvalo hecho de hueso de sepia con un círculo más pequeño de vidrio verde incrustado en el centro. Los colores rojo, verde y blanco de la hebilla son característicos del arte policromado visigodo.

17

### **Halaf**

activo en Madīnat-al-Zahrā' (Medina Azahara), 966

### **Píxide**

h. 966

marfil nielado y engastado con plata dorada

D752

Las *píxides* (cajas cilíndricas con tapa), que se elaboraban para las cortes del califato de los Omeyas en Córdoba a finales del siglo X, eran artículos de gran lujo y representan la cúspide del arte islámico en la península ibérica. En este contexto, esta *píxide* ha sido ensalzada como una de las obras maestras de la ornamentación islámica. A diferencia de otros ejemplos –tallados con diseños florales y de follaje, elementos arquitectónicos y animales– la decoración de esta *píxide* es exclusivamente de estilo arabesco. Sus motivos decorativos tienen connotaciones metafóricas como símbolos de fertilidad, prosperidad y erotismo. Los diseños tallados de cuerda, símbolos de la eternidad, rodean la base del recipiente y la tapa, donde encierran una inscripción en escritura cúfica. Tallada en relieve, contrasta con la firma del artista, Halaf, incisa en el centro de la doble bisagra de la tapa, sin formar parte del poema:

*El aspecto que ofrezco es el mejor,  
El seno de una moza que no se abate.  
La belleza [obra de Halaf'] me ha investido  
con una túnica que se enorgullece de aljófares  
Soy recipiente para el almizcle,  
el alcanfor y el ámbar.*

El poema habla en primera persona, describiendo su función y comparando sensualmente su

propia belleza con la de algunos rasgos de la anatomía femenina. Es probable que esta *píxide* pasara a formar parte del tesoro de una catedral, iglesia o monasterio. Los cristianos de la Edad Media apreciaban y conservaban estas obras, y frecuentemente cambiaban su uso de recipientes de fragancias a relicarios.

18

**Fragmento de la túnica del príncipe Felipe de Castilla o de Inés Téllez Girón**

Villalcázar de Sirga, Palencia

h. 1265-74, ¿Granada?

seda e hilo de oro

H904A

En el siglo XIII los gobernantes cristianos de la Península –príncipes (infantes), incluidos los principales nobles y prelados– llevaban lujosas vestimentas de seda hispano-islámica elaboradas en enclaves musulmanes como Granada. Este fragmento de túnica (aljuba) o jubón procede del sepulcro del príncipe Felipe de Castilla (1231-1274), o de su segunda esposa, Doña Inés Téllez Girón.

Dos años antes de su muerte, el príncipe Felipe se alzó contra su hermano Alfonso X junto con un grupo de magnates, con quienes se refugió en Granada donde recibió esta prenda como regalo. Tras reconciliarse con su hermano, falleció en 1274 a la edad de 43 años y fue enterrado en la iglesia de Santa María la Blanca, en Villalcázar de Sirga, junto con su esposa, Doña Inés. El fragmento de túnica es de un tejido de taqueté de doble urdimbre, con una sola urdimbre en el fondo del tejido y en su decoración. Hecho en seda e hilo de oro, su diseño consiste en bandas horizontales entretejidas decoradas con figuras geométricas, medallones lobulados, rosetones con estrellas e inscripciones en escritura cúfica de la palabra *al-yumn* (felicidad).

19

**Fragmento textil**

Toledo o Granada

h. 1300

seda e hilo de oro

H909

Este fragmento, hecho en seda e hilo de oro, es un tejido de lampás de doble urdimbre. La obra se compone de seis piezas del mismo tejido cosidas entre sí. Los colores de la seda en el reverso de la prenda son muy vivos, al haber estado menos expuestos a la luz. La franja central consta de tres líneas de círculos pequeños y grandes unidos por marcos anudados. Los círculos grandes tienen en su interior parejas de jóvenes sentadas bebiendo y pares de gacelas colocadas en dirección opuesta con un estilizado árbol de la vida entre los animales, mientras que los círculos pequeños contienen estrellas entrelazadas. Los círculos pequeños están unidos en sentido vertical por un entrelazado geométrico. Aunque no es muy frecuente ver figuras humanas en los tejidos hispano-islámicos, sí aparecen en otras piezas de la época. Otros fragmentos menos completos del mismo tejido se conservan en Barcelona, Londres, Bruselas, Lyon y Nueva York. La inscripción de una bendición en una imagen reflejada dice: «al-yumn al-dā'im al-'izz al-qā'im» (felicidad sin fin y gloria eterna). Los eruditos han debatido sobre la fecha de esta pieza textil y la sitúan a finales del siglo XIII o el siglo XIV, aunque tal vez sea mucho más antigua si se compara con objetos similares de períodos anteriores.

**Seda de la Alhambra**

Nazarí  
Granada  
h. 1400  
seda  
H921

La «seda de la Alhambra» recibe este nombre porque sus diseños nos recuerdan a los motivos de los azulejos de la Alhambra de Granada. Estas sedas también se conocen como «tela a rayas granadina». Esta lujosa seda, única al haber conservado de una pieza sus orillos y ribetes, procede posiblemente de Granada y es de lampás con fondo de sarga. Por sus dimensiones, es probable que se tejiera en un telar muy ancho y posiblemente sirviera como colgadura o cortina de pared. Sus motivos decorativos, similares a los que encontramos en la cerámica, ebanistería y enyesado, se distribuyen a lo largo de nueve franjas paralelas sobre un fondo rojo y amarillo. La pieza se puede observar tanto en sentido horizontal como vertical, ya que su diseño es geométrico. La franja central sirve de eje de la composición y está flanqueada por cuatro franjas idénticas. Esta repetición de los motivos acentúa la percepción del observador, que permanece fija en los numerosos y finos detalles.

En las cartelas que forman el diseño entrelazado, se insertan dos inscripciones en escritura *nashk*. En una franja, la escritura dice: «al-'izz al-dā'im» (honor perpetuo), y en la otra, «wa-l-yumn wa-l-iqbāl» (prosperidad y buena ventura). Una tercera inscripción en escritura cúfica dice: «wa-l-gibṭa» (felicidad). Este textil no lleva hilo de oro, que era más costoso, sino que se sustituye por seda amarilla que logra el efecto dorado, una técnica muy característica de los textiles de Granada de fines del siglo XIV y principios del siglo XV. Esta seda aparece en una lista manuscrita de textiles que Madrazo (1841-1920) ofreció a Archer M. Huntington en 1912, describiéndolos como «textiles hispano-moriscos del siglo XV, extraordinarios por su tamaño y estado de conservación, ya que siempre se guardaron doblados en el convento donde las descubrió el barón Davillier». Aún se pueden ver los signos de haber estado doblado, pero desgraciadamente, Madrazo no indicó en qué convento había visto este tejido. El barón Jean-Charles Davillier (1823-1883) fue un importante coleccionista e historiador de arte francés que escribió ampliamente sobre el arte decorativo español. Viajó a España en 1861-62, acompañado del artista Gustave Doré (1832-1883) y publicó sus experiencias en la obra *L'Espagne* (1874), ilustrada por Doré.

21

**Cuenca**

Manises, Valencia  
h. 1370  
loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos  
E643

22

**Plato hondo**

Manises, Valencia  
h. 1370  
loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos  
E634

**Albarelo**

Manises, Valencia

h. 1390

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E574

Uno de los mayores activos en arte decorativo que alberga la Hispanic Society es su extraordinaria colección de loza dorada que data desde finales del siglo XIV hasta el siglo XIX con más de 150 piezas. La producción de loza vidriada a base de estaño y plomo comúnmente llamada *mayólica*, junto con la aplicación de óxido de metal para crear un efecto iridiscente, fueron algunas de las técnicas artísticas más importantes introducidas en la península ibérica por los alfareros musulmanes. La loza dorada abasí fue importada en España ya en el siglo X cuando gran parte del país se encontraba bajo dominio musulmán. En el siglo XIII, se producía loza dorada en Andalucía, principalmente en las ciudades de Murcia, Almería y Málaga. Málaga dominó la producción en Andalucía y alcanzó prestigio en España y fuera de sus fronteras como centro de la *obra de Maliqa* (cerámica de Málaga). Los artesanos de estas ciudades meridionales, que eran principalmente musulmanes, pronto comenzaron a emigrar hacia la región de Valencia, al norte, donde abrieron talleres a principios del siglo XIV.

Incluso después de que Valencia se convirtiera en un importante centro de producción de loza dorada, esta cerámica continuó llamándose *obra de Maliqa*. Las primeras producciones realizadas en Valencia reproducían las formas y los diseños de Málaga y comenzaron a evolucionar a finales del siglo XIV. Igual sucedió con este grupo de objetos. La densidad de la decoración, el uso de caligrafía pseudoárabe, árboles de la vida y palmetas, así como la división en secciones del diseño son todas características de los primeros ejemplos de loza dorada de Manises decorada al estilo nazarí de Málaga.

Para hacer la loza dorada, se añadía un compuesto de óxidos de cobre y plata a los recipientes de vidriado estannífero de *mayólica*, que después se cocían en un horno reductor de ahumado desprovisto de oxígeno; el compuesto de cobre y plata se fundía luego con el vidriado, lo que daba como resultado una decoración iridiscente de tonos dorados. Los tonos de los reflejos metálicos van desde amarillo o dorado verdoso hasta un color rojo cobrizo. La decoración azul se conseguía aplicando óxido de cobalto antes del vidriado mayólica y, después, el cobalto se transfería a la superficie del vidriado durante la cocción.

Las lujosas piezas de loza como las de Valencia, Damasco y el Cairo tenía muchísima aceptación en la Europa de los siglos XIV y XV y se distribuyeron por todo el Mediterráneo. La loza de Valencia pronto encontró su sitio en los hogares de los más destacados miembros de la nobleza, la realeza y las familias eclesiásticas de Europa, como la familia Despujol, una de las familias nobles más antiguas de Cataluña, cuyo escudo aparece en el centro del plato hondo. Evidentemente, estas eran piezas de lujo para exposición y apenas se les daba uso. Los dos agujeros de la parte superior sugieren que el plato fue diseñado para colgarlo como si fuera una obra de arte. El águila explayada con hojas de helecho y volutas en el reverso del plato, es un ejemplo de decoración a mano alzada característica de muchas de las piezas valencianas a partir del siglo XIV.

24

**Pila bautismal**

Toledo

h. 1400-50

loza de vidriado estannífero

E503

Esta pila bautismal octogonal es uno de las cinco pilas que existen actualmente realizadas en loza de vidriado estannífero (conocidas como mayólica) en Toledo durante la primera mitad del siglo XV. Incluso después de que Toledo fuera absorbida por Castilla, en 1805, los alfareros musulmanes siguieron controlando la producción de cerámica durante todo el siglo XV. Cada uno de los ocho lados de la pila propiedad de la Hispanic Society está decorado con motivos alternos enmarcados por franjas de entrelazado, todo en relieve: uno lleva la cruz de Gólgota y realces con cabeza de león; el otro es un cristograma (el monograma «IHS» que representa a Jesucristo). Flanqueando el cristograma en las esquinas de la parte inferior vemos dos manos pequeñas aplicadas en vidriado de color verde y una serie de ojos impresos. El motivo de la mano con ojos también va impreso en la parte superior e inferior del borde de la pila. En el mundo islámico, el símbolo antiguo que representa una mano derecha abierta, la llamada *jamsa* o la «mano de Fátima», era un talismán protector contra el mal de ojo, especialmente para mujeres y niños, y las comunidades judía y cristiana de la España islámica lo asimilaron de buena gana. En la parte inferior de un lado de la pila hay un dibujo de una planta de cardo, que probablemente represente el cardo santo (cardo bendito), sobre el cual existía la creencia de que curaba la peste. Toledo había sido víctima de la peste a mediados del siglo XIV, por lo que la representación del cardo podría haber servido como talismán que debía proteger a los bebés bautizados.

25

**Jofaina**

Manises, Valencia

h. 1425-50

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E635

26

**Plato ribeteado**

Manises, Valencia

h. 1430-70

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E578

La cantidad de obras de loza dorada de Manises con escudos de armas evidencia su gran aceptación en todo el Mediterráneo e incluso en tierras más lejanas como Inglaterra y Egipto. También se distribuyeron en el ámbito doméstico a patronos nobles, de la realeza y el clero, como se manifiesta en estas dos excepcionales obras blasonadas con el escudo de armas de Castilla y León, posiblemente hechas por encargo real.

La jofaina y el plato evidencian juntas la transición desde los estilos nazaríes más tempranos del siglo XIV hasta el desarrollo de un estilo que posteriormente se definiría como loza dorada valenciana. La decoración de la base de la jofaina consiste en una red de entrelazado blanco sobre un fondo de azul

cobalto y reflejo dorado, que evoca el intrincado entrelazado floral que encontramos en numerosas manifestaciones artísticas nazaríes, como enyesado, textiles y ebanistería, especialmente en puertas y techos artesonados. Una novedad en el vocabulario decorativo de Manises es el motivo similar a una rueda que aparece en el borde de la jofaina, el cual a menudo se piensa que representa rodajas de naranja (en homenaje a la provincia de Valencia, famosa por sus campos de cítricos) o quizás una flor estilizada, como las margaritas. Hacia la década de 1430, la decoración islámica evolucionó y comenzaron a verse otros patrones y motivos vegetales intrincados.

Uno de los motivos más elegantes se basa en el *ataurique*, o arabesco, que se muestra en este plato ribeteado combinado con una forma de hoja de almendro. La decoración se representa en loza dorada complementada con racimos florales de azul cobalto en el borde del plato, rodeando el escudo, y a lo largo de la sección vertical exterior del plato. El compartimento central y los vestigios de orejetas en el borde sugieren que estaba basado en una pieza de metalistería, que se habría diseñado para sostener una jarra. Si bien se conocen ejemplos de jarras de cerámica fabricadas en vidriado, la ausencia de signos de deterioro sugiere nunca se utilizó una que con este plato. Pintada en el reverso encontramos una imponente águila explayada con una liebre el vientre enmarcada dentro de un escudo. Este motivo puede referirse al mito de Zeus secuestrando a Ganímedes, una leyenda asociada a la salvación mesianica.

27

**Albarelo**

Manises, Valencia

h. 1430-70

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E598

28

**Albarelo**

Manises, Valencia

h. 1435-75

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E597

29

**Plato**

Manises, Valencia

h. 1435-75

loza de vidriado estannífero con reflejo metálico

E551

Los dos *albarelos* y el plato son magníficos ejemplos de la decoración más típica de la loza dorada fina realizada durante el máximo apogeo de su producción en Manises. Si examinamos de cerca algunas de las plantas y flores que aparecen en estas piezas de loza dorada, descubrimos que los alfareros de Valencia, de hecho, inspiraban sus diseños en su entorno natural. Uno de los motivos más importantes de estos diseños deriva de la *nueza*. La nueza aparece en una gran variedad de manifestaciones artísticas y decorativas del período medieval, incluso en tapices, tejidos y manuscritos ilustrados. La *nueza* es un género de planta trepadora que produce zarcillos con hojas grandes y bayas de color rojo o negro. Se sabe que esta planta crece de forma silvestre en el Mediterráneo, se utilizaba

frecuentemente en jardines y se le atribuían propiedades mágicas y medicinales. Además de su flor de seis pétalos simplificada, el diseño incorpora la cepa con sus zarcillos estrechamente enrollados y sus hojas anchas, que a menudo se confunden con el perejil. Fue gracias a la influencia de los alfareros valencianos que los de Florencia comenzaron a crear su propia versión del motivo de la nueza durante la segunda mitad del siglo XV.

30

**Plato**

Manises, Valencia

h. 1470-1500

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E610

31

**Plato**

Manises, Valencia

h. 1468-1516

loza de vidriado estannífero con reflejos metálicos

E651

32

**Plato**

Manises, Valencia

h. 1500-15

loza de vidriado estannífero con azul cobalto y reflejos metálicos

E599

Estos tres platos de loza dorada caracterizan los distintos estilos que se producían en Manises a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. En estos talleres se continuó con la afición islámica por el *horror vacui* (miedo al vacío), que consistía en cubrir las obras con patrones densos, sin dejar ningún espacio sin decorar. Con el declive de la producción a finales del siglo XVI, también disminuyó el número de encargos de piezas con diseños de heráldica. La loza dorada española comenzó a pasar de moda entre los mecenas internacionales, sobre todo, con la introducción de las coloridas y vivas escenas narrativas en *mayólica* italiana. Por otro lado, se produjo loza dorada para el consumo general en un intento de atraer al mercado nacional a un precio más bajo. Los diseños se hicieron más grandes y se redujo el uso de materiales costosos, como la plata y el estaño.

Como resultado, el vidriado blanco de base del estilo *mayólica* varía de color crema a rosado, en comparación con el blanco brillante, de manera que la loza dorada empieza adquirir un color cobrizo más acentuado. También surgieron nuevos diseños tanto para competir con los productores locales e internacionales como para responder al auge del interés por la vajilla metálica. El óxido de cobalto se utilizaba más moderadamente y se empleaban moldes para crear una variedad de formas metálicas y adornos de superficie, como se puede ver en el plato embellecido con nervaduras listadas en relieve, llamadas *cordoncillos* (cordones o remates) y pequeños salientes. Los *cordoncillos* irradian hacia el exterior desde el escudo de armas central y se alternan tres patrones diferentes en los compartimentos radiales: tallo y punto, brote de cardo y entrelazado. En el centro del plato hay un escudo con un león rampante, que era un motivo heráldico frecuente, el cual resulta difícil de identificar con algún grado de certeza. Por el otro lado, el plato está cubierto de un motivo de helecho estilizado.

Otro plato hecho con molde para darle un efecto ondulado lleva el escudo de armas de Sicilia. La composición del círculo concéntrico es bastante diferente de otras obras de este período. La franja exterior lleva un patrón adamascado más tradicional. Desde allí, las franjas alternan tres veces entre un trébol floral sobre fondo blanco y franjas con la inscripción: «*svrge domine*», que significa «¡Levántate oh Señor!» El plato con león rampante perfilado en azul cobalto ocupa toda la circunferencia de forma muy parecida a como se pintaban estas figuras en el reverso de las piezas durante el siglo XV. El cuerpo del león y el tallo de hojas están rellenos con un patrón de encaje, mientras que la decoración de fondo está cubierta de flores, husillos, hojas y capullos. Igual que el león rampante, esta serie típicamente representaba símbolos heráldicos. Otros platos parecidos de finales del siglo XV llevan figuras incisas, por lo que se cree que los platos que solo llevan decoración pintada como este datan de los primeros años del siglo XVI. La idea de grabar figuras incisas en los platos fue una técnica adoptada de la metalistería.

33-34

### **Platos**

Sevilla

h. 1500

loza con decoración de cuerda seca

E501 y E502

Estos dos platos decorados con figuras sorprendentes y vivaces son ejemplos de un número limitado de objetos decorativos de cerámica del siglo XVI que existen realizados en la técnica denominada *cuerda seca*. *Cuerda seca* fue una de las numerosas técnicas artísticas introducidas en España por los alfareros musulmanes durante el califato de los Omeya (929-1031). La técnica siguió utilizándose en el reino nazarí de Granada (1238-1492) y en Sevilla y Toledo a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Esta técnica consiste en dibujar el contorno del diseño sobre el cuerpo de arcilla con una mezcla de óxido de manganeso y una sustancia grasa que, juntos, actúan como barrera e impiden que el vidriado de diferentes colores se mezcle. La mezcla de manganeso, de forma parecida al esmalte alveolado o resistente, desaparece durante la cocción revelando un contorno no vidriado, llamado *cuerda seca*.

La *cuerda seca* se ideó en principio para emular los complejos y laboriosos patrones geométricos de los mosaicos de teselas y, posteriormente, amplió la variedad de sus diseños incorporando figuras. La técnica se utiliza más frecuentemente para decorar alicatado arquitectónico; no obstante, se creó un número limitado de otros tipos de formas en *cuerda seca*, como por ejemplo, tarros de botica, jarras antropomórficas y pináculos arquitectónicos. Las figuras de estos platos representan un dragón y una arpía. La arpía era una criatura malévola de la mitología griega que se distinguía por tener cabeza de mujer y cuerpo de ave y solía emplearse como motivo frecuente en algunas regiones del mundo islámico. La paleta de colores se limita a los colores miel, verde, azul y blanco. Al igual que en numerosas artes decorativas españolas de la época, el diseño ocupa toda la superficie de los platos, dejando poco espacio sin decorar. Las figuras centrales están rodeadas de flores y vegetación estilizadas, encerradas en un marco llamativo en el borde de los platos. Se cree que los talleres donde se producían tanto baldosas de *cuerda seca* como vajilla doméstica o piezas arquitectónicas de tipo decorativo estaban situados en Triana, que era un distrito administrativo de la ribera occidental del río Guadalquivir, en la ciudad de Sevilla.

35

**Cofre mudéjar**

probablemente Barcelona

h. siglo XVI

nogal con incrustaciones de marfil

S55

Una decoración elaborada con incrustaciones de hueso, marfil y maderas nobles caracteriza a estos muebles de lujo del estilo conocido como *mudéjar*, con influencias del arte, materiales y técnicas islámicas, pero fabricados fuera de al-Andalus para patronos cristianos o judíos. Puesto que el término se refería originariamente a los musulmanes que permanecieron en territorios conquistados por los cristianos, los eruditos y expertos del siglo XIX comenzaron a utilizar también este término para referirse al estilo característico de los artesanos musulmanes y los cristianos que trabajaban siguiendo esta tradición desarrollada bajo dominio cristiano.

La técnica nazarí para decorar objetos con micromosaicos de materiales preciosos se denomina *taracea*, palabra que viene del árabe *tarsi* que significa incrustación. El uso temprano más conocido de esta técnica en al-Andalus fue el *minbar* (una serie de escalones que utilizaba el imam como púlpito en la mezquita) encargado por Alhakén II para la gran Mezquita de Córdoba en el siglo X. Ya en el siglo XIV se producían muebles con incrustaciones de micromosaicos en España, Italia y Egipto. Como se puede ver en otras artes decorativas, los artesanos mudéjares llevaron esta elaborada manifestación artística a otras zonas de España, como Barcelona, donde se cree que fue fabricado este cofre. En las regiones españolas de Aragón y Cataluña, el efecto de micromosaico se simplificó, de manera que las pequeñas piezas de marfil o hueso se incrustaban directamente en toda una variedad de muebles.

36

**Alfonso VII, rey de Castilla y León**

Caldas de Reis, Pontevedra, Galicia, h. 1105-Despeñaperros, Jaén, 1157

**Privilegio**

Toledo

30 de noviembre de 1150 (era española, 1188)

manuscrito en pergamino

B16

Esta carta de privilegio emitida por Alfonso VII, rey de Castilla y León en Toledo en 1150 (1188 de la era española) registra un privilegio de concesión de tierras a Guillermo, abad del monasterio benedictino de Santa María de Valdeiglesias. La *era hispánica*, o era española, era un sistema de datación que se utilizaba en la península ibérica a partir del año 38 AEC, y que señala la fecha en que Hispania se convirtió en provincia tributaria de Roma. La era española se convirtió en el sistema de datación oficial en el reino visigodo durante el siglo VI y siguió vigente hasta los siglos XIV y XV en que fue sustituido por la era cristiana. Este manuscrito, escrito en latín con una minúscula caligrafía de tipo carolingio en tinta marrón, muestra todas las características típicas de este tipo de documento legal. El privilegio está confirmado por el rey: «*Ego adefonsus ymperator yspanie. hoc priuilegium confirmo. et propria manu corrobora*» y corroborado por una lista de testigos entre los que se encuentra el arzobispo Raimundo de Toledo, «*Raimundus tholetane sedis archiepiscopus yspanie primas*».

Lo que hace que este privilegio destaque sobre otros ejemplos de transacciones similares es el dibujo que ocupa el tercio inferior del manuscrito. Realizado en un estilo bastante alegre, vemos

una representación pictórica de la transacción que describe el texto. De izquierda a derecha en la imagen, vemos a los hijos del rey, Sancho III, rey de Castilla y Fernando II, rey de León. En el marco central vemos al abad Guillermo, representado de pie portando un báculo dentro en un marco cuya decoración evoca claramente la arquitectura eclesiástica contemporánea. El rey aparece sentado a la izquierda del abad y, junto a él, su mayordomo, el conde Ponce de Cabrera, al que se representa ligeramente inclinado hacia el rey. Hay que prestar especial atención a como están representados los pies de cada figura: el rey es la única figura que aparece retratada con una pose erguida, estática, mirando directamente al frente, mientras que los demás parecen estar en movimiento. De forma similar, todas las figuras, con excepción de Sancho, se representan en acción: el rey Alfonso ofrece una rama, símbolo de la donación, al abad, cuya mano está levantada como en signo de bendición. El rey Fernando también aparece ofreciendo una rama, mientras que el mayordomo del rey porta una espada y un escudo.

En la parte superior del dibujo vemos los nombres de las personas representadas, cada una de ellas con una letra asignada: «Sancius rex. Ferandus rex. / B // Willelmus uallis ecelesiarum / C // adefonsus imp[er]ator. / A // Poncius comes. / D» y debajo, una clave explica la identidad de cada persona: [a] pater [b] proles [c] abbas [d] testis; y sus funciones: el rey (a) dona, sus hijos (b) confirman la donación, el abad (c) recibe la donación, y el conde (d) verifica la transacción. Estos detalles adicionales, de algún modo repetitivos, puesto que el texto del privilegio ya ofrece el relato completo de la transacción, sirven para reforzar la autoridad del documento. La hábil representación de la escena, con toda probabilidad realizada por el mismo escribano que copió el texto, nos lleva a creer que se trata de una copia realizada en el scriptorium real.

37

### **Libro de memorias y aniversarios**

Monasterio de San Pedro de Cardeña, Castrillo del Val, Burgos

Finales de los siglos XII-XIV

manuscrito en pergamino

NS7/1

Este manuscrito es una compilación de textos diversos que datan desde finales del siglo XII al siglo XIV relacionados con el monasterio benedictino de San Pedro de Cardeña, incluida la Regla de la orden. Las secciones ilustradas del manuscrito concuerdan con la estética del «estilo 1200», que se extendió por varios centros de producción artística de la península ibérica. Durante la misma época en que se creó este manuscrito, San Pedro de Cardeña realizó la Biblia de Burgos y un *beatus* cuyas hojas están dispersas entre varios centros y colecciones privadas de Europa.

De los dieciséis textos diferentes de esta compilación, el más importante es el *Libro de memorias y aniversarios* y la Regla de la orden benedictina o *Regula eximij beatissimi Benedicti*. Sin embargo, el texto más antiguo del códice es el «Evangelario», que puede datar de fines del siglo XII. También del mismo período es el «*Martirologio*», que es el texto más ilustrado del volumen. Cada mes comienza con una inicial en tamaño grande y estilo románico, y cuatro de ellos incluyen figuras. Aquí es donde se puede apreciar el ingenio y la agudeza del artista, patentes en su ilustración de la cola del dragón antropomorfo que se metamorfosea en una enredadera que serpentea alrededor de la pierna del arquero y se extiende hacia arriba para servir de punto de apoyo para el brazo que sostiene el arco.

38

**Biblia sacra iuxta versionem vulgate**  
**Biblia en latín Antiguo y Nuevo Testamento**

París, Soissons Atelier

h. 1250

manuscrito ilustrado en papel vitela

HC397/344

De los talleres de París salieron algunos de los ejemplares más exquisitos de la Biblia realizados a finales de la Edad Media. Aparte de la calidad de la Biblia en sí, esta copia tiene dos características metatextuales adicionales dignas de mención. La primera es su procedencia: en la página de guarda frontal encontramos una nota manuscrita en caligrafía del siglo XVI que dice:

*«Hec Sacra Biblia habuit domus porte celi ex Benedicto decimo tertio. Pie Memorie dono et liberalitate Bonifatij Ferrer monachi ejusdem domus et magne Chartusis atque totius Sacri ordinis Chartusiensis prioris Generalis»*

Por esta nota sabemos que la Biblia fue un obsequio de Benedicto XIII (antipapa de Avignon, 1394-1417) a Bonifacio Ferrer (Valencia, 1350-1417), monje de la Cartuja de Porta Coeli (Serra de Porta Coeli, Valencia) y hermano de San Vincente Ferrer. Bonifacio había tomado los hábitos en el monasterio cartujo en 1396 tras perder a su mujer y siete hijos víctimas de la peste. También fue autor de la primera traducción impresa de la Biblia a un idioma romance hablado en la península ibérica: el «*lemosín*» o valenciano. Esta Biblia se imprimió en 1478 en Valencia en las imprentas de Alfonso Fernández de Córdoba y Lambert Palmart. La Inquisición ordenó rápidamente la destrucción de esta edición, pues solo reconocía la Biblia Vulgata en latín y por ello se sabe que de ella solo sobrevivió una hoja, que incluye el colofón, actualmente en posesión de la biblioteca de la Hispanic Society. La otra característica digna de mención es su encuadernación: probablemente es contemporánea a la época en que se obsequió a Bonifacio Ferrer, y su estilo es *mudéjar*, es decir, lleva un patrón geométrico gofrado con doble línea de entrelazado, también llamado de lacería, que recibe la influencia de los motivos decorativos islámicos. La encuadernación conserva los cierres y realces originales.

39

**Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León**

Toledo, 1221-Sevilla, 1284

**Privilegio rodado**

Aguilar de Campoo (Palencia)

8 de marzo de 1255 (era española 1293)

manuscrito en pergamino con sello de plomo colgante en cordón de plata

B13

El *privilegio rodado*, exclusivo del reino de Castilla, apareció por primera vez en el siglo XII y fue el rey Fernando II de León y su sobrino el rey Alfonso VIII quienes lo utilizaron como medio de autenticar los privilegios concedidos o de confirmar privilegios reales. El término *privilegio* se aplicaba en particular a un documento que daba fe de una donación real. El documento recibe su nombre del sello circular, *signo rodado*, ilustrado o iluminado que lleva el nombre y la marca o el escudo de armas del monarca como forma de autenticar los documentos elaborados con la Rota (sello) del Papa León IX. Aunque en sus versiones iniciales su aspecto era bastante más sencillo, por lo general una rueda lineal sencilla con un borde, probablemente dibujado por el propio escribano, el *signo rodado* evolucionó rápidamente hasta convertirse en el instrumento visualmente llamativo que destaca en todos estos documentos.

Cada documento comienza con el *crismón*, el monograma sagrado de Cristo (XPS) formado por las letras griegas superpuestas *ji*, *ro* y *sigma*, con alfa y omega suspendidas de las aspas de la letra X. Normalmente el nombre del monarca y de su esposa aparecían resaltados en letras mayúsculas y caligrafía lombarda. Al final de cada documento encontramos los nombres de los distintos clérigos y nobles que actuaron como testigos y confirmaron el privilegio, normalmente enumerados en cuatro columnas, dos a cada lado del *signo rodado*.

40

**Misal: Misal tarraconense**

Barcelona, 1405-10

manuscrito ilustrado en pergamino

B1143

El *misal tarraconense* encarna a la perfección el estilo gótico internacional que se popularizó a finales del siglo XIV y principios del siglo XV que incorporó los modelos estilísticos del norte de Francia, posteriormente reinterpretados a través de miniaturas catalanas y otras pinturas. La fecha de creación del manuscrito no puede ser anterior a 1405 porque el calendario registra la solemne transferencia de las reliquias de Saint Severo ese mismo año desde el monasterio de San Cugat a Barcelona. Al observar la ausencia de San Vincente Ferrer en el calendario de santos, podemos establecer la fecha anterior al manuscrito o *terminus ante quem* en 1455 (el año de canonización de Vincent Ferrer). No obstante, siguiendo criterios estilísticos, podría ser que la fecha más plausible de creación fuera el período alrededor de 1405-1410.

El manuscrito se divide en cuatro secciones: el calendario; el propio del tiempo, es decir, la lista de fiestas litúrgicas del año; la misa; y la lista de días festivos de los santos, conocido como el propio de los santos. Cada sección está decorada con iniciales realizadas en una exquisita filigrana en rojo y azul e ilustrada con miniaturas o iniciales historiadas específicas de cada sección del texto. De esta forma, el calendario está ilustrado con escenas apropiadas para cada mes del año; la poda de plantas en marzo, la cosecha y la trilla en junio y julio, y la elaboración del vino en septiembre. El propio del tiempo se ilustra con escenas que muestran las principales fiestas litúrgicas: la Navidad, Epifanía, Resurrección, Ascensión y Pentecostés. Se presentan tres escenas de la misa, como por ejemplo la consagración; el propio de los santos que muestra la lapidación de San Esteban, santo cuya celebración, el día 26 de diciembre, sigue siendo festivo en la región de Cataluña; y San Juan Bautista.

El texto del manuscrito es obra de dos escribanos diferentes y está escrito en caligrafía gótica clara, en un fino papel vitela. El texto está incompleto y le faltan un número indeterminado de folios a partir del n.º 432. El manuscrito está encuadernado en frío en cuero marroquí marrón rojizo del siglo XIX por Rivière and Company, un conocido encuadernador inglés de ascendencia francesa.

41

**Juan II, rey de Castilla y León**

Toro, Zamora, 1405-Valladolid, 1454

**Privilegio rodado**

Valladolid

1423

manuscrito en pergamino con sello de plomo colgante en cordón de plata

HC339/41

En este privilegio de 1423, Juan II, rey de Castilla y León, nombró a Álvaro de Luna (1388/90-1453) condestable de Castilla, cargo que desempeñaría hasta su muerte en 1453. Posteriormente sería nombrado gran maestre de la Orden de Santiago. Álvaro de Luna entró en la corte como paje en 1410, con aproximadamente 20 años de edad, y pronto se convirtió en hombre de confianza del joven rey. Fue una figura central en la corte del rey Juan hasta la muerte de la esposa de este, María de Aragón, en 1445 y su posterior matrimonio en 1447 con Isabel de Portugal. Muchos desconfiaban de la dudosa influencia que Álvaro de Luna ejercía sobre el rey e incluso hay quien sospechaba de su implicación en la muerte de María de Aragón. La segunda esposa del rey, Isabel, por fin logró romper el poder ostentado por Álvaro de Luna en la corte y posteriormente fue declarado culpable de asesinato y ejecutado en 1453. El propio rey murió al año siguiente, atenazado por el remordimiento por cómo había tratado a su favorito en la corte.

Este privilegio, emitido en 1423 y confirmado en 1424, tiene una decoración extravagante, quizá para resaltar la importancia que Juan II dio a esta confirmación y, puede que también fuera señal de la extraordinaria estima que profesaba a su amigo, Álvaro de Luna. Todo el manuscrito está enmarcado por un borde de follaje en el que habitan dragones, bestias fantásticas y soldados que portan el escudo de armas de Álvaro de Luna. El propio sello real está extraordinariamente decorado con una profusa ilustración. Lleva la inscripción: «[círculo exterior] *iohan furtado de mendoca mayordomo mayor del rey confirma iohan de auellaneda alferes*; [círculo interior] *mayor del rey confirma signo del muy alto rey*». Además del sello del monarca, encontramos su firma «Yo, el Rey».

42

***Horae beatae marie secundum usum curie romane***

***Libro de horas negro***

Círculo de Willem Vrelant (activo Brujas, Bélgica, 1454-1481)

Brujas, Bélgica

h. 1458

manuscrito ilustrado en papel vitela pintado en negro

B251

Los libros de horas del siglo XV como el presente ejemplar, ilustrados en papel vitela teñido o pintado en negro, son extremadamente raros, lo que convierte a este manuscrito en una de las piezas más singulares de la exposición. El libro de horas negro probablemente fue un encargo hecho por o para María de Castilla a la muerte de su esposo, Alfonso V de Aragón, fallecido en Valencia en 1458. De hecho, su escudo de armas, tal como aparece en la primera página ya no va blasonado con el de Aragón, y el hecho de que el manuscrito esté realizado en pergamino negro, son elementos que apoyarían esta teoría. Del mismo modo, la muerte de la destinataria de esta ofrenda de duelo menos de tres meses después de la de su esposo, podría explicar por qué numerosas miniaturas están sin acabar.

43

***Biblia A. T. Hebreo***

España y Portugal

h. 1450-1497

manuscrito ilustrado en papel vitela

B241

Esta Biblia ilustrada en hebreo es notable por muchos aspectos y está considerada uno de los ejemplos más impresionantes de esta distinguida tradición cultural. Podemos rastrear la historia de esta Biblia y su paradero casi desde el momento de su creación hasta la época actual. Esta Biblia fue escrita y decorada en España, probablemente después de 1450 y, posteriormente, fue llevada a Portugal alrededor de 1492 en la época de la expulsión de los judíos de España. En Portugal se añadieron ocho folios ilustrados entre 1492 y 1497. El manuscrito salió Portugal en 1497 al ser expulsados los judíos del país y terminó en posesión de la familia Rossilho que presuntamente huyó de Portugal tras el decreto emitido por el rey Manuel I de Portugal en 1496. Sabemos por una nota manuscrita escrita en una de las guardas que la familia Rossilho llegó a Pisa procedente de Fez. Debido a las penurias económicas que sufrieron, la familia Rossilho vendió el manuscrito en 1618 a Jacob Curiel (Duarte Nunes da Costa, 1585-1664), un *marrano* (judío converso) nacido en Lisboa, cuya familia abandonó Portugal en 1609 huyendo de la persecución. Jacob Curiel, rico comerciante y autor de la nota en el manuscrito, se estableció primero en Florencia, luego en Amsterdam y por último en Hamburgo donde posteriormente desempeñó un cargo como agente de la corona portuguesa hasta su muerte en 1664. El lujoso encuadernado en cuero rojo estampado en dorado fue realizado en Roma a principios del siglo XVII aproximadamente en el mismo período en el que fue adquirido.

Las ilustraciones y las iniciales decoradas son los aspectos del manuscrito que lo diferencian de otras Biblias en hebreo. El texto va precedido de diez folios decorativos en los que se presentan los versos de los libros de la Biblia, rodeados de filigrana decorativa de color malva y oro, dentro de un marco de filigrana dorada. En el último folio introductorio hay una representación de la *menorah*. El texto en sí está totalmente decorado con letras iniciales en oro resplandeciente. Las ocho ilustraciones de estilo renacentista en página completa realizadas en Portugal e intercaladas por toda la Biblia tienen todas la misma disposición básica: dos bordes anchos pintados, delimitados en el borde exterior por una filigrana que se asemeja al encaje, y que en conjunto crean un espacio central donde se concentra el texto bíblico. Los bordes exteriores están llenos de ramas llenas de hojas y habitados por todo tipo de animales, tanto reales como imaginarios: caracoles, búhos, un periquito y otras aves exóticas, un león, dragones y en mayor número, pavos reales.

44

[Le Comte d'Artois]

***Livre du tres cheualereux conte d'Artois et de sa femme fille du conte de Bouloigne***  
***Libro del más valeroso conde de Artois y su esposa, la hija del conde de Bouloigne***

Francia

h. 1450

manuscrito ilustrado en papel vitela

B1152

Este manuscrito vivamente ilustrado es uno de las tres copias que existen del manuscrito, las cuales se realizaron todas en el siglo XV, en Francia. De autor anónimo y escrito hacia el año 1450, el texto se nutre tanto de fuentes folclóricas como literarias (se ha sugerido el Decamerón, de Giovanni Boccaccio [1313-1375], como una influencia posible) y parece haber tenido un cierto grado de popularidad. El argumento, como suele ser habitual en este tipo de historias, es bastante enrevesado. Felipe, conde de Artois, abandona a su esposa porque al parecer no puede tener hijos y emprende un viaje en busca de hazañas caballerescas. Antes de su partida, promete que regresará si ella es capaz de realizar tres cometidos: quedarse embarazada de él, llevarse su caballo favorito y obtener el más maravilloso diamante; estas tres tareas debe realizarlas sin que él se dé cuenta. Al descubrir que su marido, Felipe, se encuentra en la corte de Castilla, donde también tiene planes con la hija del rey, la esposa

lo engaña para tener relaciones (él piensa que se trata de la hija del rey) y concibe un hijo suyo. Aún sin saber de la verdadera identidad de su amante, Felipe le entrega también su caballo y un diamante. Tras haber logrado realizar las tareas encomendadas, la esposa envía sus emisarios al conde que, escarmentado por la experiencia, regresa de nuevo junto a su esposa. El manuscrito finaliza con una ilustración de la ceremonia de bautismo del hijo del conde, su ansiado heredero.

45

**Cofradía de Nuestra Señora del Hospital de Esgueva**  
**Estatuas de la Cofradía del Hospital de Santa María de Esgueva**

Valladolid

Siglo XVI

manuscrito en pergamino

HC339/25

Movido por su deseo de servir a Dios, el conde Pedro Ansúrez junto a su esposa Doña Eylo fundaron el *Hospital de Santa María de Esgueva* en Valladolid en algún momento durante el reinado de Alfonso VI (r. 1072-1109). El hospital se construyó sobre los cimientos del palacio del conde, para el que cedió todos los ingresos pertenecientes al palacio y sus tierras. Con el fin de gestionar y conservar el hospital se creó una hermandad, la *Cofradía de Nuestra Señora del Hospital de Esgueva* estipulando que todos sus miembros debían ser noble linaje y tener pureza de sangre. Aparte de la confesión, no parecía exigirse ningún otro requisito a los pacientes, y no se les discriminaba en función de su origen o enfermedad. Este documento comienza con un prologo en el que se describe la transformación de hospital a hermandad, seguido de 35 estatutos que detallan la administración y organización de esta institución, el número y características de sus miembros. Después sigue una lista de todas las propiedades que posee y administra la cofradía, junto con un recuento de todas las donaciones y testamentos dados a la cofradía desde 1499 y durante los 70 años siguientes.

46

**Cruz de relicario**

Corona de Aragón

principios del s. XIV y h. 1375-1450

plata dorada con champlevé y esmalte vítreo

R3015

Esta cruz de relicario de estilo gótico tardío está decorada en coloridas formas florales y de hojas en champlevé que rodean un Cristo crucificado de escayola en el anverso; el reverso presenta la misma decoración y cuatro lóbulos con representaciones de los evangelistas en esmalte vítreo similar al utilizado en la técnica catalana alrededor de un Agnus Dei en champlevé esmaltado. La porción superior, un crucifijo patriarcal hueco que se separa para alojar una reliquia de la Santa Cruz, se ha adaptado para utilizarse como cruz de altar. Este florón arquitectónico de estilo gótico consta de un eje de cuatro lados con hornacinas de arco ojival talladas y revestidas de esmalte azul que albergan figuras de escayola de los profetas con sus escrituras. Sobre ellas se erige un dosel gótico con cuatro torretas que terminan en ocho soportes y abren paso a una corona octogonal separada. La base del crucifijo tiene forma de *cruz flordelisada* con cuatro indentaciones en forma de círculo que muestran un león rampante verde sobre fondo rojo.

La datación de este objeto resulta difícil e incluso lo es aún más tratar de identificar a qué escuela local pertenece. La cruz de relicario, que quizá imita de forma intencionada a otros ejemplos orientales,

presenta formas geométricas sencillas decoradas con los colores del esmalte. Por otro lado, el conjunto de florón es un vivo ejemplo de fantasía arquitectónica del gótico tardío, con el toque curioso del elemento de la corona planeando sobre el resto del eje reconstruido. Sus elementos decorativos encuentran paralelismos en los crucifijos, relicarios y cálices de Valencia, Aragón y Cataluña. La base fluida también encuentra cierto paralelismo en estas zonas geográficas, además de en otros ejemplos mallorquines. La aproximación más exacta puede ser que una cruz patriarcal de relicario del siglo XIV se modificara alrededor del cambio de siglo en algún centro de España oriental para adaptarla a las preferencias de diseño contemporáneas.

47

### **Cáliz**

¿Segovia?

h. 1525-50

plata dorada, fundida, repujada y cincelada

R3082

Este cáliz, que combina formas tanto góticas como renacentistas, ilustra claramente la transición del gótico tardío al renacimiento en el arte religioso como la culminación del proceso, ya que la mayoría de sus formas son exageradamente clásicas. Esta copa cónica adopta un perfil redondeado más bajo gracias a un friso sólido de vegetales con máscaras de hombre verde, bucráneos y pájaros que la rodean por completo. Tres de los compartimentos contienen imágenes en bajorrelieve: San Francisco mostrando las llagas, San Andrés y la Virgen con el niño Jesús; los otros tres muestran figuras grotescas y vegetación, dos con máscaras de hombre verde y una con un querubín sobre un escudo con la cruz flordelisada de la Orden de Calatrava y escudos de armas que se han identificado como los de Ada Marshall Johnson y los de la familia Jiménez de la Fontaza de Aragón. Los motivos de cuerda y la imagen de San Francisco pueden sugerir alguna relación con la institución franciscana. En contraste con estos elementos renacentistas, el centro del cuerpo hexagonal emerge como evocación de la arquitectura del gótico tardío, si bien sus elementos individuales también son relativamente sólidos y densos.

## **HIERRO FORJADO**

La colección de obras de hierro forjado de la Hispanic Society contabiliza unas 300 piezas importantes y conjuntos (aldabas, manijas de puerta, juegos de cerraduras y placa, etc.), así como varios cientos de piezas sueltas más pequeñas (en su mayor parte clavos, cabezas de clavos, realces, etc.), y fue adquirida en su mayor parte en 1906 a Lionel Harris de la Spanish Art Gallery, en Londres. Un pequeño número de antigüedades premedievales procede de adquisiciones y obsequios de arqueólogos y coleccionistas. La colección adquirida por Huntington había perdido en gran medida su contexto, un problema común en todas las colecciones similares, por lo que los primeros esfuerzos de datación e identificación de sus orígenes regionales tuvieron que basarse en comparaciones con objetos de otras colecciones contemporáneas basadas mayormente en impresiones. El avance relativamente lento del conocimiento sobre la forja española, dejando a un lado las rejas decorativas y la forja arquitectónica, sigue dificultando la datación precisa de estas obras.

48

***Aldaba con pájaro***

h. 1500

hierro

R55

Los motivos de aves como el de este ejemplo son relativamente frecuentes en la forja española, especialmente en las colecciones de la España oriental. Pedro Miguel Artíñano y Galdácano y Luis Pérez Bueno ambos destacan la figura del ave en las artes populares, y le atribuyen como fechas los siglos XV y XVI. En el presente ejemplo, el animado trabajo de perforación, como las formas semicirculares similares a uñas que crean el plumaje del ave y las formas de semicírculo y punto que bordean la placa de apoyo, sugieren la obra de un herrero con un buen ojo para el detalle.

49

***Aldaba con cabeza de dragón***

Castilla (¿Toledo?)

Siglo XVI o principios del s. XVII

hierro, chapa

R73

Este robusto objeto combina una aldaba en forma de anilla ovalada de estilo mudéjar con una sección transversal diagonal, cuyas superficies planas están adornadas por dos franjas de puntos perforados en zigzag separadas por una línea punteada perforada. Dos formas de corazón apiladas una sobre otra en la parte inferior del interior del aro, apuntan hacia arriba, donde una cabeza de dragón que se asemeja a un lobo sirve de bisagra para la anilla. Unos postes cuadrados rematan la anilla a cada lado de la cabeza del dragón. La placa de apoyo es una cruz flordelisada realizada por formas de lacería aremolinada con líneas incisas. Si bien los elementos de estilo mudéjar de la anilla podrían dar argumentos para datar esta obra antes de 1600, las formas robustas de la placa apuntan más bien hacia el barroco. Los pares de tiradores de puerta altos (diseñados para agarrarlos montado a caballo) en puertas exteriores de gran tamaño tendrían la misma forma, si bien dos aldabas monumentales de este tipo sin duda habrían dado cierta categoría a la entrada de la casa de un noble.

50

***Aldaba con cabeza de murciélago***

Este de España

h. 1450-1520

hierro, chapa

R96

Las aldabas y los tiradores de puerta suelen ser el mismo tipo de objeto, con la diferencia de que a la primera se le añade un yunque para golpear y, en ocasiones, como en el presente ejemplo, una protuberancia al llamador en forma de anilla para poder golpear el yunque. La placa tiene la forma de una estrella de ocho puntas con rieles estriados terminados en pináculos cónicos en espiral que enmarcan un área de doble tracería. El llamador en forma de anilla está sujeto por una cabeza de murciélago, flanqueada por formas que representan ostiones y terminan las bandas retorcidas de la anilla. En la aldaba, la geometría estrellada de la placa y el efecto que produce el área de doble tracería enlazan este objeto con las tradiciones mudéjares (hispano-islámica), en particular las de la zona oriental de España. La energía de la composición formada por la anilla retorcida y los pináculos

en espiral se acentúa por la expansión radial de las bandas que separan las formas en bucle de la tracería de la parte superior y las puntas de la estrella. El delicado trabajo de perforación y la exquisita naturaleza de la tracería –sin duda esta pieza era un objeto de lujo que requirió un esfuerzo extraordinario para su elaboración– sostienen el argumento que sitúa su creación en el siglo XV, quizá entrando en las primeras décadas del siglo XVI si tenemos en cuenta la geometría de la protuberancia del llamador de anilla.

51

***Aldaba con cabeza de africano***

Siglo XVI

hierro

R110

Las formas del Medioevo tardío (gótico) pervivieron en la forja española, sobre todo en las placas decorativas y cerraduras que se aplicaban a cómodas (*vargueños*) y cofres, durante el Siglo de Oro y hasta el XVIII. El carácter postmedieval de esta pieza es evidente en su iconografía, representada por la cabeza de un subsahariano como llamador de la aldaba. Dado que en general los subsaharianos no fueron llevados a España hasta el comienzo del comercio de esclavos portugués en la década de 1440, esta pieza no puede ser anterior al período alrededor de 1460. Las formas de mayor tamaño en el panel de tracería sencilla y la apariencia vestigial de los soportes y pináculos, de hecho sugieren una fecha posterior, en el siglo XVI. La composición se hace más viva gracias a la expresión de la cara del africano, su nuez de Adán prominente, las ruedas de bisagra con diseños en zigzag a ambos lados del llamador debajo del cuello y la tira redondeada que parece una cuerda bajo el friso de la parte superior entre los pináculos.

52

***Aldaba con dragón***

Corona de Aragón

h. 1500

hierro

R111

La riqueza de la composición de esta aldaba y el minucioso detalle de su elaboración coloca a esta pieza, igual que el ejemplo anterior, en la categoría de élite entre los objetos de lujo. Quizá fuera creada para una puerta interior, pues su elaboración muestra una franja superior de tracería con formas de árbol abstractas entrelazadas, casi arabescas, en dos de un total de tres franjas separadas por soportes que terminan en pináculos nudosos. La placa de tracería subyacente tiene tréboles, lóbulos y aberturas en forma de lágrima, que a veces forman grupos triangulares. La banda central encierra un llamador en forma de dragón, cuya cabeza sirve para golpear el yunque. El dragón alado –posiblemente una quimera (cabeza de dragón, cuerpo de pez y alas de pájaro) tiene una superficie trabajada con adornos semicirculares, punteados y en forma de «s» y líneas delicadamente cinceladas. El resultado global revela una finura y riqueza de detalles circunscritos a unos límites geométricos. Esta combinación de una reja geométrica dominante que encierra elementos góticos y mudéjares puede compararse al estilo gótico isabelino de transición a medida que la arquitectura española se encaminaba gradualmente hacia formas renacentistas hacia finales del siglo XVI. El dragón alado siguió utilizándose como motivo en las aldabas en la España oriental, incluso en las obras de artistas populares y herreros del Siglo de Oro y hasta el siglo XX.

53

**Cerradura de arcón**

Siglo XVII

hierro

R114

Uno de los objetos de forja más complejos de la colección de la Hispanic Society es esta cerradura con su cerrojo pertenecientes a un arcón. La cerradura en relieve con su chapa cóncava a la que va sujeta que se explaya hacia las esquinas hace juego con la forma triangular del cerrojo con lados curvilíneos que desciende desde una banda rectangular debajo de un eje que sostienen unas anillas de sujeción justo antes de donde forma un ángulo recto al final. Ocho exuberantes florones, de los cuales cuatro cubren las clavijas que sujetan la cerradura, otros tres sirven de decoración para el cerrojo más un florón central, le dan al conjunto un aire tridimensional. Las formas curvilíneas y los florones sólidos sugieren elementos del diseño barroco. La parte central del eje, que va soldada al borde superior del cerrojo, lleva tallado un patrón entrecruzado. En el extremo del cerrojo hay una salamandra con la boca abierta y la lengua fuera.

El diseño del conjunto de cerradura parece querer imitar el cuero estampado y troquelado, ya sea en el patrón floral de las áreas planas de la cerradura y su cerrojo, o en el festoneado del cerrojo, o en la labor de perforado en disposición radial y las líneas cinceladas de la chapa que rodea al cerrojo. De hecho, este juego de cerradura y cerrojo podría haber pertenecido a un cofre de madera o cuero, aunque el cuero estampado le habría conferido un maravilloso sentido de la armonía. La cerradura en relieve sugiere también que quizá perteneciera a un cofre de cuero, ya que la cubierta superior suele ser más gruesa que la cara inferior del cofre. Para este fin, el cerrojo está doblado con dos codos en ángulo recto, por lo que debió de haber sido colocado en un cofre, de cualquier material, a ras de la cubierta superior.

54

**Aldaba con pinzas de cangrejo**

h. 1500

hierro

R56

Esta pieza notable de arte popular tradicional presenta varios elementos en común con la aldaba con forma de ave incluidos los puntos perforados a lo largo de los bordes de la placa de apoyo vertical larga y estrecha y las formas semicirculares y punteadas perforadas, así como las estrías cinceladas en los lados planos del llamador en forma de «s». Los puntos perforados continúan hasta los extremos del llamador que imita la forma de unas pinzas de cangrejo.

55

**Aldaba con lobo o perro**

¿Galicia?

Siglo XVI

hierro

R125

Esta elegante composición en hierro forjado aplica el clasicismo del Renacimiento a este llamador con motivo tradicional de animal y presenta elementos remanentes del gótico en la placa de apoyo. La placa tiene una sola capa de tracería con formas relativamente anchas y un borde rectangular sencillo. El llamador, un cuerpo serpenteante con cabeza de perro o lobo, golpea el yunque con el labio superior curvado de la boca del lobo. El cuerpo está decorado con tres anillas retorcidas; la cola se enrolla hacia atrás con elegancia hasta tocar la anilla más superior. El yunque en forma de rodete está dividido en cuatro partes por un diseño cruciforme y su forma redondeada evoca la bisagra redonda.

56

**Aldaba con lagartija**

Este de España

h. 1570-1630

hierro

R122

La lagartija estilizada del llamador de esta aldaba, decorada con líneas cinceladas y perforaciones semicirculares, se asemeja a otras obras de Barcelona y Teruel, con frecuencia datadas en el siglo XVI. La laboriosa lacería de la placa de apoyo y su contorno rectangular liso con la flor de lis que se extiende desde el lado que sujeta el llamador sugieren el siglo XVII como fecha de creación. Un detalle interesante es el yunque que en realidad es un yunque de herrero en miniatura.

57

**Miguel Alcañiz**

Valencia, activo 1408-47

**La Ascensión de Cristo**

Valencia

h. 1422-30

temple sobre madera

A2031/1

*La Ascensión de Cristo* ocupa el panel central de este pequeño retablo de altar encargado para un altar lateral de la Iglesia de los Caballeros de San Juan de Jerusalén en Valencia. Otros paneles del altar que obran en poder de la Hispanic Society son *Saint Vicente* y el *Entierro de Cristo*. El resto de los paneles *San Gil*, *Cristo triunfante sobre Satán* y *La misión de los apóstoles* se encuentran en el Museo de Metropolitano de Arte. Otros dos paneles posiblemente del altar, *La Natividad* y *El entierro de la Virgen*, se encuentran en el Museo de Arte de Filadelfia. Este retablo es un importante ejemplo del estilo gótico internacional de fines del siglo XIV y principios del siglo XV, tal como se desarrolló en Borgoña, Italia, el sur de Francia y el este de España bajo la influencia de Simone Martini (1284-1344).

58

### **Escultor hispano-flamenco anónimo**

#### ***San Martín***

h. 1450-75

madera policromada

D91

La estatua representa el famoso milagro de la vida de San Martín de Tours (h. 316?-97). Aunque nació de padres paganos bajo el Imperio romano, se sintió atraído por el cristianismo y deseó convertirse. Mientras prestaba servicio en el ejército romano fue destacado en la Francia moderna. Cuando se encontraba a las afueras de Amiens, observó como un mendigo tiritaba de frío a la intemperie y, movido por la compasión, rasgó su capa en dos para compartirla con el hombre. Según cuenta la Leyenda dorada, esa misma noche Cristo se le apareció a San Martín en sueños, sosteniendo la mitad de la capa que San Martín había dado al mendigo y le dijo: «[mira] lo que me ha dado Martín», con lo que el soldado supo que el mendigo era el propio Cristo. Poco después de este episodio, el futuro santo abandonó el ejército y fue bautizado. Se consagró a la vida religiosa llegando a convertirse en obispo de Tours. Tras su muerte, San Martín fue muy venerado y la parte de la capa que él conservó se convertiría en una de las reliquias más preciadas por la monarquía francesa.

Esta historia atraía a los cristianos como ejemplo de caridad y, a la vez, servía de ejemplo para nobles y caballeros. Esta representación se encuentra entre los ejemplos más antiguos conocidos en España, mientras que otros ejemplos contemporáneos aparecen en Cataluña, Zaragoza y Valencia. La vestimenta de sombrero, capa y faldón de San Martín guardan coherencia con otras imágenes de la época. Estos ejemplos se pueden ver en altares pintados o esculpidos, lo que sugiere que la estatua de la Hispanic Society también estaba destinada a este entorno. El escultor talló el caballo y el santo en alto relieve aunque apenas trabajó la parte posterior, lo que claramente sugiere que las imágenes estaban destinadas a colocarse en un lugar donde estas superficies no fueran visibles. El tallado del santo revela la mano de un escultor de gran talento que sabe representar con destreza las delicadas superficies de la cara, el cabello y la vestimenta. El santo se concentra en su tarea, si bien, no se mueve con la naturalidad con la que los artistas posteriores lo representan. En contraste, el caballo presenta un aspecto muy estilizado que tiene encanto en sí mismo. Dado que los demás ejemplos casi siempre incluyen la figura del mendigo, su ausencia en esta obra es notable y surge la duda de si quizá había una figura separada que se perdió con el tiempo.

59

### **Taller de Gil de Siloé**

#### ***Efigie de Doña Mencía Enríquez de Toledo, duquesa de Alburquerque***

San Francisco de Cuéllar, Segovia

1498

alabastro

D275

Esta hermosa efigie de Doña Mencía Enríquez de Toledo (f. 1479), duquesa de Alburquerque y segunda esposa de Don Beltrán de la Cueva, procede de su tumba en el monasterio de San Francisco in Cuéllar (Segovia). En la nave transversal de la iglesia y ante el altar mayor, su esposo, uno de los hombres más ricos y poderosos de Castilla, erigió un mausoleo para su familia. Beltrán de la Cueva (f. 1492), no solo fue el primer duque de Alburquerque sino también el privado (ministro principal o favorito) de Enrique IV y posteriormente una figura destacada bajo el reinado de los Reyes Católicos.

60

### **Capa pluvial**

¿Valencia o Granada?

Siglo XV-XVI

brocado de terciopelo en oro y seda roja, paneles con aplicaciones de bordado de hilo metálico y seda policromada

H3932

Durante el siglo XV y principios del siglo XVI se producían lujosas telas de terciopelo en los telares de seda de Barcelona, Granada, Sevilla, Toledo y Valencia muy apreciadas por monarcas, nobles, papas y prelados. Los dos patrones que predominan en estos textiles reciben el nombre de *griccia* y *ferronerie*, y en ambos el motivo central es la granada, un estilo originario de Oriente Medio. El patrón de *griccia* es el más exuberante e incorpora formas naturales de aspecto convencional como tallos ondulantes, granadas, hojas, piñas y capullos de cardo y flor de loto. El patrón de *ferronerie*, por lo general un diseño más austero, toma su nombre de los diseños típicos en la metalistería de Oriente Medio. Esta espectacular capa muestra una combinación única de patrones de *ferronerie* y *griccia* y usa la granada como símbolo de la Iglesia en su unidad y diversidad. En ella se representan ó escenas de la vida de Cristo, tres a cada lado del cuerpo del portador de la vestimenta.

La capa pluvial es un manto semicircular, abierto por la espalda, que cubre el cuerpo y tiene una longitud que casi llega al el suelo. En la parte frontal, normalmente se llevaría un cinturón o faja con bordados; y por la parte trasera, una capucha o protector se sujetaría sobre el pecho por medio de un broche. A estas capas se las denominó «pluviales», (que deriva de la palabra *pluvia* o «lluvia» en latín) porque originalmente servían para resguardar de la lluvia cuando se caminaba en el exterior. En la Iglesia católica, la capa pluvial es un adorno que se utilizaba en ceremonias litúrgicas. Una capa tan magnífica como esta solo la llevarían los abades o prelados.

61

### **Casulla**

Valencia

Siglos XIV-XV

brocado de terciopelo en oro y seda roja, paneles con aplicaciones de bordado de hilo metálico y seda policromada

H3910

Esta importante casulla «guitarra» con patrón de *griccia*, llamada así por su forma similar a la de este instrumento, tiene motivos de granada sobre tallos ondulantes y hojas. El escapulario, situado en el centro de la casulla, lleva bordadas escenas de la vida de Cristo. La ornamentación bordada está realizada en hilo de seda mediante la técnica de pintura a la aguja, en la cual las puntadas imitan las pinceladas de un cuadro, realizando puntadas en satén para los colores carne y las vestimentas, y pespuntes, cordoncillo y punto de cadeneta para delinear los surcos y contornos de las figuras. Asimismo, se emplea hilo metálico para los fondos y para que los elementos estructurales aparezcan en relieve.

Durante la restauración realizada en 2009 por el Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, se encontraron varios folios de un manuscrito valenciano del siglo XIV dentro del escapulario, que estaba cosido al forro de la casulla para reforzar los bordados. También dentro de la casulla de la Hispanic Society se encontró una tira de pergamino, cosida al forro, con la siguiente

inscripción: «Tiras doradas del rey Pedro». Este descubrimiento concuerda con la información facilitada por el anticuario de Londres, Lionel Harris, cuando vendió la casulla Huntington en 1906. Parte de nota de la escritura de compraventa decía: «Se dice que esta casulla fue un regalo del rey Pedro IV de Aragón (1336-1387) al abad de Altura, cerca de Segorbe, en la provincia de Valencia.» En base a la información descubierta en la casulla, podría sugerirse que la franja bordada, reutilizada posteriormente, data aproximadamente de 1387, si bien el terciopelo, cortado y ajustado para una persona en concreto, data del siglo XV.

62

### **Dalmática**

España

Siglos XV-XVI

brocado de terciopelo en oro y seda roja, paneles con aplicaciones de bordado e hilo metálico, seda policromada y perlas aplicadas

H3922

La dalmática es una prenda que utilizaban los diáconos y subdiáconos en celebraciones litúrgicas de la Iglesia católica romana y otras denominaciones. Esta fastuosa dalmática está hecha en terciopelo carmesí con dobladillo escalonado e hilo metálico trenzado que forma bucles en algunos de los motivos decorativos de la prenda. El término *dalmática* proviene de los antiguos romanos que tomaron el nombre de este tipo de vestimenta de los dálmatas. Al igual que la capa pluvial y la casulla que se exhiben en esta exposición, esta dalmática con motivo de *griccia*, con efectos de contraste que proporcionan los bucles de la trama, está decorada con granadas ondulantes de gran tamaño realizadas con hilo de oro.

Aunque esta pieza se vendió a Huntington como obra originaria de España, tiene cierta influencia flamenca que se aprecia en la arquitectura que exhibe, en la anchura de los nichos y en la representación de las figuras. Se ha podido establecer una correlación de muchas de estas figuras con determinados santos. Se ha identificado en la franja central a Santa Elena sujetando en sus manos una cruz y paisajes a ambos lados. Fue esta emperatriz romana quien, según cuenta la leyenda, dirigió las excavaciones en el monte del Calvario para hallar la cruz de Cristo. En el lado derecho, de arriba a abajo, aparecen San Pedro con las llaves en la mano; San Lucas con el libro del Evangelio y el buey a sus pies; un papa, quizá Gregorio el Grande, con una tiara en la cabeza; y un santo con diadema. En la franja izquierda aparecen representados: San Pablo con la espada con la que fue decapitado; San Mateo con la figura de un ángel; un obispo; y un santo. Por el reverso, en la franja central lleva un bordado de San Francisco de Asís con llagas en las manos, vestido con el hábito franciscano entre paisajes. El resto de figuras son obispos, papas, santos militares, abades o abadesas.

63

### **Alonso Berruguete**

Paredes de Nava, Palencia, h. 1488-Toledo, 1561

### **Diseño ornamental de la toldilla de una galera**

h. 1520

tinta y aguada

IL06.0001

Este delicado dibujo de un diseño para la cubierta de un barco nos da una idea del uso práctico que se daba a los dibujos. Esta obra se atribuyó en principio a un artista italiano, Pietro Torrigiano

(1472-1528), pero datos más recientes apuntan a Alonso Berruguete como su autor. En 1522 y 1523, Berruguete recibió pagos por diseñar la ornamentación del barco que llevó a Carlos V a Flandes en 1520. En 1518 fue nombrado «pintor del rey» y este dibujo refleja su estrecha relación con la corte de Carlos V. Para celebrar su nombramiento como Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, el rey Carlos quería que su emblema se desplegara en un lugar prominente en el barco, y Berruguete lo complació incluyendo las columnas de Hércules y la corona imperial dentro del elaborado diseño.

Berruguete tendría un papel destacado en el arte del siglo XVI en Castilla gracias a su adaptación del renacimiento y el manierismo italiano que el artista había estudiado de primera mano. Poseía una extraordinaria habilidad para escultura y la pintura y tuvo éxito en el diseño de proyectos monumentales y en la supervisión de su ejecución. Su destreza en el dibujo fue fundamental a este efecto y varios dibujos atribuidos a Berruguete destacan este aspecto de su obra.

64

### **Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico**

Gante, Bélgica, 1500-Cuacos de Yuste, 1558

#### ***Instrucciones de puño y letra de Carlos V a su hijo Felipe***

Palamós (Cataluña)

4 de mayo de 1543

manuscrito en papel

B2955

En mayo de 1543, cuando se encontraba camino de Italia, el rey Carlos V y su tripulación se vieron obligados a buscar refugio en el puerto de Palamós, donde Carlos empezó a escribir cartas dando consejos a su hijo, el futuro rey Felipe II. En la primera de ellas, con fecha del 4 de mayo de 1543, aconseja a Felipe que tenga fe absoluta en Dios, pero que también acepte los buenos consejos de sus asesores. Asimismo, le aconseja que sea paciente con quienes le hagan peticiones y que nunca actúe movido por la ira o por el deseo de venganza. También le anima a que continúe sus estudios, ya que eso le ayudará a madurar y convertirse en una persona equilibrada, «un hombre sabio, cuerdo, bueno y honrado».

El 6 de mayo, Carlos escribe una nueva instrucción, de naturaleza mucho más urgente y le describe una «[carta] secreta» que Felipe debe guardar bajo llave y le indica: «*la tendréis secreta y debajo de vuestra llave sin que vuestra mujer ni otra persona viva la vea*». Esta vez, el asunto concierne a la política de la corte y le advierte sobre las «*las pasiones y parcialidades y casi bandos... hechos entre mis criados*».

65

### **Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico**

Gante, Bélgica, 1500-Cuacos de Yuste, 1558

#### ***Decreto firmado «Carolus» por el que aumenta la pensión anual de Tiziano Vecellio, conocido como Tiziano***

Ausburgo (Alemania)

10 de junio de 1548

manuscrito en pergamino

B253

Se cuenta que cuando Tiziano estaba trabajando en un retrato de Carlos V, dejó caer su pincel y el

emperador lo recogió. Al verlo, Tiziano se arrodilló ante él y dijo: «Señor, un siervo suyo no merece tal honor», a lo que Carlos replicó: «Tiziano merece ser servido por el César». Esta anécdota, aunque se cree que fue inventada por el escritor veneciano Carlo Ridolfi en 1648, acierta a captar el vínculo especial que parece haber existido entre Carlos V, emperador de Sacro Imperio Romano Germánico, y Tiziano Vercellio.

Este documento es una prueba más de esta relación tan especial. Señala que «*pictori nostro*» («nuestro pintor»), ya recibe una pensión, concedida en 1541, de 100 escudos por sus «méritos y servicios prestados a nuestra persona y a nuestro sacro imperio». Esta pensión se duplicó en 1548 después de que Tiziano mostrara su lealtad a Carlos al elegir acudir a la llamada del emperador en Ausburgo en lugar de la visita que tenía prometida al papa Pablo III en Roma. El manuscrito está escrito en una hoja de pergamino y está firmado «Carolus». Carece de toda ornamentación y no lleva el sello colgante que normalmente habría llevado el manuscrito.

66

### **Isabel I, reina de Inglaterra**

Greenwich, Inglaterra, 1533-Richmond, Surrey, 1603

### **Roger Ascham**

Kirby Wiske, York, Inglaterra, 1514/15-Londres, 1568

### **Carta firmada «Elizabeth R.» y refrendada «R. Aschamus» a Felipe II de España**

Westminster (Londres)

20 de enero de 1559

manuscrito en papel

B91

Esta carta escrita por Isabel I de Inglaterra a Felipe II de España, confirma la llegada del embajador del rey de España, Don Álvaro de la Quadra, obispo de Aquila y le avisa de que sus embajadores, Anthony Brown, vizconde de Montague y Thomas Chamberlain han sido enviados a la corte de España. Aunque aparentemente se trata de una carta llena de formalismos en la que se confirma el intercambio de embajadores, esta carta se escribió con el trasfondo de una tensión creciente entre los dos países. La carta tiene fecha del 20 de enero, apenas cinco días después de la coronación de Isabel en la abadía de Westminster. En noviembre de 1558, Isabel accedió al trono de Inglaterra a la muerte de su hermana, María Tudor, esposa de Felipe II, un parentesco al que ella hace referencia en la despedida de su carta: «Vestre Serenitatis Soror et Consanguinea, Elizabeth R.» (Vuestra serenísima hermana y prima).

A la muerte de su esposa, María Tudor, tras una larga enfermedad, Felipe procuró mantener la alianza con Inglaterra casándose con Isabel I. Incluso antes de la muerte de su esposa, Felipe había comenzado a tantear esta posibilidad a pesar de su impopularidad en Inglaterra. Durante tres meses, Felipe envió regularmente cartas a Isabel ofreciéndole un contrato de matrimonio. Finalmente, en marzo de 1559, Isabel respondió a los ruegos de Felipe rechazando su propuesta, algo que Felipe ya intuía. No obstante, entre 1559 y 1584 mantuvieron los canales de comunicación a través de una correspondencia regular hasta que la relación entre las dos naciones escaló hacia una guerra abierta que culminó con la desastrosa decisión de Felipe de invadir Inglaterra en 1588.

67-68

**Juan de Juni**

Joigny, Francia, h. 1507-Valladolid, 1577

**Santa Marta y Santa María Magdalena**

h. 1545

madera policromada y cera

LD2411 y LD2412

Este par de bustos relicarios nacen de la mano de uno de los escultores de mayor talento del Renacimiento en España, Juan de Juni. Aunque sus obras escultóricas en piedra, madera y terracota demuestran una destreza extraordinaria, Juni sigue infravalorado, pues sus piezas rara vez se exhiben fuera de España. Se sabe poco de sus antecedentes previos a su llegada a España, donde desarrolló una carrera de éxito con sus creaciones de altares, relieves y tumbas, casi exclusivamente para clientes religiosos. Los expertos están de acuerdo en que probablemente Juni tuviera ascendencia francesa y hubiera estado expuesto en Italia o Francia a la escultura antigua y los modelos manieristas italianos.

La historia de estas piezas es incierta, pero su gran calidad apunta a un rico mecenas y probablemente se tratara de un encargo importante, quizá para un convento de monjas. Estas obras, diseñadas para albergar reliquias, por lo general perdieron sus reliquias cuando las estatuas fueron sacadas de su contexto religioso. Se ha especulado que estos dos bustos representan a las hermanas bíblicas, María Magdalena y Marta. Como se conoce en la tradición, las hermanas encarnan la vida contemplativa y activa. Juni representa a Magdalena, que personifica la vida contemplativa, como una mujer atractiva, quizá absorta en un pensamiento religioso. Marta, por el contrario, representa la vida activa, y quizá su expresión refleje el agotamiento de realizar sus labores. Este emparejamiento de María Magdalena y Marta quizá habría sido concebido para la contemplación de una congregación de monjas cuya rutina comprendía tanto la vida activa como la contemplativa.

69

**Anthonis Mor van Dashorst, conocido como Antonio Moro**

Utrecht, Países Bajos, 1517-Amberes, Bélgica, 1577

**Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba**

1549

óleo sobre madera

A105

Anthonis Mor nació en Utrecht en lo que en aquel entonces eran los Países Bajos españoles y se educó bajo la tutela de Jan van Scorel (1495-1562). Desde 1549 sirvió al rey Felipe II, primero en Bruselas y luego en España y Portugal. En 1553 fue enviado a Inglaterra para pintar un retrato de María Tudor, con quién Felipe II se casó en 1554; Mor fue pintor oficial de la corte de Felipe desde diciembre de 1553.

Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), fue un noble español, diplomático, general, virrey de Nápoles y Portugal y gobernador de Milán y los Países Bajos. Fue uno de los altos mandos militares de mayor éxito de su época y obtuvo destacadas victorias contra la Liga Protestante de Esmalcalda, especialmente la batalla de Mühlberg, en Sajonia en 1547, en la que fue comandante adjunto del ejército de Carlos V. Treinta y tres años más tarde, derrotó a los enemigos de Felipe II en Portugal en la batalla de Alcántara. Su administración de los Países Bajos españoles, no obstante, se vio ensombrecida por sus intransigentes políticas contra los protestantes, que desencadenaron la rebelión

de lo que hoy día son los Países Bajos holandeses. Derrotó militarmente en numerosas ocasiones a las fuerzas protestantes holandesas pero no consiguió aplacar la revuelta a pesar de sus infames y severas medidas.

Mor ha retratado al duque en la cima de su éxito, dos años después de la victoria de Mühlberg y un año después de su nombramiento como mayordomo mayor de la casa real española, en cuyo puesto serviría tanto a Carlos V como a Felipe II. Lleva el collar de la Orden Toisón de Oro (Toison d'Or), una de las órdenes militares más prestigiosas de Europa, de la cual los reyes españoles de la Casa de Habsburgo eran grandes maestros, y porta el bastón de mando de los ejércitos imperiales.

70

**Artista desconocido**

España o Portugal

**María o Juana de Austria**

h. 1548-50 o 1552-55

óleo sobre nogal satén

LA2379

Los Habsburgo de España estuvieron en la vanguardia del desarrollo del retrato en miniatura en el Renacimiento ibérico y esta obra en poder de la Hispanic Society es una de las miniaturas de los Habsburgo más antiguas que se conocen. Basándonos en la vestimenta, esta pieza data de antes de mediados de la década de 1550, cuando las mujeres comenzaron a llevar pequeñas golas por encima del cuello exterior levantado que en la miniatura sostiene el borde de una camisa plisada.

En esta pieza de la Hispanic Society se puede identificar claramente a una de las dos hermanas de Felipe II, ya sea Juana de Austria o María de Austria, retratada probablemente a la edad de 16 a 25 años. Ambas hermanas fueron regentes de su padre, Carlos V, o de su hermano Felipe II, en diversos períodos. Las dos hermanas guardaban un parecido asombroso en su juventud. La comparación con otros retratos existentes sugiere que con toda probabilidad la miniatura corresponde a un retrato de María. También se puede observar que la protagonista de la miniatura lleva una toca, o una combinación de tocado y velo, que solo llevaban las mujeres casadas. Puesto que María se casó en 1548 a la edad de 20 años, la miniatura estaría fechada entre 1548-50. Juana se casó en 1552 a la edad de 17 años, lo que fecharía la obra alrededor de 1552-55.

71

**Luis de Morales, llamado «El Divino Morales»**

¿Provincia de Cáceres?, 1510/11-Alcántara, 1586

**Cristo presentado ante la multitud**

**(Ecce Homo)**

h. 1565-70

óleo sobre tabla

A79

Morales, llamado «El Divino Morales» en España por la intensa piedad que expresan sus imágenes, nació en Extremadura en 1510 o 1511, la región de donde procedían muchos de los conquistadores del Nuevo Mundo. Pasó la mayor parte de su carrera, aproximadamente desde 1539, en Badajoz, donde encontró el mecenazgo de tres obispos reformistas para sus imágenes devotas: Francisco de Navarra, Cristóbal de Sandoval y Rojas y (San) Juan de Ribera. Las composiciones de Morales

anticiparon la nueva imaginería piadosa que exigía el Concilio de Trento (1545-63) y junto con Juan de Juanes y El Greco, desarrollaron la iconografía de la nueva «contrarreforma» que se convertiría en la norma en el arte católico a medida que la Iglesia católica combatía el protestantismo.

El Evangelio de Juan (19:5) describe el momento en que el prefecto de Roma, Poncio Pilato, presenta a Cristo ante el pueblo de Jerusalén. «Y salió Jesús, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilato les dijo: ¡He aquí el hombre!» (resumido con el latinismo *Ecce Homo*). La imagen del *Ecce Homo* aparece reiteradamente en una variedad de formas en la obra de Morales; no obstante solo tres piezas tienen más de una figura. Las tres muestran las figuras de medio cuerpo y en primer plano. Este acercamiento íntimo al sufrimiento de Cristo (el «Varón de dolores») era lo que los reformistas católicos pretendían al desarrollar la nueva piedad cristiana. La teología católica equipara el cuerpo maltrecho de Cristo en esta imagen con el Cuerpo de Cristo milagrosamente presente en la Eucaristía.

72

**Luis de Morales, llamado «El Divino Morales»**

¿Provincia de Cáceres?, 1510/11-Alcántara, 1586

***La virgen del huso***

1566-70

óleo sobre tabla

A80

Entre los aspectos más imponentes del conjunto de la obra de Luis de Morales se encuentran las magníficas Vírgenes que acercan al observador a una contemplación cercana de la Virgen María cuidando al niño Jesús. En este ejemplo, Morales, siguiendo las fórmulas de composición creadas por Leonardo da Vinci, representa al Niño Jesús agarrando el huso con su ovillo de hilo de su madre, como si quisiera jugar con ellos. La Virgen presiente la crucifixión de Jesús (la aspadera que parece una cruz) y los clavos que atravesarán sus manos y sus pies (el huso). De esta manera, su expresión de tristeza relaciona el motivo de la Virgen con el Niño con la imagen piadosa de «Nuestra Señora de los Dolores».

73

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Juan Ortega de la Peña***

Granada

1534

pergamino ilustrado

HC326/33

La Hispanic Society alberga una impresionante colección de más de 600 *cartas ejecutorias de hidalguía* con fechas que oscilan entre los siglos XV y XIX. El proceso para obtener una de estas cartas, cuya finalidad era confirmar la posición social del destinatario, a menudo conllevaba un largo y costoso litigio. El aspecto más importante de estas *ejecutorias* era que diferenciaban a su titular de los contribuyentes comunes *opecheros* que estaban sujetos a ciertos pagos y obligaciones. En consecuencia, el destinatario y sus descendientes conservaban con sumo cuidado estos documentos y los decoraban profusamente con lujosas encuadernaciones e ilustraciones. Estos manuscritos a menudo incluían un retrato del monarca en cuyo nombre se emitía el decreto, una imagen del peticionario, su escudo de armas y una escena religiosa. La familia seleccionaba esta última con el fin de reflejar su particular devoción a Cristo, la Virgen María o un santo en concreto. Así pues, las obras

resultantes aportan una abundante fuente para rastrear la historia de la encuadernación de libros y manuscritos ilustrados.

Además de su encuadernación en terciopelo, esta *carta ejecutoria* emitida en favor de Juan Ortega de la Peña en 1534 contiene dos desplegados a doble página con bordes totalmente ilustrados. En el lado izquierdo de cada uno hay una inicial ilustrada. El artista representa el escudo de armas imperial de Carlos V, mientras que el escudo de armas del destinatario aparece en el centro del margen inferior flanqueado por dos *putti* o niños. Las diferencias estilísticas entre las dos páginas opuestas sugieren que dos equipos distintos trabajaron en el manuscrito y quizá el segundo terminó lo que el primer equipo de ilustradores dejó incompleto.

74

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Bartolomé de Montoya***

Valladolid

1552

pergamino ilustrado

B3515

Esta espectacular *carta ejecutoria* de Valladolid encarna el recibimiento del arte renacentista en España manteniendo a la vez la iconografía tradicional de estos documentos. En la parte superior, dentro de la «D» inicial se encuentra el escudo de armas familiar y la escena de la página siguiente muestra a los patronos arrodillados ante la Virgen María suplicando su protección, que esta les concede abriendo su manto para cubrirlos. Las imágenes de la parte inferior y los bordes rojos revelan el alcance de los cambios estilísticos. En las páginas opuestas, el artista juxtapone una procesión triunfante de un emperador romano con el joven David venciendo a Goliat. En este manuscrito, las dos escenas casi forman un friso continuo que confiere a las páginas un impacto visual.

La Antigüedad también nutre el repertorio de motivos típicos romanos de los bordes rojos. Estos elementos evocan los desarrollos contemporáneos de la ornamentación arquitectónica a medida que los artistas aprendían nuevos términos decorativos de Italia. La combinación de imágenes derivadas del clasicismo y religiosas de esta ilustración caracteriza la adopción en España del Renacimiento italiano durante la cual se incorporaron facetas de la Antigüedad a la cultura católica. Los españoles siguieron centrándose en elementos del cristianismo utilizando al mismo tiempo motivos clásicos como adornos para ensalzar el significado de la obra, pero nunca abrazaron el estilo clásico con la misma intensidad que los italianos.

75

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Pedro Ortiz de la Cerda y de Esquivel y de Herrera***

Granada

1573

pergamino ilustrado

Ejecutorias 1573 Gr

Esta obra, una de las *cartas ejecutorias* con la ornamentación más espléndida de la colección de la Hispanic Society, evidencia el alto nivel al que llegaron los artistas españoles en esta disciplina. La encuadernación en cuero con vestigios de cordones de plata está realizada en un estilo característicamente español del último tercio del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII. Debe su nombre, *cuajada*, a la naturaleza de su decoración estampada en oro. En este ejemplo, se muestra

un impresionante conjunto de motivos que incluyen figuras grotescas, soldados, trofeos y animales como leones, unicornios y perros. Las ilustraciones son igualmente ricas con siete escenas a página completa, otra página con margen completamente decorado y catorce iniciales con figuras de santos y profetas. El propietario de este volumen se afanó mucho en embellecerlo pues tiene tres guardas de seda que contienen la impronta de grabados contemporáneos de Cornelis Cort (1533-1578) intercaladas entre los desplegados ilustrados a doble página.

Las imágenes religiosas de este volumen reflejan el énfasis de la iconografía en el sacrificio de Cristo y el papel de la Iglesia. En las páginas aquí seleccionadas, la impresión de las guardas ilustra el momento en que Cristo es presentado en el templo y se hace la profecía de la redención humana. En la página opuesta, la imagen de la crucifixión revela cómo se cumple esa promesa a través del sacrificio de Cristo.

76

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Gaspar Guerra del Cañamal***

Granada

1610

pergamino ilustrado

B286

Esta *carta ejecutoria*, emitida en Granada en 1610 en favor de Gaspar Guerra del Cañamal ofrece una rica muestra decorativa. El moderno encuadernado en cuero con estampado dorado en la parte frontal lleva el escudo de armas de Castilla y León; en el reverso presenta el sello de plomo original emitido junto con el documento.

El énfasis en las proezas militares está presente en todas las imágenes que encontramos en estas páginas y se ve más claramente en esta ilustración del apóstol Santiago, Santiago Matamoros. La imagen ilustra la aparición milagrosa del santo a caballo en la batalla de Clavijo donde condujo a las tropas cristianas a la victoria sobre los invasores moros. Esta escena se convirtió en un tema favorito y solía incluirse en las cartas ejecutorias y, tan solo en la colección de la Hispanic Society, es la escena más frecuente en los documentos de los siglos XVI y XVII. Tal popularidad refleja varios factores. Al ser el apóstol quien había encaminado al enemigo en un momento tan crucial, ocupaba un lugar especial en la cultura guerrera del país. Fue el santo patrón de Castilla y de la orden de caballeros de Santiago. Los soldados españoles que entraban en la batalla se encomendaban a su protección. Sin embargo, su prominencia enfrentó una dificultad en estos años cuando el auge de la veneración a Santa Teresa llevó a muchos a preconizar que ella fuera nombrada santa patrona de España junto con el santo, una pretensión que suscitó una fuerte oposición. Así pues, las ilustraciones de las cartas ejecutorias forman parte de una reafirmación de la importancia del santo en ese momento.

77

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento del capitán Domingo Castañeda Velasco***

Valladolid

1628

pergamino ilustrado

B2259

Emitida en favor de Domingo Castañeda Velasco, esta carta ejecutoria tiene una encuadernación en terciopelo con adornos de plata en el centro y cierres de plata. El volumen incluye dos imágenes a

página completa que subrayan la enorme importancia de estos documentos como recopilación de retratos del Siglo de Oro en España. En un impactante retrato de Felipe IV, el joven monarca, vestido parcialmente con armadura, aparece de pie junto a una mesa cubierta por un paño rojo sobre el que descansa su casco. En la imagen se le presenta como un soberano seguro de sí mismo preparado para dirigir sus ejércitos hacia la victoria. El artista demuestra una gran sensibilidad al modelar la cara, insinuando incluso mechones de pelo individuales. Asimismo, representa con gran destreza detalles como la cadena de la Orden Toisón de Oro y la decoración dorada en el peto con la imagen de la Inmaculada Concepción y la inscripción IHS.

También es impresionante la otra ilustración que aparece en este volumen, el retrato del donante. En la imagen aparecen Domingo Castañeda arrodillado junto a su esposa e hijos ante un altar con estatuas de la Virgen María, San Domingo y Santa Catalina. Aunque muy pocos lienzos del siglo XVII representan a familias españolas juntas, estos documentos a veces sí presentan este tipo de imágenes. Al igual que en el retrato de Felipe IV, el ilustrador demuestra una gran sutileza al representar los rostros y los detalles de la vestimenta y los atributos, como por ejemplo el velo de la mujer, las borlas de las almohadas sobre las que se arrodillan y el libro que está leyendo uno de los niños. Las estatuas policromadas del altar también son dignas de destacar, pues casi parecen de carne y hueso, igual que el donante y su familia.

78

***Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Antonio de Contreras***

Valladolid

1651

pergamino ilustrado

B2136

Esta carta ejecutoria de mediados del siglo XVII que procede de Valladolid conserva el sello original y presume de un encuadernado recargado con un estampado en dorado con motivos florales y de enredaderas. Las ilustraciones son igualmente impresionantes. En una página hay tres escenas diferentes: la Inmaculada Concepción, San Antonio apareciéndose al Niño Jesús y retratos de Antonio de Contreras y su familia. Estas imágenes muestran cómo los ilustradores no solo adoptaron la iconografía y los estilos de la época sino que de algún modo anticiparon el desarrollo de la pintura al óleo.

Pueden apreciarse diferencias entre las escenas religiosas de la parte superior y los retratos de la parte inferior. Las escenas religiosas de la parte superior, pintadas con gran habilidad y empleando colores muy vivos, avanzan la gama de tonos plateados y pastel que prevalecerían a finales del siglo. En la escena de San Antonio, el ilustrador emplea colores más suaves y claros, pero no puede evitar cierta rigidez al representar el escorzo. El artista huye de los colores vivos de las escenas religiosas al representar los retratos de la parte inferior, utilizando tonalidades cálidas y oscuras. Las tres figuras revelan una sensibilidad y dulzura admirables, más claramente en las caras, ya que el ilustrador estudió de cerca la obra de Diego Velázquez (1599-1660). Aunque no es capaz de mantener ese alto nivel en los cuerpos, este detalle debería servir para recordarnos el imponente reto que Velázquez suponía para cualquier imitador. Así pues, las ilustraciones ofrecen al observador actual la rara oportunidad de ver cómo un artista reflexivo y de talento se enfrentaba a las dificultades estéticas de su época.

79

**Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Antonio Sáenz de Herquiñigo y Vergara**

Valladolid

1665

pergamino ilustrado

HC397/618

Este espléndido documento de 1665 a favor de Antonio Sáenz de Herquiñigo y Vergara demuestra la gran calidad lograda en la segunda mitad del siglo XVII. Este impresionante ejemplo muestra una encuadernación en abanico estampada en dorado con elegantes patrones decorativos y conserva uno de los cierres originales. La página de los retratos del donante es igualmente interesante. El artista muestra a Antonio Sáenz y su familia con un realismo envolvente que contrasta la línea capilar en retroceso del padre con la frondosa cabellera del hijo y la papada de la madre con la lozana belleza de la hija. Estas figuras forman parte de una de las páginas más complejas de esta sección de la Hispanic Society que tratan la iconografía religiosa. En el centro de la hoja, Cristo el Buen Pastor y la Virgen María aparecen de pie en un paisaje despejado mientras que Dios Padre y el Espíritu Santo aparecen en el cielo.

Distintas banderolas con las palabras de los personajes se extienden con los temas de la creación y la redención. En las cartelas de la parte superior e inferior del borde aparecen cuatro santos: Arriba, Santa Marta y San Pedro Mártir, y abajo, San Félix y Santa Potenciana. Los demás elementos del borde pueden ser simplemente decorativos aunque el jilguero y los demás pájaros quizá tengan un significado simbólico. La facilidad con la que el artista incorpora estos elementos es testimonio de su habilidad mientras que la paleta de colores vivos es característica de la pintura de la época. Esta *carta ejecutoria* destaca también por otro motivo: el retrato real. Emitida en 1665, está fechada al principio del reinado de Carlos II, que solo tenía tres años cuando ascendió al trono. Los investigadores apenas acaban de empezar a estudiar la iconografía del monarca; no obstante, el retrato que aparece en este documento se encuentra entre las primeras representaciones gráficas del monarca. En ese sentido, ofrece un atisbo importante de la incipiente iconografía del nuevo soberano.

80

**Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Sebastián Carreño Bernardo**

Madrid

1681

pergamino ilustrado

HC371/182

Este volumen que presenta un elegante encuadernado en abanico vislumbra la forma en que las familias coleccionaban y conservaban la documentación relacionada con su *hidalguía* y posición social. Este ejemplar incluye tres decretos relacionados con la familia Carreño. En la parte frontal aparece el definitivo en el que Carlos II concede la *hidalguía* a Sebastián Carreño Bernardo, *alguacil mayor* de Madrid. Este a su vez va seguido de dos sentencias más de 1673 y 1678, respectivamente. Aunque originalmente se emitieron en los años que precedieron al fallo final, las copias se han transcrito y certificado de nuevo para incluirlas aquí. Por consiguiente, los tres documentos del volumen proceden del mismo escribano e ilustrador.

El volumen proporciona un ejemplo notable de ilustraciones sofisticadas de la segunda mitad del siglo XVII. El documento de 1681 lleva un retrato de Sebastián Carreño y una serie de iniciales, mientras que

el segundo está adornado por un retrato de Felipe IV. Las iniciales, con sus diseños ornamentales, en concreto las caras grotescas, continúan la tradición decorativa que vimos por primera vez en ejemplos del siglo XVI. En algunos ejemplos, el artista ha introducido flores y pájaros, en un caso un búho y en otros, aves tropicales que no son tan fáciles de identificar. Aún así, es el retrato del solicitante el que diferencia este documento. El destinatario del documento, Sebastián Carreño, que lleva puesto un guante y está de pie en una galería cuyos escalones dan a un paisaje, aparece mirando al observador. Su vara de mando descansa sobre la silla que hay junto a él; con una mano sujeta su sombrero mientras que la otra mano enguantada en color naranja descansa sobre su cintura por encima de la espada. Realizada con plomo, esta imagen se aleja de la mayoría de los retratos del siglo XVII al representar un paisaje al fondo.

81

**Battista Agnese**

Génova, Italia, h. 1500-1564

***Atlas mundial***

Venecia, Italia

h. 1550

14 cartas de navegación manuscritas en pergamino ilustrado

K13

82

**Joan Martines**

activo 1556-1591

***Atlas del mar Mediterráneo y del Atlántico oriental (Islandia a Cabo de Buena Esperanza)***

Mesina, Italia

1582

5 cartas de navegación manuscritas en pergamino ilustrado

K31

El Departamento de Manuscritos y Libros Raros de la Hispanic Society conserva la colección más grande de cartas de navegación del Mediterráneo manuscritas de los siglos XVI y XVII de Estados Unidos y una de las más grandes del mundo. Las cartas de navegación y los atlas manuscritos del Renacimiento se centraban sobre todo en el Mediterráneo y seguían la tradición medieval de los portulanos que empleaban *rosas de los vientos* o rosas náuticas y líneas loxodrómicas entrecruzadas. La mayoría se produjeron en talleres de los puertos del Mediterráneo como Génova, Livorno, Marsella, Mesina, Nápoles, Palma de Mallorca y Venecia. Las cartas más funcionales utilizadas en la mar por los navegantes acabaron deterioradas, perdidas o destruidas, por lo que las que sí sobrevivieron en general fueron artículos de lujo destinados a monarcas, nobles o ricos comerciantes de Europa.

83

**Sevilla. Universidad de Mareantes.**

***Manual de instrucciones náuticas y astronómicas para uso de la Universidad de Mareantes***

Sevilla

h. 1585

manuscrito en papel

HC397/473

La Universidad de Mareantes de Sevilla fue fundada como institución hermanada a la Cofradía o Hermandad de Nuestra Señora del Buen Aire cuyas ordenanzas aprobó el arzobispo de Sevilla en 1561. Si bien la existencia de estas cofradías dedicadas a las actividades religiosas y las obras de caridad eran bastante comunes entre los siglos XVI y XVIII en España, lo cierto es que los miembros de la Hermandad de Nuestra Señora del Buen Aire dieron el paso menos habitual de fundar una institución paralela con objetivos más ambiciosos para sus miembros, como establecer una base legal para ampliar los privilegios otorgados a los propietarios de embarcaciones, capitanes de navío y comerciantes que establecieron la ruta comercial con las Antillas españolas («Carrera de Indias»). La Universidad, junto con la Casa de la Contratación y el Consulado de Comercio de Sevilla, formaron el núcleo de la administración y supervisión del comercio con las Antillas. Felipe II aprobó formalmente las ordenanzas de la Universidad en 1569.

La Universidad de Mareantes no era una institución académica, no obstante, sus miembros habían estudiado cosmografía y la ciencia de la navegación en la Casa de Contratación y habían aprobado exámenes rigurosos antes de convertirse en comandantes o maestros. Se presume que el presente manuscrito habría servido a uno de los maestros de navío que fuera miembro de la Universidad. Consta de 99 hojas, pero al volumen le falta la página de título, por lo que comienza en el segundo folio. Las primeras 26 hojas incluyen todas las figuras, manos a modo de dispositivos nemónicos y ruedas con *volvells*.

84

**Domenikos Theotokopoulos, conocido como «El Greco»**

Candia, Creta, 1541-Toledo, España, 1614

***Pietà (Piedad)***

h. 1574-76

óleo sobre lienzo

A69

Domenikos Theotokopoulos, a quien en España se conocía como «El Greco», nació en 1541 en Creta, que por entonces pertenecía al imperio veneciano. Se formó en el estilo bizantino tardío local y posteriormente estudio la obra de Tiziano (h. 1489-1576) en Venecia a finales de la década de 1560, donde recibió la influencia de Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594), y después se trasladó a Roma alrededor de 1570, donde recibió una influencia notable de Miguel Ángel (1475-1564). Alrededor de 1576-77, El Greco llegó a España donde buscó infructuosamente el patrocinio del rey Felipe II, si bien captó el interés de los círculos teológicos de la catedral de Toledo. Aunque el estilo y la teoría artística de El Greco se ceñían al movimiento manierista entonces predominante, su obras tienen con frecuencia toques sorprendente naturalistas y el artista se encuentra entre los primeros en desarrollar la nueva imaginería que exigía la Iglesia católica en el periodo de la contrarreforma.

La imagen de devoción cristiana llamada Pietà (por su nombre en italiano) tiene su origen en los relatos de la Biblia sobre la pasión y muerte de Cristo, aunque no aparece relatada como tal en la Biblia. Desde la Edad Media, los artistas han recreado el momento de duelo privado interpolado entre la Crucifixión y el Descendimiento de la cruz por un lado y el Entierro de Cristo por otro. Si bien esta imagen puede tener entre dos y siete figuras, en el Renacimiento y los períodos de la contrarreforma (1565-1700), la imagen mostraba más habitualmente a la Virgen María, en su papel de *Mater Dolorosa*, ya sea sola con el cuerpo inerte de su hijo, o bien acompañada de los dos santos principales presentes en el momento de la crucifixión, San Juan Evangelista y María Magdalena. En el presente ejemplo del período romano de El Greco (1570-76), las cuatro figuras forman una composición triangular, con el

cuerpo torcido en una posición que sigue muy de cerca los modelos de Miguel Ángel.

85

**Domenikos Theotokopoulos, conocido como «El Greco»**

Candia, Creta, 1541-Toledo, España, 1614

**Retrato de un hombre en miniatura**

h. 1586-90

óleo sobre cartón

A311

Esta fascinante imagen es uno de los pocos retratos en miniatura existentes de El Greco, a pesar de que este aspecto de su obra está bien documentado, sin olvidar los *ricordi* a pequeña escala de sus obras mayores. También cabe recordar que El Greco procedía de la tradición icónica neobizantina – normalmente arte a pequeña escala– y que su mentor en Italia era el miniaturista e ilustrador croata Giulio Clovio (1498-1578).

Además de la evidencia de la firma autógrafa al dorso del cartón de la obra original, la extraordinaria calidad de la miniatura proclama la autoría de El Greco. A pesar de su pequeño tamaño, el retrato tiene una presencia monumental, lo que ha determinado que haya tenido su propio lugar en exposiciones junto a los más famosos retratos de tamaño real del artista. Se aprecia un toque seguro, una economía de medios y una representación extraordinaria del volumen en la frente y los pómulos y en la forma en que las golas envuelven el rostro del retratado, creando un sentido del espacio palpable y una forma tangible. Incluso la línea de los hombros sobre el fondo contribuye a esa ilusión espacial. Las pinceladas son una versión miniaturizada exacta de la técnica de sus obras de mayor tamaño.

86

**Domenikos Theotokopoulos, conocido como «El Greco»**

Candia, Creta, 1541-Toledo, España, 1614

**San Jerónimo penitente**

h. 1600

óleo sobre lienzo

A73

El Greco muestra a San Jerónimo (347-420) penitente en una gruta, con su torso desnudo hasta la cintura avejentado pero poderoso, absorto contemplando un crucifijo mientras se golpea el pecho con un pedernal. Su sombrero de cardenal está colgado a la izquierda del cuadro y en la repisa delante hay libros y una pluma, que simbolizan la traducción que hizo de la Biblia y su condición como uno de los principales doctores de la Iglesia, además de un cráneo, que simboliza la vanidad de los deseos mundanos. El observador se siente cercano al santo, como si compartiera su penitencia. A finales del siglo XVI, se ahondó la división entre católicos romanos y protestantes hasta producirse un cisma permanente. Entre las tradiciones católicas rechazadas por muchos protestantes estaba la noción de la autoridad del papa y de su colegio cardenalicio, el sacramento de la confesión y la penitencia y la lectura de la Biblia en latín en contraposición a las lenguas vernáculas de cada país. Dado que Jerónimo fue un aliado cercano de varios papas (y por eso se le consideraba cardenal desde la Edad Media), practicante de penitencias severas y traductor de la Biblia al latín (llamada Vulgata), se convirtió en el santo por excelencia de la contrarreforma, con los lienzos de El Greco a la cabeza del movimiento.

87

**Cristóbal Becerril**

Cuenca, España, h. 1539-1585

***Custodia procesional***

1572/77-85

Obra realizada para cinco iglesias parroquiales de Alarcón, en la provincia de Cuenca, España (albergada previamente en la parroquia de San Juan, Alarcón)  
plata dorada, lapislázuli e imitación de madera pintada que reproduce el lapislázuli  
R3019

Cristóbal Becerril perteneció a la tercera generación de la dinastía de plateros de Cuenca que abarcó todo el siglo XVI. En el Renacimiento, Cuenca era un próspero centro de la economía regional impulsado por la industria de la lana; en el siglo XVI, la diócesis de Cuenca era la cuarta más rica de España. La platería de Becerril se beneficiaba de esta riqueza creando custodias y otros objetos religiosos para Cuenca y poblaciones de toda la región. Una de ellas fue ciudadela de Alarcón en el río Júcar que durante el siglo XVI tenía cinco parroquias florecientes. Alarcón participó del gran renacimiento de la vida religiosa, con el festival del Corpus Cristi, en el que se procesiona por las calles el Santo Sacramento, al que la teología católica denomina «el Cuerpo de Cristo». El núcleo de estas procesiones es la *custodia*, un conjunto arquitectónico portátil que sirve de elemento donde se exhibe el Santísimo Sacramento. Esta *custodia* muestra ejemplos de prácticamente todas las técnicas posibles de la platería: fundido, repujado, ornamentación de lacería, cincelado, grabado y dorado. Las custodias de mediados del siglo XVI, incluso las que fueron concebidas como obras renacentistas clásicas, a menudo revelan sus orígenes en el arte gótico.

88-89

***Tarros de botica para el monasterio de San Lorenzo del Escorial***

Talavera de la Reina

Década de 1580

loza de vidriado estannífero

LE2388 y LE2389

Los escudos heráldicos blasonados en estos tarros muestran la parrilla de San Lorenzo a un lado y el león de la Orden de San Jerónimo al otro, encerrados en una ornamentación de lacería *trompe l'oeil*, que recibe diferentes nombres como *recortes*, *ferronerías* y *herrajes*, que denotan la influencia de la forja perforada y la lacería en cuero. La lacería decorativa al parecer fue introducida en Talavera por los alfareros de Flandes (hoy el norte de Bélgica), quienes admiraban los grabados ornamentales contemporáneos. Este estilo de decoración para la cerámica apareció por primera vez en el alicatado arquitectónico atribuido originalmente al pintor flamenco Jan Floris, más conocido como Juan Flores (h. 1520/4-1567).

La práctica frecuente de usar tarros para guardar fórmulas medicinales fue introducida en España en el siglo XIV desde Oriente Medio. Los tarros de botica se hacían en una variedad de formas; el *albarello* alto y cilíndrico era la más popular, aunque también se utilizaban tarros bulbosos con el cuello estrecho y barriles. Para identificar el contenido se utilizaban etiquetas de papel que se podían quitar y los tarros se sellaban con papel, pergamino o muselina atada con una cuerda.

90

**Jarrón con asas**

Talavera de la Reina o Puente de Arzobispo, Toledo  
1600-50  
loza de vidriado estannífero  
LE2096

91

**Jarro de pico**

Talavera de la Reina o Puente de Arzobispo, Toledo  
1600-50  
loza de vidriado estannífero  
LE2370

92

**Plato con la imagen de un soldado**

Talavera de la Reina o Puente de Arzobispo, Toledo  
1600-50  
loza de vidriado estannífero  
LE2233

Este grupo de recipientes constituye variaciones de una serie muy característica de objetos decorativos españoles denominada tricolor o de tres colores. La serie se asocia en gran medida a los talleres de Talavera de la Reina, pero se sabe que también se produjo en los centros cercanos de Puente de Arzobispo y en Toledo, además de en Sevilla, Barcelona, Aragón y Valladolid. El nombre *tricolor* se refiere al uso de los colores azul, naranja y manganeso sobre fondo blanco o crema; el manganeso se utilizaba para crear un contorno y el plumado naranja y las pinceladas de azul intenso servían para rellenar el motivo, a menudo simétrico en ambos lados. La serie decorativa disfrutó de un largo período de producción, apareciendo por primera vez a finales del siglo XVI y continuando su producción hasta el siglo XVIII. Se cree que fue introducida por primera vez por alfareros que trabajaban en Talavera, inspirados por la cerámica de Faenza de mediados del siglo XVI conocida como *compendiario*. Las pruebas arqueológicas sugieren que la vajilla tricolor de Puente de Arzobispo era casi idéntica a la de Talavera, por lo que resulta difícil atribuir las dos producciones.

Los platos eran claramente la variante preferida de la serie tricolor. La zona central se utilizaba para representar una variedad de imágenes, entre otras, animales, dragones, peces, arquitectura, escudos de armas y figuras en tamaño completo o bustos, a menudo de perfil. El plato con la imagen de un soldado del ejército de Flandes es uno de los ejemplos que se conocen. Algunos elementos variantes en este grupo de platos de soldado son la decoración floral del borde, un bastón o una flor en la mano del soldado, una cinta o pluma en el sombrero de ala ancha y el uso de cuello con golos o acampanado. La legislación suntuaria prohibió el cuello de gola en 1623, que fue sustituido por el cuello abocinado conocido como golilla y popularizado por Felipe IV. El cuello de gola como el de este plato con el soldado de la Hispanic Society nos permite datar la pieza antes de 1623.

93

**Plato con la imagen de Jonás y la ballena**

Talavera de la Reina, Toledo

h. 1600

loza de vidriado estannífero

LE2407

La decoración de ese plato del siglo XVII de Talavera de la Reina está dominada por la llamativa imagen de un enorme monstruo marino que surge del agua y se avecina de forma inquietante sobre la pequeña imagen de un hombre en un bote. La escena probablemente representa el relato bíblico de Jonás y la ballena. Según cuenta la historia, el profeta Jonás ignora las instrucciones de Dios para que viaje a Nínive y en cambio se embarca rumbo a Tarshish, ciudad que se decía estaba situada cerca de Gibraltar en la parte sur de España. Enfurecido, Dios envía una terrible tormenta y Jonás es arrojado del barco por los marineros para calmar las aguas. La escena pintada en el plato muestra el momento en el que Jonás encuentra un pez de grandes dimensiones que se lo traga de un bocado, si bien en la Biblia no se menciona este bote más pequeño. Jonás permanece en la barriga del pez durante tres días y reza todo el tiempo pidiendo perdón hasta que el pez lo escupe vivo cerca de la orilla. Esta vez Jonás obedece las órdenes de Dios y viaja a Nínive para advertir a sus habitantes del inminente juicio divino.

94

**Plato de servir con decoración de encaje de bolillos**

Talavera de la Reina, Toledo

h. 1625-50

loza de vidriado estannífero

LE2329

Esta bandeja representa el máximo apogeo de la producción en los talleres de Talavera de la Reina en el siglo XVII. Las primeras producciones de vajilla de Talavera establecieron un estándar de producción en toda España, por lo que a finales del siglo XVI la palabra «talavera» se convirtió en sinónimo de loza fina de vidriado estannífero. Bajo el patrocinio real, Talavera alcanzó gran fama lo que impulsó la producción de imitaciones en centros de toda España. Además de su calidad refinada, Talavera ofrecía una gran variedad de diseños y motivos. La decoración de esta bandeja encarna uno de los estilos más refinados y elaborados, conocido como *encaje de bolillos*. Este estilo, aunque es poco frecuente, se encuentra en numerosas modalidades de objetos como bandejas, jarras, platos, especieros y cuencos.

95

**Copa**

Barcelona

h. 1500

vidrio en azul cobalto con esmalte y dorado

T352

96

**Frasco de peregrino**

Barcelona

h. 1580

vidrio con esmalte y dorado

T351

La copa de vidrio esmaltado y el frasco de peregrino son ejemplos del éxito logrado por los sopladores de vidrio de Barcelona en el siglo XVI en la producción de vidrio al «estilo veneciano». Barcelona era una de las pocas ciudades de Europa que prosperó en las técnicas de soplado de vidrio a un nivel comparable a las piezas de Venecia. Habiendo disfrutado de una larga historia en el soplado de vidrio desde el siglo XI, Barcelona adquirió fama por su producción de cristal, que probablemente se hacía con *barilla* de Alicante (ceniza de sosa obtenida de las platas de salicornia), y tiene un inventario documentado desde por lo menos 1389. Ya en el siglo XVI, las fábricas de vidrio de Barcelona comenzaron fabricar vidrio esmaltado en un momento en el que las fábricas de vidrio veneciano comenzaban a probar otras técnicas.

El frasco de peregrino, realizado en el último cuarto del siglo XVI, destaca no solo por la elegancia de su forma sino también por la deliciosa imagen de un hombre y una mujer tomados de la mano y flanqueados por cipreses y vegetación a su alrededor. Igual que sucede en la tradición de vidrio islámica, no queda ningún espacio de la superficie sin decorar. Este tipo de frasco de peregrino aplanado y con forma de calabaza lo utilizaron primero los romanos y posteriormente los artesanos islámicos. Como su nombre sugiere, los viajeros o «peregrinos» utilizaban calabazas para transportar agua en sus largos viajes. La forma del recipiente evolucionó con el paso de los siglos y pasó de ser un objeto de uso común a uno de lujo para exhibir, como es el caso de este ejemplo de vidrio. Se sabe que los frascos de peregrino de vidrio veneciano se fabricaban por parejas para celebrar los matrimonios, y la imagen de una pareja en actitud afectuosa de este frasco de peregrino de Barcelona ciertamente parece apropiada para esta ocasión.

97

**Cuenta de rosario convertida en colgante de la Anunciación**

h. 1520-50

ágata, oro, champlévé y esmalte transparente

R3497

Los rosarios con cuentas laboriosamente talladas, a veces llamadas «cuentas de rezo» son frecuentes en Europa desde finales de la Edad Media y el Renacimiento en el norte, como en las famosas cuentas de madera de boj de dos piezas de la escuela del sur de los Países Bajos de finales del siglo XIV y el siglo XV. El presente ejemplo, que se abre como una cuenta de rezo, descubre la escena de la Anunciación hecha en figuras de oro esmaltado; se la ha relacionado con un rosario completo formado por cuentas similares que se abren y descubren otras figuras, el cual se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Yvonne Hackenbroch atribuye la fecha de este rosario y, por consiguiente de la cuenta de la Hispanic Society aproximadamente en la década de 1510; no obstante, el ejemplar de la Hispanic Society despliega un sentido de las figuras humanas y de la ilusión espacial mucho más sofisticado, por lo que debiera datar algunos años más tarde ese siglo. Se dice que el trabajo de orfebrería y el esmalte muestran influencias de la escuela de Borgoña. De hecho, es digna de apreciar la forma en que el esmalte en champlévé de las alas del ángel, la almohada sobre la que descansa y la tela que cubre el reclinatorio de la Virgen, revelan líneas de metal

dorado que insinúan las plumas de las alas del ángel, los adornos de la almohada y los bordes de la mesa, respectivamente. El ágata es la elección lógica para un rosario, puesto que la piedra de silicato sólida resistirá bien el desgaste. Esta piedra se encuentra en una amplia variedad de artes religiosas en España.

98

### **Colgante de águila**

h. 1600-30

oro, champlevé y esmalte transparente, esmeralda, perlas  
R3499

Los colgantes con águilas y loros eran joyas frecuentes en España desde mediados del siglo XVI hasta el siglo de XVII. En esta época, los loros solían llevar una perla barroca que sobresalía del pecho, pero en esta pieza en concreto, vemos en su lugar una impresionante esmeralda en forma de pera. El rollo que sirve de pedestal al águila representa una referencia clásica, mientras que las líneas diagonales blancas en champlevé del cuerpo del águila sugieren un delicado plumaje que contrasta con los toques de color en el cuello y las plumas inferiores, así como las formas redondeadas de color blanco de la nube formada por ocho perlas colgantes. El protagonismo de la joya, la insistente tridimensionalidad del cuerpo del ave y dinamismo de las líneas esmaltadas de las plumas, especialmente en la parte trasera sugieren que esta pieza fue creada en el siglo XVII.

99

### **Colgante con hornacina de la virgen de Trapani**

h. 1550-1625

oro, esmalte alveolado, champlevé y esmalte transparente, coral y perlas  
R3506

Las joyas españolas a menudo desplegaban una temática religiosa. Las veneras (insignias de órdenes religiosas, cofradías, hermandades y grupos benéficos), las joyas personales con el santo favorito o venerado por el propietario y, por supuesto, cruces y crucifijos superan considerablemente en número a las de otros temas más seculares, en especial en el período de la contrarreforma (1565-1700). La Virgen con Niño de coral de esta pieza es una representación de la estatua de mármol de la Virgen de Trapani venerada en la Basílica-santuario de Santa María de Trapani, un prestigioso centro de producción de coral de Sicilia occidental. Esta imagen está colocada en una hornacina esmaltada con fondo en azul oscuro que, sin duda, sugiere un fondo celestial. Las formas florales en esmalte alveolado de la parte frontal y su lacería elaborada en la parte trasera avivan el diseño, igual que la composición de colores y el toque elegante que le confieren las perlas colgantes. El alambre de oro que sujeta la imagen de la Virgen sugiere que fue añadido al colgante posteriormente.

100

### **Juego de collar**

Crucifijo

h. 1570-1610; collar, h. 1600-50

oro, esmalte alveolado, champlevé y esmalte transparente, esmalte negro grabado, zafiro tallado, esmeraldas, rubíes, piedras semipreciosas y perlas  
R3404

Este juego de collar extraordinariamente lujoso pudo haber sido confeccionado a principios del

siglo XVII para posteriormente incorporar un crucifijo un poco más antiguo con los instrumentos de la pasión grabados a un collar abisagrado de joyas y esmalte. La cruz en sí termina en pináculos anudados. En la joyería española, los crucifijos huecos con decoración incisa como este son típicos de finales del siglo XVI. El medallón central del collar es un óvalo horizontal en forma de losange con elementos florales en esmalte que rodean un retrato esmaltado; la parte trasera ilustra lo que parece ser un santo mercedario o cartujo. El zafiro tallado con su marco de cinta retorcida de oro muestra el escudo de armas de la corona de Aragón en un borde marcado con cruces heráldicas con barras transversales en los cuatro extremos, casi recreando un palio papal, bajo una corona o diadema indiferenciada. Las uniones del collar son de esmalte alveolado con abrazaderas de lacería a cada lado y ramilletes triples en la parte de arriba y abajo insinuando flores de lis. La estructura del lado reverso es especialmente robusta.

101

**Colgante con forma de centauro**

h. 1580-1600

oro, champlevé y esmalte transparente, zafiros, rubíes y perlas

R3500

Las criaturas mitológicas como las sirenas, los centauros aparecen a menudo en las joyas renacentistas españolas, al igual que en otros países de Europa. Por lo general, los centauros inclinados hacia atrás aparecen representados sosteniendo un palo o maza con la mano derecha y un escudo en la mano izquierda (el antebrazo izquierdo y el escudo están ausentes en este ejemplo de la Hispanic Society); las cadenas del colgante van sujetas siempre a la grupa o la cola del centauro y al brazo izquierdo. El diseño incorpora una joya que destaca en el pecho de la coraza clásica del centauro. Esta pieza es más singular puesto que la maza en la mano del centauro es móvil y también porque el centauro tiene el torso girado, de manera que las patas delanteras parecen lanzar una patada hacia el observador. El lujoso esmalte transparente de la coraza en color azul oscuro guarda armonía con el zafiro hexagonal cortado en tablero incrustado en el pecho del centauro, mientras que las piedras preciosas de la cadena van embutidas formando una estrella de esmalte entre las perlas. Un conjunto de lacería que imita la forma de una corona con dos palomas de esmalte besándose completa el diseño en la parte superior. Las palomas insinúan que esta joya pudo haber sido un regalo de boda.

102

**Colgante con relicario de columna**

h. 1570-1600

crystal de roca, oro, champlevé, esmalte alveolado fino o *ronde bosse* y esmalte transparente, esmalte negro grabado

R3411

La sencillez formal de este colgante relicario encarna a la perfección el clasicismo de muchos de los diseños de joyas en España en el siglo XVI, así como el estilo austero de la arquitectura de estilo renacentista, también llamada estilo herreriano, desde la década de 1560 hasta el siglo XVII. Aunque no se puede decir que la decoración de esta pieza de la Hispanic Society esté «desprovista de adornos», ciertamente es sobria. El trabajo de orfebrería y esmalte ofrecen ejemplos notables de las técnicas renacentistas, desde el *champlevé* luminosamente colorido bajo la base hasta la parte superior de la columna abovedada en esmalte, con sus elaborados detalles de forja. El cristal de roca a menudo se encuentra como material de lujo en las obras de arte religiosas de España, especialmente en las cruces de relicario y otros objetos piadosos. Las reliquias de la parte superior son los apóstoles

de Pablo y las reliquias inferiores, suponiendo que se trata de *Irenaeus* o Irene, son todas de santos de la era romana. Si se confirmara la autenticidad de estas reliquias, solo una persona con un estatus social extremadamente alto podría haberse permitido un conjunto como este.

103

**José de Ribera (Jusepe de Ribera)**

Xátiva, España, 1591-Nápoles, 1652

***San Jerónimo y el ángel***

h. 1621

aguafuerte con punta seca y grabado sobre papel

LQ1698

104

**José de Ribera (Jusepe de Ribera)**

Xátiva, España, 1591-Nápoles, 1652

***Sileno ebrio***

h. 1628

aguafuerte con grabado sobre papel

LQ1461

105

**José de Ribera (Jusepe de Ribera)**

Xátiva, España, 1591-Nápoles, 1652

***Retrato ecuestre de Don Juan José de Austria***

1648

grabado en papel verjurado

LQ1901

Los tres grabados excepcionales de José de Ribera atestiguan el abanico de obras que realizó y patronos que tuvo en el transcurso de su carrera. Aparte de situar su lugar de nacimiento en Xátiva (Valencia), los expertos no han encontrado prácticamente datos sobre sus primeros años de formación en España. Las primeras noticias que se tienen de Ribera lo sitúan en Parma en 1611 al servicio de los Farnese, pero sigue sin estar claro cómo llegó a Italia desde España. El 1613 el pintor llegó a Roma donde adoptó un estilo muy entroncado con el de Caravaggio (1571-1610). La carrera del joven artista floreció al entrar a formar parte de la Academia de San Lucas (Roma) en 1616. Ese mismo año se volvió a mudar a Nápoles, territorio bajo el control de la monarquía española, donde supo encontrar numerosos encargos y patronos, no solo entre los virreyes españoles y su corte, sino también en los aristócratas, coleccionista y clérigos locales. Pasaría el resto de su carrera en Nápoles donde crearía una gran variedad de obras, estableciéndose como el artista más prominente de la corte virreinal. Aunque fue más conocido como pintor, Ribera fue un consumado dibujante que se aficionó a los grabados a comienzos de su carrera con resultados notables. Al parecer, él consideraba los grabados como un vehículo para distribuir sus composiciones y extender su reputación, aunque en gran parte abandonó esta práctica una vez que hubo establecido su posición en la década de 1620.

106

**Alonso Cano**

Granada, 1601-1667

**Retrato de un clérigo**

1625-28

óleo sobre lienzo

A3054

Alonso Cano nació en Granada en 1601, hijo de un arquitecto/contratista de retablos de altar (*retablero*). Supuestamente, Alonso se formó bajo la tutela de su padre en Granada y más tarde, después de 1614, en Sevilla. En 1616, fue aprendiz del pintor y teórico Francisco Pacheco (1564-1644); se supone que Cano recibió también formación en escultura. Por tanto, fue uno de los pocos artistas españoles que se especializó en tres disciplinas: pintura, escultura y arquitectura. Los retratos de indiscutible atribución son escasas en la obra de Cano, si bien existe un número documentado de obras perdidas. De los retratos existentes, los dos que constituyen estudios probables o imaginarios de imágenes religiosas corresponden a imágenes de clérigos. Un aspecto interesante es que ambos presentan al protagonista sentado sosteniendo un libro y con el dedo marcando un pasaje. En el presente ejemplo, el retratado, una persona relativamente joven, adopta una posición dignificada y clava su mirada penetrante en el observador, como si le urgiera a pensar en la brevedad de la existencia humana mientras la arena del tiempo se agota en el reloj de arena bajo su mano derecha. La presencia sobria del protagonista, el libro y el reloj de arena evocan la espiritualidad de la contrarreforma, encarnada por excelencia en los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola.

107

**Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**

Sevilla, 1599-Madrid, 1660

**Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares**

h. 1625-26

óleo sobre lienzo

A104

Gaspar de Guzmán, tercer conde de Olivares y primer duque de Sanlúcar la Mayor (de ahí el título de «conde-duque») ascendió al poder al convertirse en tutor del heredero a la corona, el príncipe Felipe. Cuando el príncipe accedió al trono como Felipe IV, nombró a Olivares su *válido* (favorito). Implacable, inteligente y trabajador, Olivares comenzó un ambicioso programa para enmendar recientes derrotas y recuperar el prestigio de la monarquía española. En última instancia, la tensión que suscitaban sus políticas, sobre todo el elevado coste militar, debilitó su administración y Felipe IV terminó relevándolo de sus funciones.

Este óleo propiedad de la Hispanic Society es un ejemplo típico de los retratos de Velázquez de la década de 1620, en los que combina la técnica de iluminación característica de Caravaggio con pinceladas barrocas, a la vez que presta sumo cuidado a los detalles que definen el rango del protagonista. Velázquez señala los aposentos del conde-duque al colocar discretamente la llave dorada, símbolo del *sumiller de corps*, o maestro de la alcoba privada del rey, en el cinturón de Olivares y al poner en su mano una fusta, símbolo del *caballerizo mayor*, o maestro del caballo del rey. El sombrero que hay sobre la mesa hace referencia al honor que Olivares había recibido recientemente al ser nombrado por el rey Felipe Grande de España, en 1622, y posteriormente duque, en 1625. Los Grandes de España tenían el privilegio de «cubrirse siempre» (conservar el sombrero) en

presencia del rey. Como toque final, Velázquez pinta la insignia verde de la Orden de Alcántara que se puede ver bajo la capa negra de Olivares, y que refleja su cargo de *comendador mayor* de dicha orden.

108

**Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**

Sevilla, 1599-Madrid, 1660

**Retrato de niña**

h. 1638-42

óleo sobre lienzo

A108

Los expertos siguen sin descifrar la identidad de la protagonista de esta pintura, aunque el cuadro representa indudablemente un retrato íntimo de alguien probablemente cercano al artista. Asimismo, este cuadro ocupa un lugar distinguido en su obra, ya que es una de las dos únicas imágenes que pintó de niños no pertenecientes a la familia real y el único retrato en el que aparece una sola figura. A juzgar por el tamaño de la cabeza con relación a los hombros, la niña debía de tener entre seis y ocho años de edad. Se ha su puesto que la imagen corresponde a una de las nietas de Velázquez, más probablemente Inés Manuela, que habría tenido unos seis años en 1644, pero esto contradice la fecha estimada de esta pintura, lo que deja abierta la cuestión sobre su identidad.

109

**Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**

Sevilla, 1599-Madrid, 1660

**Carta autógrafa firmada «Diego de Silva Velázquez» dirigida a Damián Gotiens [sic., Goetens]. Con la respuesta al reverso**

Palacio Real, Madrid

17 de julio de 1660

manuscrito en papel

B2239

Además de su cargo de pintor de la corte de Felipe IV, Velázquez ostentó el cargo de «Aposentador Mayor». En el desempeño de esta función, escribió una carta a Damián Goetens, el «furriera» (guarda de las llaves de palacio), solicitándole datos de los gastos incurridos por Goetens en su viaje a la boda de la hija del rey, la infanta María Teresa, con Luis XIV de Francia en Fuenterrabía (hoy día, Hondarribia). Este matrimonio cimentaría la Paz de los Pirineos, firmada en 1659, que puso fin a 25 años de guerra entre España y Francia. Esta fue una de las últimas cartas que escribió Velázquez, pues murió tres semanas más tarde, el 6 de agosto. Dadas las numerosas obligaciones asociadas a este cargo, hay quienes se preguntan por qué Velázquez, quien ya era pintor de la corte y director de las galerías reales, habría perseguido el cargo de Aposentador Mayor, para el que fue nombrado en 1652. Algunos historiadores incluso atribuyen el declive de su salud al tremendo estrés y a la carga de trabajo que le supuso la organización de la boda. Se suponía que esa iba a ser la última función importante que organizaría dentro de la corte.

110

**Sir Peter Paul Rubens**

Siegen, Westfalia, 1577-Amberes, 1640

**Carta autógrafa firmada «Pietro Paolo Rubens» dirigida a Pierre Dupuy**

Madrid

22 de abril de 1629

manuscrito en papel

B2267

Esta carta, escrita cuando aún se encontraba en la corte de Felipe IV y tan solo cinco días antes de que el rey anunciara su decisión de enviar a Rubens a la corte de Inglaterra para continuar las conversaciones de paz, incluye una mezcla de información relacionada con asuntos de carácter tanto personal como diplomático. Rubens expresa su opinión sobre un tratado desfavorable firmado entre el duque de Saboya y el rey de Francia, así como otras noticias interesantes de tres flotas independientes, cada una de las cuales corrió diferente suerte en sus viajes transatlánticos. La primera, una flota que zarpó de Nueva España cargada de oro, plata y otros preciados artículos comerciales como el índigo y la cochinilla, y que fue apresada con facilidad probablemente haga referencia al encuentro que se produjo en la Bahía de Matanzas en septiembre de 1628, en el que un escuadrón holandés bajo el mando del almirante Piet Hein logró capturar la flota con el tesoro español. Las otras dos flotas tuvieron mejor suerte: la de Perú que transportaba muchos tesoros llegó sana y salva escoltada por el general Rasbare. Otra, procedente de Goa, en un principio temió ser capturada por los holandeses, pero consiguió llegar a su destino.

111

**Francisco de Zurbarán**

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664

**Santa Emerenciana**

h. 1635-40

óleo sobre lienzo

A1891

Entre los cuadros con una sola imagen de santos más agradables de Zurbarán se encuentran los que representan a santas con hermosas vestimentas. La riqueza de las telas que adornan a estas mujeres hacen referencia a su gloria en el paraíso y sin duda evocan las telas alrededor de las que creció Zurbarán en el comercio de telas de su padre. El don que tenía Zurbarán para reproducir con detalle las superficies queda ejemplificado en esta obra, con el juego de luces sobre la seda de color rosado de la capa de la santa y los patrones elaborados del brocado de oro y plata del sobrestido.

112

**Jérôme David**

activo en París, después de 1636-1662, o Francia, ¿1605?-¿1670?

**Bocetos de Les adventures du fameux chevalier Dom Quixot**

París, Francia

1650-52

lápiz, tinta y aguada sobre papel

LQ1711

113

**Jacques Lagniet**

activo en París, 1643-1675, o París, ¿1600?-¿1675?

***Les aventures du fameux chevalier Dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa Son escuyer*  
*Las aventuras del famoso caballero Don Quijote y su escudero Sancho Panza***

París, Francia

1650-52

grabado en papel

LQ1704.11

Estas pinturas y grabados constituyen una parte destacada de la excepcional colección que posee la Hispanic Society de ilustraciones de la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Desde el siglo XVII a principios del siglo XX, los artistas que describen episodios de la novela han creado un impresionante abanico de interpretaciones que van desde la burda farsa a la idealización sentimental. Donde muchos lectores, sobre todo los de fuera de España, hoy en día interpretan la novela como la aventura heroica pero abocada al fracaso de un soñador incomprendido; la novela tuvo una acogida desigual en los siglos XVII y XVIII, período en el que con toda certeza se consideró como una obra maestra de la comedia. Este punto de vista subyace la conocidísima anécdota en la que Felipe III al ver a un estudiante que reía con sonoras carcajadas anunció a los asistentes: «ese estudiante o está loco o está leyendo Don Quijote».

Al igual que los primeros lectores, los artistas se divertían con los aspectos cómicos de humor claro que se aprecian en el episodio más conocido actualmente, la embestida a los molinos de viento. Cabalgando por las llanuras de La Mancha con Sancho, Don Quijote ve unos molinos a los que confunde con gigantes inmundos y propone atacarlos. A pesar de las objeciones de Sancho, prosigue con su ataque, pero sus enemigos ficticios le propinan una cruel derrota. El dibujo hace hincapié en el impacto físico de la colisión con un humor crudo que recuerda al *slapstick* o humor bufonesco. El artista ha elegido el momento inmediatamente después del temerario ataque de Don Quijote: agarrado a su lanza rota (la otra mitad sigue atascada en las aspas del molino), Don Quijote está en plena caída a punto de quedar atrapado bajo su caballo. Sancho se apresura hacia él muy apesadumbrado. Los gestos enérgicos de los personajes y sus expresiones faciales vacías presentan el episodio como una mera comedia sin más.

114

**Bartolomé Esteban Murillo**

Sevilla, 1617-1682

***El hijo pródigo abandonado***

1656-65

óleo sobre lienzo

LA1791

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla y fue bautizado el 1 de enero de 1618. Pasó toda su carrera en Sevilla y hacia la década de 1650, Murillo había desbancado a Zurbarán (1598-1664) como principal artista sevillano. Después de 1655, Murillo desarrolló su madurez, combinando composiciones dinámicas, el dibujo de figuras clásicas, efectos coloristas de gran belleza y ricas pinceladas. Murillo, se unió a Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) y Juan de Valdés Leal (1622-1690), para fundar en 1660 la Academia de Bellas Artes de Sevilla la primera de España. Como bien sugiere su interés por la Academia, Murillo es uno de los más importantes dibujantes de la escuela

española. Su influencia en la escuela sevillana de años posteriores duró más de un siglo y su fama fuera de las fronteras españolas siguió creciendo durante los siglos XVIII y XIX.

Murillo utiliza la parábola del hijo pródigo para simbolizar el acto de caridad de vestir al que está desnudo. El tema está sacado de la Biblia (Lucas 15:11-32), en el que Cristo describe a un joven que le pide a su padre una parte de su herencia, para luego malgastarla en tierras extranjeras y, al final, se ve obligado a guardar cerdos, prácticamente muerto de hambre. Cuando su existencia había tocado fondo, reconoce sus pecados y decide regresar a casa y pedir perdón a su padre con la esperanza de convertirse en uno de sus siervos. En cambio, el padre lo perdona, lo viste y hace una fiesta en su honor para celebrar su regreso.

115

**Bartolomé Esteban Murillo**

Sevilla, 1617-1682

***La Inmaculada Concepción***

Década de 1660

pluma y aguada, tinta marrón claro en papel verjurado preparado

A3301

Hay más de cientos de dibujos conocidos y atribuidos a Murillo, cofundador de la Academia de Bellas Artes de Sevilla o la Academia de Dibujo en 1660, aun así, ni Antonio Palomino ni Juan Agustín Ceán Bermúdez mencionan los dibujos de Murillo en las extensas biografías que le dedicaron. Las elegantes y encantadoras imágenes de la Inmaculada Concepción se convirtieron en las obras más apreciadas de Murillo. Su magnífica versión de 1660-1665 revela una habilidad y sensibilidad inigualables para representar la naturaleza del movimiento, la luz, las sombras y el color.

116

**Juan Carreño de Miranda**

Avilés, Asturias, 1614-Madrid, 1685

***La Inmaculada Concepción***

1670

óleo sobre lienzo

A85

Juan Carreño de Miranda nació en Asturias en 1614 y completó su formación en Madrid. Pasó los primeros veinte años de su carrera pintando obras religiosas, retratos privados y, desde 1658, pinturas al fresco por encargo. En 1671, pasó a ser *pintor de cámara* de la reina regente Mariana de Austria, y después de su hijo, Carlos II. A partir de este momento, se dedicaría principalmente a pintar retratos de figuras de la corte. *La Inmaculada Concepción* fue pintada en el período de transición de Carreño a artista de la corte. El *contrapposto* clásico de la postura de la Virgen y el equilibrio general de la composición se combina con pinceladas fluidas y llenas de energía y una paleta de colores casi rococó, particularmente en el fondo. Quizá por su carácter «actualizado» en términos estéticos del barroco tardío, este óleo de la Hispanic Society pudo desempeñar un papel importante en el desarrollo del arte virreinal en México. La obra fue enviada a México, donde fue copiada de forma coetánea a Carreño por Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) y otros artistas, lo que estableció un nexo importante entre las escuelas mexicana y peninsular.

117

**Juan de Valdés Leal**

Sevilla, 1622-1690

**Cristo camino del Calvario**

**Vía Crucis**

1661

óleo sobre lienzo

A59

En la Edad Media, las imágenes con esta temática, a menudo mostradas en primer plano, como si el observador fuera testigo presencial, acompañaban las oraciones de los católicos piadosos. Esta imagen de Valdés Leal hace referencia a las esculturas policromadas contemporáneas. El Vía Crucis actúa como sustituto de los conjuntos escultóricos, relacionado con las imágenes de los pasos procesionales que discurren por las calles durante la Semana Santa de Sevilla y otras ciudades del mundo hispano. Las figuras de los *pasos* procesionales se suelen observar desde abajo, de la misma forma que se insinúa en la composición de Valdés, con un ángulo de visión bajo. Sin embargo, Valdés Leal incluye también en el fondo, hacia el lado inferior derecho, los dos ladrones que están siendo conducidos a Gólgota donde serán crucificados junto a Jesucristo.

Juan de Valdés Leal nació en 1622 en Sevilla, pero realizó su formación artística, probablemente tutelado por Antonio del Castillo (1616-1668), en Córdoba, donde trabajó entre los años 1647-49 y 1654-56. Regresó a Sevilla definitivamente en 1656 y en 1660, Valdés Leal, Bartolomé Esteban Murillo y otros destacados artistas establecieron la Academia de Bellas Artes de Sevilla, de la que Valdés fue presidente desde 1663.

118

**Pedro de Mena**

Granada, 1628-Málaga, 1688

**San Acisclo**

h. 1680

madera policromada y dorada

LD2157

Pedro de Mena y Medrano trabajó principalmente en Granada y Málaga, ejerciendo una influencia significativa en su región natal, Andalucía, donde realizó figuras religiosas de belleza etérea. En esta obra, Mena representa a San Acisclo, un cristiano que vivió en el siglo III en Córdoba y que fue asesinado por los romanos junto a su hermana Santa Victoria. Según cuenta la leyenda, Acisclo y su hermana Victoria fueron mártires cristianos que vivieron en Córdoba en tiempos de la persecución romana. Cuando rehusaron adorar a los dioses paganos, sufrieron varias torturas –estuvieron presos en hornos, fueron arrojados al río y suspendidos sobre hogueras– hasta que finalmente fueron ejecutados por las autoridades. Acisclo y Victoria se convirtieron en santos patronos de Córdoba y sirvieron de ejemplo moral para los primeros cristianos que vivieron en la ciudad bajo dominio musulmán y posteriormente cuando los cristianos recuperaron el poder. Mena subraya la firmeza estoica del santo. El escultor talla las mejillas y continúa modelando el rostro hacia la barbilla, los ojos y la nariz con gran sutileza, evocando la tersura de la piel joven. Mena distingue con mucho cuidado los músculos, las venas y la nuez de Adán del cuello. El cabello es un *tour-de-force* en el que los mechones de pelo se han tallado a diversas profundidades para que parezca que caen unos sobre otros dando la sensación de textura de gran realismo.

119

**Sebastián Muñoz**

Navalcarnero, 1654-Madrid, 1690

***Exequias de la reina María Luisa de Orléans***

1689-90

óleo sobre lienzo

A64

Sebastián Muñoz nació en 1654 en Navalcarnero, cerca de Madrid, donde desarrolló su carrera. En 1688 el rey Carlos II lo nombró pintor de cámara, pero murió dos años más tarde por el derrumbe de un andamio en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid.

Marie-Louise d'Orléans (1662-1689), conocida en España como María Luisa de Orleans se casó con Carlos II en 1679 y fue reina consorte desde ese momento hasta su muerte. A principios de febrero de 1689, la reina sufrió terribles dolores intestinales después de un paseo a caballo, quizá debidos a una rotura del apéndice complicada por otros trastornos gastrointestinales anteriores. La reina murió el 12 de febrero de 1689. La corte española, desgarrada por su pérdida, tuvo sin embargo mucho cuidado de publicar el relato que hicieron los expertos médicos de su agonía, a fin de aplacar los rumores de que había sido envenenada. La imagen fue un encargo realizado en el momento de la muerte de la reina por el prior Barrientos del Convento de las Carmelitas Descalzas, donde la imagen quedó registrada a lo largo del siglo XVIII. María Luisa había pedido ser enterrada con el hábito de monja carmelita, tal como la representó Muñoz, pero las figuras enlutadas alrededor de su féretro no son monjas, sino maceros o portadores vestidos de duelo, con los dos que están en primer plano portando su corona y cetro.

120

**Luisa Roldán, llamada La Roldana**

Sevilla, 1652-Madrid, 1706

***Desposorios místicos de Santa Catalina***

1692-1706

terracota policromada

D820

Luisa Roldán fue una de las escultoras españolas de mayor talento de finales del siglo XVII y una de las pocas mujeres artistas de su época. Progresó hasta alcanzar el título de escultora real (*escultora de cámara*). Roldán aprendió su oficio de su padre Pedro Roldán (1624-1699), el escultor más importante de Sevilla del último cuarto del siglo XVII. Comenzó en el taller de su padre, donde indudablemente hizo valiosas aportaciones a proyectos de envergadura. En 1688 se mudó a Madrid, donde cuatro años más tarde, fue nombrada escultora del rey después de obsequiar al rey Carlos II y su esposa dos esculturas de madera del arcángel San Miguel y del Niño Jesús Nazareno. A pesar de tales obras maestras, no logró encontrar trabajo suficiente en su oficio, por lo que se dedicó a las piezas pequeñas de terracota. El éxito con estas piezas fue tal que se labró una reputación en este campo y de camino creó algunas de sus obras más famosas.

121

**Giovanni Vespucci**

Florenia, 1486-después de 1527

**Mapamundi**

Sevilla

1526

tinta y color en cuatro hojas de pergamino

K42

El mapamundi o planisferio de Giovanni (Juan) Vespucci es una de las cartas de navegación más impresionantes que se crearon en la Era de los descubrimientos. Juan Vespucci era sobrino de Amerigo Vespucci (1454-1512), explorador, navegante y cartógrafo florentino que fue nombrado primer piloto mayor de la Casa de la Contratación en Sevilla en 1508. Fundada en 1503 por la reina Isabel la Católica, la Casa de la Contratación supervisaba todas las actividades de exploración, colonización y comercio entre España y su imperio de rápida expansión en el continente americano. Una de sus funciones más importantes era la de conservar y actualizar una carta maestra de navegación, llamada *padrón real*, de la que se hacían copias para los pilotos que zarpaban hacia América. Una de las primeras tareas que le asignaron a Amerigo Vespucci como piloto mayor fue la de crear el *padrón real*.

122

**Genealogía de Macuilxochitl**

San Mateo Macuilxochitl, Oaxaca, México

h. 1570

manuscrito ilustrado en pergamino

HC427/46

La colección de manuscritos de la Hispanic Society incluye decenas de obras relacionadas con las civilizaciones y los idiomas indígenas de América, entre las cuales la más importante es la *genealogía de Macuilxochitl* en zapoteco. Considerado el manuscrito pictórico zapoteca más antiguo que existe dibujado a una escala de tan grandes dimensiones, muestra catorce jefes consecutivos de San Mateo Macuilxochitl desde el siglo XIII hasta una generación después de la conquista española. Al leer el manuscrito de arriba a abajo, la *Genealogía de Macuilxochitl* retrata un núcleo genealógico de doce parejas de jefes indígenas en una columna, representando las mujeres a la izquierda y los hombres a la derecha. Todos aparecen sentados en banquetas cubiertos por pieles de jaguar. Los jefes varones llevan taparrabos y mantos y las mujeres llevan el tradicional *huipil*, una blusa larga, que actualmente se sigue llevando en toda la región. Las glosas en zapoteco debajo de las figuras de hombre indican sus títulos y a veces su nombre personal, mientras que las que hay debajo de las figuras de mujer suelen indicar su título, nombre personal, nombre según el calendario y ciudad de origen.

123

### **Mapa de Tequaltiche**

Teocaltiche, Jalisco, México

1584

acuarela y tinta sobre papel

K61

Aunque se consideraba perdido, el *Mapa de Tequaltiche* se creó como parte de las *Relaciones Geográficas*, recopiladas por orden de Felipe II entre 1579 y 1585 por funcionarios españoles de la región en el virreinato de Nueva España en respuesta a los cuestionarios impresos que se publicaron en 1577 y 1584 a través del Consejo de Indias. El primer cosmógrafo y cronista real Juan López de Velasco fue responsable de redactar el cuestionario y de recopilar la información geográfica e histórica recibida de los funcionarios del virreinato. Además de completar el cuestionario, cada funcionario local debía suministrar un mapa o *pintura* de su jurisdicción. El informe sobre Tequaltiche lo preparó Hernando de Gallegos, teniente mayor, el 30 de diciembre de 1584. Una inscripción autógrafa al dorso del mapa de la Hispanic Society confirma que se trata del mapa «perdido» de la *Relación* de Tequaltiche.

El mapa lo prepararon los informadores indígenas que narraron e ilustraron numerosas guerras contra poblados indios vecinos utilizando como armas arcos, flechas y *macanas* (palos). Muchas de las escenas que encontramos en el mapa no aparecen detalladas en la *Relación*; la más destacada de todas es la escena de batalla de la parte inferior izquierda entre los soldados españoles y los guerreros indígenas. La escena muestra una batalla de la rebelión de Caxcán, conocida como la Guerra de Mixtón, que se desarrolló de 1540 a 1542. A medida que crecía el conflicto, Pedro de Alvarado fue convocado por el virrey Antonio de Mendoza desde Guatemala para aplacar la rebelión, pero murió allí mismo el 4 de julio de 1541. Finalmente, el virrey Mendoza reunió un ejército de 450 soldados españoles y entre 30-60 000 guerreros aztecas, tlaxcaltecas y de otras tribus indígenas que logró retomar el control de la región. La escena de la parte inferior izquierda del mapa muestra la batalla y la toma de Nochistlán que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1541.

124

### **Mitra de obispo con adornos de arte plumario**

Michoacán o Ciudad de México, México

h. 1547

mosaico de plumería, seda, oro, algodón, goma de tzauhtli, papel amate y papel de ágave  
LH508, LH509 y LH510

Cuando Peter Martyr d'Anghiera (1459-1526), el cronista de las Indias, tuvo la oportunidad de examinar el primer cargamento de tesoros mexicanos enviado por Hernán Cortés a su llegada a Sevilla en 1520, expresó su absoluto asombro por la calidad artística del arte plumario azteca. Los primeros cronistas españoles con frecuencia comparaban el arte plumario mexicano (*amantecayotl*) con los mosaicos romanos, de manera que llegó a conocerse como mosaicos de plumas. La pintura a base de plumas del virreinato alcanzó su máximo apogeo en el siglo XVI en las escuelas de oficios fundadas por los misioneros franciscanos y agustinos en regiones donde ya se había practicado este arte. Además de las imágenes piadosas, la pintura a base de plumas se utilizaba en vestiduras religiosas, entre las cuales las más llamativas son un conjunto de siete mitras obispales con escenas basadas en temas como la crucifixión o el Antiguo y el Nuevo Testamento. Esta mitra probablemente fue llevada a España alrededor de 1547 para presentarla como un valioso obsequio a monarcas y prelados europeos.

El motivo central muestra la crucifixión de Jesucristo con símbolos de la Pasión de Jesucristo y de Cristo como *Salvator Mundi* en el vértice. Los faldones decorativos o ínfulas muestran a Jesucristo en *Maiestas Domini* o Jesucristo en Majestad en el centro y en la parte de abajo escenas de *La huida a Egipto*.

125

**Escultor mexicano anónimo**

**Santiago Matamoros**

h. 1600

relieve en madera policromada y dorada

LD2108

Este relieve, importante no solo por su calidad estética, atestigua a su vez el talento de los escultores mexicanos del siglo XVI. Esta pieza, que en su momento formó parte de un altar más grande, es digna de mención dada su singularidad, ya que la mayoría de los altares fueron sustituidos a medida que evolucionaba el gusto decorativo en las iglesias de México. Este relieve revela mucha información sobre la cultura que lo creó. Su producción data de un momento de extraordinaria ebullición artística en México justo después de la conquista española de México, cuando la Iglesia tomó la determinación de evangelizar a los pueblos indígenas. Para ello, se afanaron en construir iglesias y decorarlas a gran escala. A su llegada al Nuevo Mundo, los pintores y escultores españoles tuvieron que formar a artistas locales y emplearlos en sus talleres. En este entorno, los artesanos indígenas aprendieron un nuevo lenguaje visual aun cuando llegaban otros españoles que practicaban estilos más recientes. El resultado es una diversidad de estilos si se juzga desde la norma europea en la que pueden coexistir estilos más «anticuados» con otros más actualizados.

126

**Alonso Vázquez**

Ronda, España, 1564-Ciudad de México, 1608

**San Sebastián**

México

h. 1603-07

óleo sobre lienzo

LA2406

Alonso Vázquez nació en Ronda, Andalucía, en 1564, y se ha documentado su presencia en Sevilla a partir de 1582. En 1603, Vázquez viajó a México en el séquito del recién nombrado virrey de Nueva España, Juan de Mendoza y Luna, tercer marqués de Montesclaros, quién le había encargado unas obras a Vázquez en Sevilla. Durante los escasos años que precedieron a su muerte, en 1608, Vázquez proporcionó obras clave para el desarrollo de la escuela del virreinato de México.

La reciente restauración de la obra *San Sebastián* de Vázquez ha revelado el sutil trabajo de pincelada del cuerpo, la riqueza del paisaje y la zona boscosa de la parte superior derecha, la energía de formas y vacíos que manifiesta toda la composición, así como el realismo de los elementos de la armadura. La pose del santo es inusualmente sofisticada y merece también unas palabras. Si bien cada elemento puede encontrarse en fuentes medievales y renacentistas, la composición es muy singular. El contrapposto de las piernas puede encontrarse en las esculturas antiguas más famosas, así como en los estilos manieristas y las obras de los artistas renacentistas. En el caso de la obra de Vázquez, los pies e incluso los dedos de los pies separados se han colocado para enfatizar el efecto realista de la

postura del santo en un terreno difícil. La colocación de los brazos en la composición de Vázquez es más complicada, puesto que el brazo derecho está levantado por encima de la pierna derecha sobre la que descansa su peso, de manera que el peso de la figura se concentra en el lazo izquierdo del observador. El cuerpo se arquea en dirección opuesta al amplio espacio que ocupan el paisaje y al ángel que lleva una palma y la corona del martirio.

127

**Pintura procesional (escudo):**

**El Nacimiento (frente) y la Virgen con Niño (reverso)**

Virreinato de Perú

h. 1620-50

óleo sobre cobre; hierro forjado, marco de latón y metal dorado con motivo solar

LA2331

Este objeto extraordinario probablemente se utilizó en procesiones religiosas durante las fiestas litúrgicas como la Navidad, la Anunciación o el Corpus Christi. La posición de bendición del Niño Jesús del reverso coincide con la imaginería de la encarnación promulgada desde la década de 1560 por los jesuitas y otras órdenes de la contrarreforma. La combinación de la Virgen con el Niño y un rosario alrededor también era frecuente a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en los grabados de los estudios de Wierix y otros estudios flamencos, siempre asociados a los jesuitas, pero también aplicables a las oraciones de las carmelitas y otras órdenes, así como a los clérigos seculares formados por jesuitas.

128

**Luis Lagarto de la Vega**

Sevilla, h. 1556-México, después de 1619

**Letra G mayúscula ilustrada de un libro de coro**

México

h. 1600

pergamino ilustrado

B4538

Luis Lagarto de la Vega fue uno de los mejores ilustradores del mundo hispano de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII e incuestionablemente el mejor de toda la era del virreinato. Esta letra «G» mayúscula ilustrada, quitada de un libro de coros, era la letra inicial de la Misa de todos los Santos que comenzaba con «*Gaudeamus omnes in Dómino*». El tamaño de esta letra mayúscula ilustrada guarda coherencia con las que encontramos en la catedral de Puebla. Todos los elementos de esta ilustración son característicos de la obra de Luis Lagarto en México, desde sus técnicas estilísticas refinadas, a los colores vivos, las figuras humanas, los motivos florales, las máscaras grotescas e incluso la cabeza de un ave de rapiña. Ninguna de las iniciales mayúsculas ilustradas de gran tamaño preparadas por Lagarto fue firmada o fechada. El interior de la letra «G» mayúscula está relleno de imágenes de Jesucristo en el Cielo sosteniendo la cruz y debajo de él, doce santos entre los que se encuentran San Lorenzo, San Juan Evangelista, San Ángel, San Pedro y San Pablo; y a la derecha Santa Lucía, Santa María Magdalena, San Juan Bautista y San Francisco.

**Adriano de las Cortes**

Tauste, Zaragoza, España, 1578-Manila, Filipinas, 1629

**[sic] Primera parte de la Relación que escribe el Padre Adriano de las Cortes de la Compañía de Jesús del viaje, naufragio y cautiverio que con otras personas padejó en Chaucheo, Reyno de la Gran China. con lo demás que vio en lo que de ella anduvo, [con] Segunda parte de la Relación, en la qual se ponen en pinturas y en plantas las cosas más notables que se an dicho en la primera parte, citándose a los capítulos de ella y añadiendo algunos nuevos puntos y declaraciones sobre cada una de las pinturas**

Manila

1626-29

tinta sobre papel (texto en papel de arroz y dibujos en papel europeo)

B2729a

Nacido en 1578 en el seno de una familia rica y noble de Tauste (Zaragoza), Adriano de las Cortes entró en la Compañía de Jesús en mayo de 1596. Tras finalizar sus estudios de arte y teología en la Universidad de Barcelona, partió para Filipinas en 1604 a donde llegó el 22 de junio de 1605. Cortes fue asignado a realizar obras misioneras en las islas Bisayas, donde permaneció hasta 1625, cuando fue convocado para mediar en una disputa con las autoridades portuguesas en Macao. En enero de ese mismo año zarpó rumbo a Macao a bordo del galeón *Nuestra Señora de Guía*, pero el barco se topó con una fuerte tormenta cerca de las costas de China y se hundió. Habiendo sobrevivido al naufragio, la tripulación y los pasajeros restantes alcanzaron la orilla en «Chaucheo» (la actual provincia de Guangdong) y fueron rápidamente detenidos por las autoridades chinas. Cortes pasaría el año y cuatro meses siguientes cautivo, tiempo durante el cual tuvo que caminar hacia el interior y someterse a varios juicios. Finalmente fue liberado en Guangzhou el 21 de febrero de 1626 y regresó a Manila vía Macao, llegando a las Filipinas el 20 de mayo de 1626. Allí se dedicó a escribir sobre su cautiverio y experiencias en China y, un dato importante, también se afanó en dejar una cuenta visual de las numerosas escenas que presencié. La segunda parte de este manuscrito está repleta de abundantes dibujos, muchos de ellos a página completa, de extraordinario valor histórico y etnográfico, sin duda obra de un consumado artista chino. Cortes falleció en Manila el 6 de mayo de 1629.

Cortes mezcla los relatos acerca del tratamiento a los prisioneros a manos de los chinos con observaciones sobre diversos aspectos de la vida en China. Trata prácticamente cualquier tema imaginable: la comida, la ropa, las prisiones, los ritos y supersticiones, el ejército, por mencionar algunos. En algunos casos se desvía totalmente de la narrativa para proporcionar una descripción más detallada de ciertos aspectos de la vida diaria, justificándose en que pretendía ofrecer algo más que simplemente un relato de su cautiverio. Después dedica capítulos enteros a describir la variedad de carnes y pescados, fruta, el gobierno, la riqueza y la pobreza.

130

**Luis Juárez**

México, h. 1585/90-1639

***San Miguel Arcángel triunfante sobre Satán***

México

Década de 1630

óleo sobre lienzo

LA2437

Las obras de Juárez y sus contemporáneos abonaron el terreno para la llegada a México en la década de 1630 del estilo *tenebrista* del siglo XVII, con sus marcados contrastes de luz y oscuridad y sus composiciones dinámicas de profundidad. En la imagen, el arcángel San Miguel se cierne sobre un demonio caído con orejas de asno (o sátiro). Se trata de Satán, a quien Miguel, en el libro del Apocalipsis (Apocalipsis 12:7-9) arroja a la Tierra para tentar a los humanos. La propia mano derecha de Miguel está rodeada por un disco solar con su lema escrito «Quis est ut Deus» (¿Quién como Dios?) traducido al latín del nombre hebreo «Mija-El». La imagen proviene en parte de dos composiciones del artista neerlandés, Marten de Vos (1532-1603). Ambas imágenes fueron grabadas por Hieronymus Wierix (1548-1624), en 1584 y 1585, respectivamente. En la primera imagen, Miguel tiene en su mano derecha un disco solar y una rama de palma, símbolo de la victoria. Va vestido con una coraza y está de pie sobre un demonio con forma de serpiente. La pintura de la composición original, firmada y fechada en 1581 fue llevada a México en una fecha indeterminada posterior a 1586. En la segunda imagen, Miguel va vestido con una túnica blanca vaporosa, una diadema con una pequeña cruz alrededor de la cabeza; porta un escudo en su mano izquierda y un crucifijo con una larga lanza en su mano derecha con la que atraviesa al demonio. El ángel de la Hispanic Society combina ambas imágenes, aunque ninguna de ellas copiada milimétricamente; el demonio al parecer es invención del propio Juárez.

131

**Fray Alonso López de Herrera, O.P.**

Valladolid, h. 1580-Ciudad de México, activo en 1648

***La Virgen de la Inmaculada Concepción***

México

1640

óleo sobre cobre

LA2176

Una de las imágenes más frecuentes en el Siglo de Oro español y en Latinoamérica fue la de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Esta pintura muestra a la Virgen debajo de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, rodeada de símbolos sacados de diversos pasajes y textos litúrgicos de la Biblia relacionados con la devoción mariana. La fuente principal es el Apocalipsis (capítulo 12), en el que una mujer aparece *amicta sole*, «vestida de sol». Una serpiente la amenaza, mientras ella está de pie, según el Apocalipsis «con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas». El reverso de la placa de cobre lleva grabadas imágenes de 55 santos y conceptos teológicos jesuitas relacionados con los grabados de la familia Wierix de impresores flamencos. Los grabados probablemente sirvieron como herramientas para la formación cristiana, no solo de los jesuitas sino de todas las órdenes encomendadas a las misiones y la educación del Nuevo Mundo. No se sabe dónde fue grabada e impresa la placa.

**Sebastián López de Arteaga**

Sevilla, 1610-Ciudad de México, 1652

***San Miguel derribando a los ángeles rebeldes***

México

h. 1650-52

óleo sobre cobre

LA2401

Sebastián López de Arteaga nació el 15 de marzo de 1610 y se formó en Sevilla, donde dirigió un taller que tenía hasta tres aprendices entre 1630 y 1638. En 1638 se mudó a Cádiz y en 1640 emigró a México. Arteaga es conocido sobre todo por ser uno de los artistas que introdujo la escuela tenebrista-naturalista de la primera pintura barroca desde Sevilla al Nuevo Mundo. Sus obras posteriores a 1643 muestran una evolución hacia esquemas de iluminación ambiente e incluyen fondos de paisajes. En 1652, Arteaga, quien al parecer tenía una personalidad combativa, murió como consecuencia de las heridas sufridas en un duelo con espada.

Esta pintura de San Miguel de grandes dimensiones realizada sobre cobre –una de las tres pinturas más grandes en cobre jamás documentadas– muestra un aspecto completamente diferente de la obra de Arteaga con respecto a las obras de estilo caravaggesco de principios de su carrera. Pintada sobre una base ocre azulado en lugar de los fondos habituales de color rojo o marrón oscuro que encontramos en la pintura del siglo XVII, presenta un esquema de iluminación más ambiental y una composición manifiestamente barroca. Aunque la figura de San Miguel y la parte superior de la composición son en gran medida invención de Arteaga, el pintor basó el amasijo de ángeles derrotados, transformándose ya en demonios, en un grabado frecuentemente distribuido de alrededor de 1621 de Lucas Vorsterman (1595-1675), dedicado al rey Felipe IV de España. Este grabado fue posterior a una pintura hoy desaparecida de alrededor de 1619 de *San Miguel expulsando a Lucifer y los ángeles rebeldes* del maestro pintor flamenco del barroco Peter Paul Rubens (1577-1640). Al parecer, Arteaga llevó consigo a México una serie de grabados que le sirvieron de fuente de inspiración.

## BÚCAROS DE INDIAS

En los siglos XVII y XVIII, los *búcaros de Indias* se encontraban entre las piezas de cerámica más valiosas y preciadas de muchas de las mayores colecciones de la nobleza de Europa. Estos inusuales objetos de cerámica eran codiciados no tanto por sus formas exóticas, en algunos casos extravagantes incluso para la época barroca, sino por sus cualidades aromáticas, evaporativas, gastronómicas y medicinales. Se utilizaban preferentemente como recipientes para beber y conservar agua, ya que su porosidad aceleraba la evaporación y enfriaba ligeramente el líquido, mientras que el sabor y el aroma a humedad de la arcilla húmeda que se transferían al agua, cuestionablemente a gusto de todos los paladares, convertían a esta humilde bebida en una experiencia de lujo. El consumo de pequeñas piezas de *búcaros*, fenómeno que en España se llamaba *bucarofagia*, no solo estaba de moda sino que se convirtió en toda una obsesión entre las mujeres de la aristocracia española del siglo XVII. Debido a su gran valor en Europa, hasta las piezas rotas se vendían en grandes cantidades en Xalapa, Veracruz y Acapulco. Como consecuencia de la ingesta de arcilla, quienes tenían el privilegio de poder permitirse este lujo adquirirían un tono amarillento en la piel, presentaban distensión y endurecimiento

del estómago, obstrucciones intestinales y disminución de la menstruación. Se dice que la reina María Luisa de Orleans, infeliz esposa de Carlos II, tenía predilección por los *búcaros* chilenos y había consumido algunas bebidas en esta pieza de cerámica el día antes de su muerte en 1689.

Gran parte de lo que sabemos hoy sobre los *búcaros de Indias* procede de dos fuentes: los escritos de los eruditos florentinos del siglo XVII y del científico Lorenzo Magalotti (1637-1712); y la colección de alrededor de 1000 piezas acumuladas a lo largo de dos siglos por los condes de Oñate, que actualmente alberga el Museo de América de Madrid. Magalotti documentó todas las facetas del culto esotérico a los *búcaros* con todo lujo de detalles en una serie de cartas escritas en 1695 a la marquesa Ottavia Renzi Strozzi en Roma. En estas cartas Magalotti describía los tres tipos característicos de *búcaros* del Nuevo Mundo preferidos por los entendidos: los de Guadalajara en Nueva España, Natán (Nata) de Panamá y Santiago de Chile. Reseñó cómo los de Chile, producidos exclusivamente por monjas del convento de Santiago, eran los más apreciados por su color rojo vivo, su forma y su decoración. Los *búcaros* chilenos eran obra de las monjas clarisas del Monasterio de las Clarisas de Santiago, en el mismo lugar donde hoy se erige la Biblioteca Nacional de Chile. Los vasos para beber eran las formas más comunes, no obstante, también se producía todo tipo de variedades de vajilla y cerámica, incluidas cucharas y tenedores, además de objetos litúrgicos encontrados en los altares de iglesias, como por ejemplo candiles, candelabros y copas.

133

**Vasija con adornos de ormolú**

Tonalá, México

h. 1650

loza bruñida con decoración de engobe

LE2270

Este excepcional y singular vasija de Tonalá del siglo XVII con adornos de ormolú en la boca y en la base es un magnífico ejemplo del estatus de lujo del que disfrutaban los *búcaros de Indias* entre los coleccionistas europeos de la época. La forma exótica de esta vasija sugiere que se trata de uno de los modelos prehispánicos. La vasija de la Hispanic Society es única por su ornamentación compleja de pájaros y flores dibujados con engobe que cubre toda la superficie de este objeto. No se conoce ningún otro ejemplo del siglo XVII de este estilo particular de decoración, aunque sí se han encontrado pájaros y flores pintados en engobe en otros *búcaros* de Tonalá. Apenas visibles en el cuello y otra áreas de la vasija hay vestigios de pan de oro que se aplicaron para aumentar su valor. El historiador mexicano Matías de Mota Padilla observó en un escrito de 1742 que la aplicación de dorado en los *búcaros* solo se realizaba a las piezas destinadas a la venta fuera de Nueva España.

134

**Escultura de pez**

Tonalá, México

h. 1650

arcilla micácea negra

LE1970

135

**Cuenco**

Tonalá, México  
h. 1650  
arcilla micácea negra  
LE1967

136

**Escultura de pavo**

Tonalá, México  
h. 1650  
arcilla micácea negra  
LE1969

137

**Cuenco**

Tonalá, México  
h. 1650  
arcilla micácea negra  
LE1966

Lorenzo Magalotti (1637-1712), estudioso de los *búcaros florentino del siglo XVII*, habría quedado fascinado por el extraño recipiente para beber o cuenco de dos asas procedente de Tonalá con un verdadero pantano en su interior repleto de figuras de ranas, criaturas anfibias, y plantas acuáticas, las cuales proporcionaban el beneficio adicional de duplicar la superficie de arcilla e infundir el agua de una fragancia a tierra. En el centro de la base, en el interior de uno de los cuencos hay un pequeño pez esculpido rodeado de criaturas anfibias y en el otro hay una pava o *pípila*, con aplicaciones de vegetación en su interior. Ambos cuencos hacen juego con las dos esculturas más grandes de un pez y un pavo con bases de pedestal. El brillo metálico de la arcilla micácea realza la decoración tallada e incisa en todas las piezas. Individualmente, cada una de estas piezas es extremadamente rara y es realmente sorprendente que hayan permanecido juntas e intactas durante más de tres siglos.

138-39

**Lámparas de altar**

Monasterio de las Clarisas, Santiago, Chile  
h. 1675  
loza, vidrio  
LE2221 y LE2222

En esta carta de 1695 a la marquesa Ottavia Strozzi, Lorenzo Magalotti (1637-1712) mencionaba que los *búcaros* de Chile eran los mejores de las Indias, por su color, brillo, ornamentación y diseño. Él atribuía su refinamiento al hecho de que estaban hechos íntegramente por las monjas de Santiago y, según su informador catalán que había sido abogado jesuita en Chile, Magalotti afirmaba que había 1000 monjas repartidas en cuatro conventos dedicadas a su producción. Puede que hubiera más de un convento en Santiago durante el período del virreinato responsable de la producción de *búcaros*, aunque históricamente el Monasterio de las Clarisas, ubicado en el mismo lugar que hoy ocupa la Biblioteca Nacional, es el único convento donde se sabe que se producían. Esta pareja de lámparas de altar justifica el elogio de Magalotti a los *búcaros* chilenos. Vistasas tanto en su forma como en su

ejecución, estas lámparas imitan sus versiones contemporáneas de plata con bases lobuladas, realces prominentes y decoración grabada. Los óvalos reticulados de las lámparas, insertados con ventanas de vidrio originales, permitían iluminar el altar con velas.

140

**Damián Hernández (atribuido)**

Puebla, activo en 1607-después de 1653

**Vasija**

Puebla, México

h. 1660

loza de vidriado estannífero

E991

Esta vasija blanca y azul de mediados del siglo XVII es uno de los mejores ejemplos de loza vidriada a base de plomo y estaño que se producía en América durante el período colonial. Procede de la ciudad de Puebla de los Ángeles en México central, considerado el centro de producción de loza estannífera más importante del continente americano hasta el siglo XVIII. En México, la vajilla de cerámica vidriada de Puebla se conoce popularmente como *talavera poblana*, por la ciudad española de Talavera de la Reina, de donde se sabe que procedían muchos de los alfareros que trabajaban en Puebla.

En la base de esta vasija podemos ver la impronta del artista «él», atribuida al maestro alfarero, Damián Hernández, quien fue uno de los tres miembros fundadores del gremio de alfareros y uno de sus primeros inspectores. Nacido en España, Hernández se estableció en Puebla siendo aún muy joven y aprendió el oficio de la alfarería estannífera en México bajo la tutela de Antonio de Vega y Córdoba.

La escena central de la vasija, que se repite en ambos lados muestra a una mujer europea en una carroza tirada por caballos y conducida por un hombre chino. Otras imágenes incluyen figuras grotescas y chinas que llevan en la mano conejos o pasean perros, un hombre chino con un cañón, una mujer china con un parasol, un ciervo, un quetzal y un torero europeo a caballo enfrentándose a un toro, posiblemente la representación más antigua de un torero en el arte mexicano.

## LACADOS DEL VIRREINATO MEXICANO Y COLOMBIANO

El lacado de Latinoamérica, una de las artes decorativas más originales y excepcionales que se produjeron durante el virreinato se desarrolló entre los siglos XVI y XVII en torno a dos tradiciones diferenciadas. Una surgió en el virreinato de Nueva España, y se concentró en la zona central y occidental de México, en los estados actuales de Michoacán y Guerrero; la otra en el virreinato de Perú, que comprendía la región andina desde la ciudad de Pasto en el sudoeste de Colombia hasta Quito, en Ecuador. Ambas tradiciones se desarrollaron a partir de las técnicas de lacado precolombinas que empleaban materiales orgánicos oriundos de las regiones de producción, distintas de los lacados del sudeste asiático que empleaban la resina obtenida del árbol de laca (*Toxicodendron vernicifluum*). Estas tradiciones de lacado únicas que combinaban materiales y técnicas indígenas, formas europeas y diseños tomados de Europa, Asia y la América prehispánica son la expresión por excelencia de la fusión de culturas que define las artes del virreinato de Latinoamérica.

*Mopa mopa*, una resina natural de color verde pálido a traslúcido, era el principal medio para realizar el lacado, que generalmente se conocía como *barniz de Pasto*, producido en Colombia y Ecuador durante la época del virreinato. Esta resina elástica y pegajosa se obtenía de los brotes de las hojas del árbol mopa mopa (*Elaeagia pastoensis* Mora), oriundo de los bosques tropicales de las montañas del sudoeste de Colombia, cerca de Mocoa. Se comenzaba eliminando las impurezas, después se mascaban pequeñas cantidades de resina que luego se hervía en agua para hacerla lo suficientemente elástica como para estirla y moldearla en finas láminas. El proceso se repetía muchas veces hasta obtener una laca transparente, para después añadir colorantes orgánicos y minerales mediante masticado o amasado. Una vez más, la resina se calentaba en agua hirviendo y después, dos artesanos tiraban en sentido opuesto de esta mopa mopa sumamente elástica con las manos y los dientes para estirla a fin de formar finas láminas. A continuación, se cortaban las formas para los diseños decorativos desde el centro de la lámina, donde la resina era más fina, y se aplicaban con calor a un objeto de madera. Una vez enfriada la resina la unión era permanente. El lacado resultante proporcionaba una superficie excepcionalmente duradera e impermeable, inmune a la mayoría de disolventes orgánicos.

La otra importante tradición en el lacado se desarrolló en México, y sus ingredientes esenciales eran los aceites de aje y chía. El aceite de aje se obtiene de un pequeño insecto que se alimenta de savia (*Llaveia axin* o *Coccus axin*) que se cultiva desde los tiempos prehispánicos. Los insectos hembra se recogían durante la temporada húmeda, de mayo a junio, se hervían en agua hasta que la grasa de consistencia parecida a la seda quedaba flotando en la superficie y se separaba. Al solidificarse una vez fría, esta grasa maloliente se envolvía en hojas de maíz para conservarla. Los aceites de aje y chía se combinaban con dolomita pulverizada u otros minerales de arcilla para producir un líquido espeso o una pasta suave, para después añadir a mezcla colorantes orgánicos y minerales. Este era el medio de laca utilizado para decorar una variedad de objetos y porongos de madera.

Pátzcuaro, en el centro del estado de Michoacán, alcanzó fama en el siglo XVIII por sus lacados de inspiración asiática. En esa época, los términos *laca* y *maque* (del japonés *maki-e* que denominaba a los lacados que incorporaban oro y plata) empezaron a utilizarse en México al popularizarse el estilo *chinoiserie*. La composición de la laca se diferenciaba poco de la de Peribán, aceites de aje y chía, arcillas minerales y pigmentos orgánicos, no obstante, la técnica se aproximaba más a la conocida como *japanning*. Para decorar los objetos de madera, se aplicaba una sola base de laca de un único color, casi siempre negro o rojo, sobre la que se pintaban las escenas y los diseños con un pincel utilizando pigmentos naturales y oro pulverizado o pan de oro. Los artesanos locales producían una variedad de formas, desde pequeños cofres a muebles de gran tamaño, pero sobre todo son conocidas las *bateas* grandes, algunas de más de un metro de diámetro, y las *almohadillas* (costureros).

141

### **Batea**

Peribán, Michoacán, México

h. 1650

laca mexicana sobre madera

LS1808

Los ejemplos más bellos y antiguos del lacado de Peribán datan aproximadamente de la primera mitad del siglo XVII. Las piezas más antiguas existentes son estrictamente *bateas*, cofres y gabinetes-escritorios con frente abatible, además de escritorios grandes de frente abatible. Las *bateas* alcanzaron

tal prestigio que a cualquier lacado de gran tamaño se le solía llamar *peribana* hasta el siglo XIX. La mayoría se conservaron en colecciones españolas, apreciadas en su día por su decoración colorida y su base exótica. Algunos motivos típicos de los lacados de Peribán son las cartelas de lacería de estilo manierista que enmarcan figuras mitológicas o alegóricas. Las cartelas están rodeadas de paisajes imaginarios poblados de figuras cortesanas vestidas con ropas de finales del siglo XVI e inmersas en todo tipo de actividades al aire libre, caza y combates. La obsesión por no dejar ningún espacio sin decorar, el llamado *horror vacui*, tan característica de las artes decorativas del virreinato, alcanza su máxima expresión con los lacados de Peribán. Los grabados flamencos y holandeses sirvieron de fuente principal de inspiración de estas imágenes, aunque la creatividad de los artesanos indígenas sigue siendo manifiesta.

142

### **Taller “Los Galgos”**

#### **Batea**

Pátzcuaro, México

finales del siglo XVIII

laca mexicana sobre madera

LS2135

La producción de lacados ya florecía en Pátzcuaro cuando el monje español Francisco de Ajofrín visitó la provincia en 1766. Ajofrín anotó en su diario que había en Pátzcuaro un famoso pintor de noble linaje indio, José Manuel de la Cerda, «que ha perfeccionado mucho esta facultad, que excede en primor y lustre a los maques de la China». Asimismo, contó haber visto decenas de *bateas* hechas con ceniza que De la Cerda preparaba para la virreina, la marquesa de Cruillas. Considerado el mejor artesano del lacado de Pátzcuaro, Cerda era el único que firmaba sus obras.

143

#### **Cofre**

Pasto, Colombia

h. 1650

Laca de estilo barniz de Pasto sobre madera

LS2067

El Barniz de Pasto recabó su merecida fama gracias a la técnica que llegó a conocerse como *barniz brillante*. Este brillo metálico resplandeciente, que se consigue al combinar pan de oro o plata con la laca transparente, creaba un efecto similar al de los lacados asiáticos que incorporaban polvo o láminas de oro y plata. La técnica consistía en laminar piezas cortadas de láminas de resina de mopa mopa sobre pan de oro o plata. Luego se aplicaban al objeto como elementos de diseño independientes o se apilaban varias capas para crear diseños en relieve. En los tratamientos antiguos más complejos que encontramos en el cofre de la Hispanic Society, los artesanos utilizaban diminutas hebras de barniz negro o blanco para marcar el contorno de las figuras, añadir detalles elaborados o para crear efectos de sombra mediante entramado.

144

**Escritorio portátil**

Pasto, Colombia

h. 1684

Laca de estilo barniz de Pasto sobre madera

LS2000

Durante la era del virreinato, el barniz de Pasto se empleaba para la decoración de una amplia variedad de objetos religiosos y profanos de madera. Las obras de la segunda mitad del siglo XVII hasta el siglo XVIII muestran una mezcla ecléctica de motivos inspirados en fuentes europeas, americanas y asiáticas. Todas estas influencias se pueden ver en el escritorio portátil que data aproximadamente de 1684 encargado por el obispo de Popayán, Cristóbal Bernardo de Quirós (1618-1684). Hasta la forma del escritorio, con sus bordes sutilmente redondeados y su frente abatible ligeramente elevado, recuerda más a los armarios de lacado japonés de Nanbán que a los modelos tradicionales españoles. La síntesis de todas estas diversas tradiciones artísticas y culturales es más notable en el impresionante interior de la tapa, que muestra el escudo de armas de la familia Quirós sobre una cesta llena de frutas tropicales, flanqueada por loros, y todo el conjunto sobre un exuberante fondo de claveles, plantas trepadoras, hojas y frutos de agraz.

145

**Nicolás de Correa**

México, h. 1665-después de 1696

**Las bodas de Caná**

México

1696

óleo y medios diversos sobre tabla, incrustaciones de madreperla

LA2158

La carrera de Nicolás de Correa solo está parcialmente documentada, en gran parte debido al escaso número de obras suyas conocidas y al mayor protagonismo que tuvo en la historia su tío Juan Correa (h. 1646-1716). Miembro del gremio de pintores y doradores, los cuatro cuadros firmados por Nicolás que se exhiben en museos públicos reflejan que se trata de un maestro creativo de formación exquisita con un estilo predominantemente europeo. Las colonias españolas en América mantenían unas clases altas tremendamente acaudaladas. Impulsado por la producción agrícola y sobre todo por nuevas técnicas de minería y refinera, el boom económico del Nuevo Mundo que tuvo lugar a finales del siglo XVII estimuló la fabricación de artículos de lujo que habían sido la materia prima de las exportaciones del virreinato desde el siglo XVI. Estos bienes incluían cerámicas especializadas, mosaicos de plumas, vajillas lacadas y objetos con incrustaciones de madreperla y caparazón de tortuga.

En la segunda mitad del siglo XVII, se desarrolló una nueva modalidad de lujo, los *enconchados*, pinturas sobre tabla con incrustaciones de piezas de madreperla iridiscente, que tendieron un puente entre las llamadas «bellas artes» y las artes decorativas. También se produjeron en este medio imágenes piadosas y pinturas históricas inspiradas en los lacados japoneses de Nanbán, las cuales también se utilizaban para crear biombos de gran tamaño. Las piezas planas de madreperla de diversos tamaños se colocaban en una pasta de yeso y pegamento animal y se pintaba sobre ellas con aceite o témpera. La madreperla permanecía visible a través de las finas capas de pintura y le daba a la obra un aspecto luminoso y brillante.

146

**Juan Rodríguez Juárez**

Ciudad de México, 1675-1728

**Las castas: De Mestizo y de India produce coyote**

h. 1715

óleo sobre lienzo

LA2122

Juan Rodríguez Juárez nació en Ciudad de México en 1675. Su carrera representa un puente desde el tenebrismo del siglo XVII y el arte barroco posterior al estilo rococó del siglo XVIII, totalmente en línea con las nuevas tendencias en Europa. Algunas de las imágenes más interesantes que nos llegan del virreinato de Latinoamérica son las pinturas de *casta*, que ilustran el mestizaje prevalente en la sociedad virreinal. La tradición seguía sistemas populares de clasificación racial que encontramos en la sociedad virreinal española. El sistema asignaba epítetos para señalar cada combinación de tipos raciales. Las pinturas de *casta*, como este lienzo de la Hispanic Society, se realizaban en series y cada mestizaje se representa mostrando una pareja de esposos con su descendencia, con rótulos para que el observador entendiera.

En la pintura en poder de la Hispanic Society, las figuras dibujan su silueta sobre un fondo de cielo y una pared detrás de ellas, y se muestran de derecha a izquierda con un aire digno. Un hombre *mestizo* de ascendencia europea y amerindia ha desposado a una mujer indígena mexicana –ella lleva un tocado plisado y una túnica *huípil* con bordados muy elaborados–. El hijo de la pareja, muy bien vestido, porta unas peras blancas pequeñas en su sombrero y, responde al apodo «Coyote», que señala esta particular mezcla racial. El *mestizo* va vestido de manera sencilla pero elegante y sujeta con la mano derecha un recipiente en forma de cuerno para rapé o tabaco y en la mano izquierda lleva su sombrero. La mano que lleva el sombrero parece descansar sobre algo que sube su capa; puede que Rodríguez Juárez quisiera insinuar que el hombre llevaba una espada, signo de un caballero.

147

**Juan Rodríguez Juárez**

Ciudad de México, 1675-1728

**La Inmaculada Concepción (escudo de monja)**

h. 1725

acuarela y medios diversos sobre pergamino, montado sobre cartón

LA2351

Los *escudos de monja* eran insignias pintadas que formaban parte de los hábitos de ciertas congregaciones de monjas concepcionistas y jerónimas del virreinato de México. Podrían considerarse como análogos visuales de los nombres de santos que asumían las monjas al tomar los votos. Los *escudos* iban enmarcados, a veces en caparazón de tortuga, y colgaban del hábito o iban cosidos a él. La imagen central de la Virgen María en su Inmaculada Concepción es un importante indicio de que el autor, Juan Rodríguez Juárez, la pintó para una monja concepcionista. Los santos que rodean a la Inmaculada Concepción eran aquellos por los que la monja sentía una devoción especial. Esta obra es un ejemplo extraordinariamente raro de un dibujo de la época del virreinato de México. Dibujado con pincel y delicadamente coloreado, el *escudo* lleva diseños de oro que recuerdan a los *escudos* y las imágenes piadosas de Luis Lagarto (h 1556-después de 1619) y sus contemporáneos en las primeras décadas del siglo XVII, cuando comenzó la tradición de los *escudos*. Puede ser que Juan Rodríguez Juárez estuviera refiriéndose de forma consciente a estas obras fundadoras en su composición.

148

**Francisco Álvarez Barreiro**

Susañe, León, España, antes de 1685-México, después de 1730

**[sic] Plano Corographico é Hydrographico de las Provincias del Nuevo Mexico, /Sonora, Ostimuri, Sinaloa, Culiacan, Nueva Vizcaya, Nayarit, Nuevo Reyno / de Leon, Nueva Extremadura o Coaguila, y la deel Nuevo Rno. de Phi[lip]inas, / Provincia delos thejas, todas deel numero delas dela Nueva España...**

**Chorographic and Hydrographic Map of the Provinces of New Mexico, Sonora, Ostimuri, Sinaloa, Culiacán, New Biscay, Nayarit, New Kingdom of León, New Extremadura or Coahuila, and that of the New Kingdom of Philippines, Province of the Tejas, All of the Number of Those of New Spain...**

Ciudad de México o Nuevas Filipinas (Texas)

1728

manuscrito en tinta y aguada de color sobre pergamino

K36

Francisco Álvarez Barreiro, cuyos padres eran oriundos del pueblo de Susaño en León, España, se alistó en el ejército español en el año 1701. Ascendió hasta subteniente en 1712 y viajó a Ciudad de México en 1716. En 1717 fue nombrado ingeniero militar de la expedición comandada por el general Martín de Alarcón para la conquista de la provincia de Nuevas Filipinas y la provincia de Tejas.

Álvarez Barreiro participó activamente en los acontecimientos más significativos de la expedición, la fundación de la misión de San Antonio de Valero (1 de mayo de 1718) y, cuatro días más tarde, la fundación del Presidio de San Antonio de Béxar (5 de mayo de 1718). En su *Relación de méritos* (1722), Álvarez Barreiro indica que él personalmente ayudó en la construcción de la misión de San Antonio, siendo el primero en agarrar un hacha y una azada para ayudar a construir la iglesia y la casa de los misioneros. Siguió prestando servicio en el ejército como ingeniero militar de la provincia de Tejas hasta su regreso a España en 1720. El mapa de la Hispanic Society, que incluye todas las provincias del norte de Nueva España, es el único de estos mapas que muestra todo el territorio de Tejas. Los mapas producidos en esta expedición constituyen el primer intento sistemático de trazar un mapa de las provincias septentrionales de Nueva España basándose en observaciones directas de un cartógrafo con formación.

149

**Escultor ecuatoriano anónimo**

**San Miguel Arcángel**

h. 1700-50

madera policromada y dorada

LD1999

En esta encantadora estatua, el arcángel San Miguel sostiene su espada en alto mientras da pasos firmes sobre el demonio vencido, ofreciendo al observador una lección moral del triunfo del bien sobre el mal. Tallada con elegante destreza y pintada en una policromía característica, utilizando plata y oro, esta obra es ejemplo de la gran calidad que alcanzaron los escultores de Quito en el siglo XVIII. De hecho, la ciudad había consolidado una industria tan floreciente en artes decorativas y escultura que exportó estas obras a la región vecina y también a España.

Quito había sido una importante ciudad del norte durante el Imperio inca, del que fue la capital bajo el dominio de los emperadores Huayna Capac y Atahualpa. Durante el dominio español, la economía de Quito floreció gracias a sus lazos con el comercio de la plata. A mediados del siglo XVIII, tenía alrededor de 40 000 residentes, lo que la convertía en la cuarta ciudad más grande de América (solo Ciudad de México, Lima y La Habana eran más grandes). En contraste, tenía dos y tres veces la población de Boston y Nueva York respectivamente, que eran las ciudades más grandes de las colonias británicas. Aunque nunca llegó a ser capital del virreinato, Quito tuvo una importancia política considerable al ser la sede de la *Audiencia*, los tribunales reales de justicia que desempeñaban un papel muy importante en el gobierno del virreinato.

150

**Escultor ecuatoriano anónimo**

***Nuestra Señora del Apocalipsis o la Virgen de Quito***

1700-50

madera policromada y dorada

LD2154

Esta interesante estatua de Ecuador del siglo XVIII nos regala otro ejemplo de la calidad excepcional que llegaron a alcanzar los escultores de Quito. A su vez, refleja la importancia de los monjes franciscanos en Quito, donde la orden tenía fuerte presencia. Tradicionalmente los monjes tenían una gran devoción por la Inmaculada Concepción. Siguiendo el ejemplo de la pintura de Santiago, Bernardo Legarda (h.1700-1773) talló esta figura en 1734 para el altar mayor de la iglesia de San Francisco de Quito. A su vez, esta estatua se convirtió en el prototipo de versiones que se distribuyeron no solo en la ciudad sino por toda la región llegando hasta Popayán en el norte y Cuenca en el sur.

151-54

**Atribuido a Manuel Chilli, llamado Caspicara**

Ecuador, h. 1723-Quito, 1796

***Los cuatro destinos del hombre: la muerte; el alma en el infierno; el alma en el purgatorio; el alma en el paraíso***

h. 1775

madera policromada, vidrio y metal

LD2413, LD2416, LD2415 y LD2414

Estas extraordinarias esculturas policromadas de Quito del siglo XVIII sorprenden al presentar las enseñanzas católicas sobre el más allá (el destino de un hombre después de la muerte). Según se entendía en la época, la muerte marcaba la separación del cuerpo y el alma. En la primera figura, un esqueleto revela la descomposición del cuerpo mientras los gusanos suben lentamente por varios huesos. El artista representa cada detalle con gran habilidad mientras que a la vez pinta con líneas delicadas las suturas del cráneo. Al morir, el alma se sometía a un juicio particular: si había muerto sin pecado mortal, sufriría los pesares del infierno; si había muerto en gracia aunque no libre de pecado, se enviaba al purgatorio, un lugar de sufrimiento en el que el alma se purificaba para ser digna de entrar en el cielo; si había muerto libre de pecado, disfrutaría de la bienaventuranza del paraíso celestial. Las tres figuras muestran los destinos posibles del alma. Las llamas del infierno rodean a una figura condenada que se clava frenéticamente las uñas en el pecho, arrancándose la piel mientras grita y mira fijamente con los ojos rojos completamente abiertos. El escultor subraya el horror incluyendo un sapo que trepa por su brazo y un gusano por el otro. Las llamas también envuelven el alma del Purgatorio que lleva una corona de espinas para indicar su sufrimiento. Aunque mira hacia arriba

con expresión de dolor, el escultor también insinúa el arrepentimiento del alma y la esperanza de la redención. Las lágrimas de vidrio se han añadido con delicadeza y tienen un papel importante a la hora de evocar el arrepentimiento del alma. Rodeada de nubes y vestida con una rica túnica, la figura que está en el paraíso muestra el gozo sereno de las almas benditas.

155

**Joaquín Antonio Basarás**

activo en México en la década de 1760

***Boda india en Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos***

México

1763

manuscrito ilustrado en papel

HC363/940/2

Se conocen pocos detalles de la vida de Joaquín Antonio Basarás y Garaygorra, el autor de *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos*. Nacido en Bilbao, trabajó como comerciante en Guanajuato, Jicayán, Oaxaca y Ciudad de México. En 1760-61 vivió en Guanajuato, donde trabajó como comerciante de oro y plata y fue dueño de un comercio de venta de artículos de importación. En una fecha desconocida, solicitó al rey un puesto vacante de intendente de la provincia de Tabasco y en su texto indica que había pasado algún tiempo en Filipinas. Todos los documentos sobre Basarás que se han localizado en archivos mexicanos datan de alrededor de 1760. Inspirado por los conceptos de la Ilustración, Basarás presenta un estudio de la historia indígena, política, social y natural de Nueva España y, en menor medida, de Filipinas, haciendo especial hincapié en las mezclas raciales, las costumbres, los hábitos y los oficios de sus habitantes. De suma importancia son las ilustraciones en acuarela anónimas que en conjunto constituyen uno de los registros visuales más completos del siglo XVIII en México.

156

***Bandeja decorada con chinchillas, leones, pájaros y flores***

Alto Perú

h. 1700-50

plata dorada

LR2201

Los ríos de plata que corrían desde las minas de Potosí en el Alto Perú (la actual Bolivia) financiaron el imperio español y alimentaron las economías de Latinoamérica, las cuales también se beneficiaron de las producciones agrícolas, la exportación de maderas nobles, la producción de artículos exóticos de lujo, la explotación de piedras preciosas y el comercio internacional. Puesto que la plata abundaba por todas partes, no sorprende encontrar platerías extraordinariamente avanzadas fuera de los centros de poder del virreinato. En particular, el trabajo de platería peruano y boliviano de la épica virreinal ofrece una gran variedad de estilos, que destacan tanto los valores locales como reinterpretaciones de los modelos europeos. A finales de la década de 1780, este objeto fue llevado por el Río de la Plata hasta Buenos Aires, donde le pusieron el sello de exportación en 1790. Después de enviarse a Inglaterra, pasó a formar parte del conjunto de centro de mesa de plata de la reina Carlota de Mecklemburgo-Strelitz, consorte de Jorge III (marca del monograma en el reverso). Es posible que originalmente esta bandeja tuviera elementos de plata dorada, y probablemente recibiera una nueva capa dorada en este momento, puesto que tiene una capa de oro inusualmente gruesa donde se grabó la marca de la reina Carlota.

157

**Hervidor de aguamanil en forma de león**

Perú o Alto Perú

Siglo XVIII

plata

LR2402

Este hervidor de aguamanil en forma de león, obra de un maestro platero, presenta una variedad de técnicas de platería, incluidas el fundido, repujado y cincelado. La presencia artística del objeto contrasta con su estructura robusta y su función práctica. El agua caliente se vertía por una abertura tapada por la corona sobre la cabeza del león. Para mantener el agua caliente, se introducía carbón caliente por una abertura situada debajo de la tapa abovedada en el lomo del león. Las cenizas caían en un platillo, que se retiraba quitando el tapón que hay en el costado del león. El asa fijada al lomo del león se dobla para evitar que se caliente con el carbón. Cuando era necesario, se vertía el agua caliente por la boca del león sobre su lengua extendida.

En la España y Latinoamérica de los siglos XVII y XVIII, existían historiados rituales sociales para servir dulces, pastas, galletas y otros tipos de postres junto con el chocolate, el café o, más tarde, el té. En las regiones meridionales de Sudamérica, la bebida caliente estimulante favorita era la yerba mate, conocida por su alto contenido en cafeína. La yerba mate se prepara remojando las hojas de esta planta en un mate o una pequeña taza de plata en forma de mate justo antes de beberla. El agua debe mantenerse caliente, pero sin que hierva, para evitar que desprenda un sabor amargo, función para la que el hervidor está perfectamente adaptado. La infusión se bebe luego a sorbos a través de un popote de plata (*bombilla*) que tiene un escurridor diminuto en el extremo inferior. Es posible imaginarse a las familias de clase alta de Perú o el Alto Perú (Bolivia) utilizando el león para servir yerba mate a autoridades o huéspedes importantes que estaban de visita.

158

**Ignacio Castera [cartógrafo]**

Ciudad de México, h. 1750-1811

**Anselmo López [artista]**

activo en México, h. 1778

**[sic.] Plano ignographico de la nobilissima ciudad de Mexico, hecho en el año de 1776 por D. Ignacio Castera, M[aest]ro. de Architectura, y Agrimensor de tierras, aguas, y minas por S.M. y aumentado en el de 1778**

***Ichnographic Plan of the Most Noble City of Mexico, Made in the Year 1776 by Don Ignacio Castera, Master of Architecture and Surveyor of Lands, Waters, and Mines for His Majesty and Augmented in the Year 1778***

México

1778

óleo sobre lienzo

K63

Nacido en Ciudad de México, Ignacio de Castera Oviedo y Peralta era hijo de Esteban Castera, de Pasajes, Guipúzcoa, quien trabajó como arquitecto contratista para el Ayuntamiento. Aprendiz junto a su padre, en 1773 Ignacio de Castera ya había recibido el encargo del virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa (r. 1771-79) de crear el Paseo Nuevo (Avenida Bucareli) y Arcos de Belén, una avenida arbolada inaugurada en 1775, que formaba parte de los planes del virrey para modernizar la

infraestructura urbana de Ciudad de México. Durante su carrera, Castera desempeñó varios cargos y se le concedieron numerosos títulos mientras prestó servicio a más de una decena de virreyes. Castera realizó seis mapas importantes de Ciudad de México entre 1776 y 1794 que reflejaban las actualizaciones que hizo del plano urbano dentro de las iniciativas del virreinato. Su primer mapa, el *Plano geométrico* (1776) fue enviado a Madrid para su publicación y, finalmente fue impreso por Tomás López en cuatro hojas en el año 1785. El *Plano ignographico* (1778) de la Hispanic Society es con diferencia el mapa más impresionante de la ciudad, en gran parte gracias a los adornos realizados por Anselmo López, un pintor y bocetista extraordinariamente competente del que poco se sabe.

159

**Manto**

México

1775-1800

seda con bordados policromados e hilos envueltos en plata y oro

H1021

El rebozo, un manto rectangular con franjas en los bordes, quizá sea la prenda más típica e imperecedera de todas las vestimentas tradicionales de la mujer mexicana. Incluso a día de hoy lo llevan las mujeres de todos los estratos sociales. El rebozo es pues símbolo del patrimonio mexicano. El rebozo alcanzó su máximo apogeo en cuanto a calidad en el siglo XVIII después de que una ordenanza real de 1757 estableciera especificaciones para su tamaño, trama, hilos y diseños. Durante este período, los rebozos se hacían de seda fina, y llevaban adornos de oro, plata e incluso madreperla. Otros rebozos de lujo se bordaban con paisajes bucólicos y urbanos. Pueden encontrarse numerosos ejemplos de rebozos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en las colecciones de museos de Estados Unidos gracias a acaudalados estadounidenses que viajaron a México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Por su extraordinario lujo e impecable estado de conservación, este rebozo posiblemente no tenga parangón.

160

**José Campeche y Jordán**

San Juan, Puerto Rico, 1751-1809

**Doña María Catalina de Urrutia**

Puerto Rico

1788

óleo sobre tabla

LA2394

José Campeche y Jordán nació en 1751 en San Juan de Puerto Rico, hijo de Tomás de Rivafrecha [Campeche], un liberto de origen afrohispano que trabajó como dorador, decorador, pintor y comerciante. Su madre era María Jordán, que procedía de las Islas Canarias. José se formó como artista, inicialmente con su padre y también como músico. Campeche fue el principal retratista de la colonia además de pintor religioso, mientras continuaba su carrera como músico y organista. Sus retratos a pequeña escala, especialmente los que muestran a mujeres elegantes en interiores suntuosos de estilo rococó de San Juan o montando a caballo en el campo, se consideran sus obras más representativas.

María Catalina de Urrutia pertenecía a una importante familia terrateniente criolla de Cuba (nacida en la isla en 1749 de ascendencia europea); su padre, Bernardo de Urrutia y Matos, fue alcalde de

La Habana. En 1766, se casó con el coronel Juan Andrés Dabán y Busterino (1724-1793), oficial del ejército español y administrador gubernamental de ascendencia aragonesa que prestó servicio como gobernador y capitán general de Puerto Rico (1783-89). Doña María aparece retratada en el salón principal del palacio del gobernador en San Juan; los detalles de la decoración de la sala de estilo regencia (rococó) pueden admirarse al fondo a la izquierda. Es posible que se pintara un retrato de Dabán del mismo tamaño y fecha para usarlo como colgante basado en la pintura de la Hispanic Society. Campeche retrató también a Doña María con su hijo pequeño a su lado en una composición similar, aunque no idéntica, del mismo tamaño fechada en 1792.

161

**José Joaquín Fabregat**

Torreblanca, Castellón, 1754-Ciudad de México, 1807

basado en un dibujo de Rafael Ximeno y Planes

Valencia, 1759-Ciudad de México, 1825

**Vista de la Plaza de Mexico**

**View of the Plaza of Mexico**

Ciudad de México

1797

grabado en papel con colores contemporáneos

LQ1903

Este raro grabado, única copia conocida con colores de la época, ofrece una vista espectacular de un espacio emblemático de Ciudad de México. La imagen refleja además un momento importante en la historia urbana y cultural de la ciudad en el que una famosa estatua ecuestre de Carlos IV se erigía frente a la catedral (fue trasladada posteriormente durante una crisis política). Desde el punto de vista artístico, la imagen es un ejemplo de los logros de los artistas neoclásicos de Nueva España y del protagonismo de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, fundada en Ciudad de México en 1781.

162

**Ignacio López Aguado**

México, activo en 1810

**Vista de la Plaza y Catedral de Méjico como estaba el año de 1796**

**View of the Plaza and Cathedral of Mexico as It Was the Year of 1796**

México

1810

obra en papel recortado

LJ338

Esta compleja obra en papel recortado de tamaño y calidad excepcionales fue realizada en México por el artista Ignacio López Aguado en 1810, basándose en un grabado de 1797 de la plaza principal de Ciudad de México obra del artista valenciano José Joaquín Fabregat (1748-1807). Fabregat fue un grabador bien establecido en España que fue enviado a México en 1788 para trabajar en la Real Academia de San Carlos de Nobles Artes de la Nueva España, en Ciudad de México. El grabado fue un encargo del virrey, Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte, para conmemorar la restauración en 1796 de la plaza central de Ciudad de México y la instalación de la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá (1757-1816), conocida popularmente como «El *Caballito*». El grabado incluye una leyenda en la parte inferior con los nombres de los cuatro directores principales

de la Academia de San Carlos que participaron en la restauración de la plaza y la producción del grabado conmemorativo. Clara Bargellini ha señalado que este grabado se utilizó como importante instrumento de promoción de la Academia y de la monarquía española en una época en la que la élite criolla cada vez se mostraba más descontenta con el régimen colonial español.

163

**José Agustín Arrieta**

Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala, México, 1803-Puebla, México, 1874

***El Costeño***

Puebla, México

h. 1843

óleo sobre lienzo

LA2391

José Agustín Arrieta nació cerca de Tlaxcala en 1803 y se formó en la Academia de Bellas Artes de Puebla. Es el pintor del género *costumbrista* más conocido de México por sus pinturas que representan escenas de la vida cotidiana. También realizó deslumbrantes imágenes de tipos populares y composiciones de bodegones de gran viveza. Sus imágenes siguen una profunda tradición de representaciones de figuras populares de la pintura mexicana que data de finales del siglo XVII y que incluyen series sobre *castas* populares del siglo XVIII, que ilustraban los diversos mestizajes raciales y étnicos del México colonial. Desarrolló toda su carrera en Puebla donde murió en 1874. *El Costeño* presenta a un joven de origen africano, al que se ha identificado tradicionalmente en el siglo XIX como procedente de la región del Golfo cerca de Vera Cruz, sede de uno de los mayores asentamientos étnicos de origen afro-mexicano –de ahí el título de esta pintura, *El Costeño*–. Aunque aún existen comunidades en la costa sudoccidental del Golfo de México que se autoidentifican como afro-mexicanas, las comunidades afro-mexicanas que en su día fueron muy numerosas en la costa del Golfo se han mezclado con la población local, y en esencia han ido perdiendo su sentido de la identidad a medida que México hacía hincapié a partir de finales del siglo XIX en la validez de las culturas indígenas y el *mestizaje* (la mezcla entre razas). *El Costeño* se considera una de las obras más destacadas y singulares de Arrieta.

164

**Fotógrafo francés anónimo que trabajaba en México**

***La fuente del Salto del Agua, in Ansichten von México***

***Salto del Agua Fountain, Mexico City, in Views of Mexico***

Década de 1860

Álbum fotográfico

GRF 178270.12

La fotografía había llegado a Latinoamérica poco después de su invención en 1839, frecuentemente para ilustrar los proyectos realizados con el objetivo de industrializar o desarrollar los países y, sobre todo, con la construcción del ferrocarril. Los empresarios e industriales franceses acudieron en masa a México, donde establecieron una fuerte presencia. Los sólidos intereses franceses en el país motivaron al emperador Napoleón III a apoyar la puja del príncipe Maximiliano de Habsburgo por convertirse en emperador de México. Los franceses fueron pioneros de la fotografía y trataban de registrar todos los aspectos de la vida, incluidas las batallas de las fuerzas armadas francesas como los ataques de la artillería francesa a Puebla en 1863.

165

**Eugène Courret**

Angoulême, 1841-¿París?, ¿1900?

**Hotel de la Marine, Callao in Souvenir de Lima**

**Marine Hotel, Port of Callao in Souvenir of Lima**

1869-72

Álbum fotográfico

GRF 175641.37

Perú está ampliamente representado en la colección de fotografías de la Hispanic Society que incluye más de 5000 imágenes. El álbum *Souvenir de Lima* muestra a Eugène Courret en su mejor momento y ofrece un importante atisbo de Perú. Courret fue uno de los primeros fotógrafos de Lima además de profesor de muchos de que lo siguieron allí; ocupa un lugar destacado en la fotografía peruana. En este álbum, Courret capta panoramas de la ciudad y de su puerto, además de vistas de la catedral, iglesias y otros monumentos, pero no se olvida de otros edificios y espacios más recientes como la Alameda que acababa de ser remodelada. Eligiendo con cuidado los ángulos de visualización, ofrece una impresionante documentación del desarrollo urbano de Lima y muchas de sus composiciones muestran las montañas que surgen en la distancia. Al final del álbum, Courret incluye una serie de retratos que representan un pequeño microcosmos de los habitantes de Lima comenzando por los generales para continuar con diversas figuras clasificadas como mujeres de Lima, soldado de Rabona, arrieros, cholos e indios. Al observar estas figuras, se puede ver claramente la diversidad y la complejidad del Perú del siglo XIX.

166

«Pancho» Fierro (Francisco Fierro Palas)

Lima, Perú, 1807/9-1879

**Procesión de Semana Santa en la Calle de San Agustín, Lima**

Lima, Perú

Década de 1830

acuarela en papel

A1585

Francisco Fierro Palas fue bautizado en Lima en febrero de 1809. Era hijo de Nicolás Rodríguez del Fierro, sacerdote, y Carmen Palas, una esclava de la casa del padre de Rodríguez del Fierro. Es probable que Fierro desarrollara sus habilidades de manera intuitiva sin recibir formación artística propiamente dicha. Las primeras acuarelas que se conocen de Fierro, a gran escala, datan de finales de la década de 1820. En el transcurso de su carrera que se desarrolló a lo largo de 50 años, trabajo con acuarelas, murales pintados y realizó retratos en óleo y pastel, sin olvidar sus obras comerciales como carteles anunciadores y letreros de comercios. Su cartel de procesión de Semana Santa muestra la Calle de San Agustín de Lima, llena con una serie de *pasos*, o procesiones religiosas que narran la Pasión de Jesucristo. Estos rollos de papel se hacían para desenrollarlos de izquierda a derecha. A la cabeza de los *pasos* está la famosa estatua de *Triunfo de la muerte* de Baltazar Gavilán (h. ¿1708?-h. ¿1753?), que aún se conserva en la iglesia de San Agustín de Lima, desde donde se porta en procesiones de Semana Santa desde hace más de 250 años. Este rollo ofrece al observador de hoy en día una visión muy detallada de la incipiente Lima republicana, con sus letreros de tiendas, miembros de la sociedad desde la élite más selecta hasta los más humildes vendedores ambulantes, detalles de los balcones típicos de Lima y todo tipo de vestimentas.

Por favor, devuélvalo a su sitio cuando termine.  
**Se ruega no sacar de la galería.**  
Gracias.

Este libro se puede descargar en:  
[cabq.gov/visions](http://cabq.gov/visions)

El catálogo de esta exposición está a la venta  
en la tienda del museo.

This exhibition is organized by The Hispanic Society of America and is supported by an indemnity from the Federal Council on the Arts and the Humanities.

With additional support from VARA Wines, New Mexico Mutual, Irene & Kevin Rowe, Contract Associates, Holmans USA, and REDW. In-kind support from Los Poblanos, Starline Printing Company LLP, and Eldora Chocolate.



**Albuquerque Museum**  
2000 Mountain Road NW  
Albuquerque, NM 87104  
505-243-7255 | [cabq.gov/visions](http://cabq.gov/visions)

