



El baúl de Villa Alta

de los marqueses de Mancera





El **baúl** de taracea de Villa Alta (Oaxaca, Nueva España) de los marqueses de Mancera en la colección Gerstenmaier

Una obra invitada en “contexto” en el Museo de América

Andrés Gutiérrez Usillos



MUSEO DE  AMÉRICA

Catálogo de publicaciones del Ministerio:

www.culturaydeporte.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<https://cpage.mpr.gob.es>

Créditos:

Autor de los textos: Andrés Gutiérrez Usillos

Diseño gráfico, maquetación y postproducción de imágenes: Esther Rodríguez Cámara

Agradecimientos: A Hans Rudolf Gerstenmaier, Elisa Ramiro Reglero y a todo el personal del Museo de América

Fotografías:

José Baztán Lacasa

Juan Carlos Quindós

Masú del Amo Rodríguez

Alberto Otero

Edición: 2019

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Edita: © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones.

© De los textos y las fotografías: sus autores

NIPO: 822-19-044-3

Índice

1. La producción de muebles en Villa Alta (Oaxaca, Nueva España)
2. El baúl de Villa Alta con el escudo del marqués de Mancera en la documentación histórica
3. Descripción iconográfica del baúl del marqués de Mancera
4. Anexos documentales
5. Bibliografía y documentación de archivo



Presentación

ENCARNACIÓN HIDALGO
Directora del Museo de América

Con el programa de microexposiciones titulado “Contextos”, el Museo de América pretende incluir temporalmente obras emblemáticas de otras colecciones, públicas y privadas, dentro de un marco narrativo e histórico relacionado con el contexto de las producciones y culturas que se descubren en el Museo.

En esta ocasión, gracias a la buena disposición de su propietario, el Sr. Rudolf Gerstenmaier, el Museo de América expone un baúl de taracea oaxaqueña, producido hacia 1670 en Villa Alta (Oaxaca, México), para el virrey de la Nueva España, D. Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera. El mueble puede ser datado con bastante precisión durante la estancia del virrey en tierras novohispanas y permite contextualizar la producción de muebles en Oaxaca a finales del siglo xvii. Es, además, una muestra de la relación de España con el virreinato novohispano, de la circulación de los ajuares de lujo y de los bienes que disfrutaron los miembros de la familia propietaria, ofreciendo la posibilidad de ahondar en las historias de los viajes de ida y vuelta entre España y América.

El baúl, sin duda de gran valía, se expone junto al retrato de la que fuera su propietaria durante el último cuarto del siglo xvii, D.^a María Luisa de Toledo, pues formó parte del extraordinario ajuar novohispano acumulado en la residencia de esta dama.



Introducción

ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS

Conservador del Departamento de América Precolombina

Las personas que se trasladaban a tierras americanas, especialmente los altos cargos de la administración virreinal, llevaron consigo diversas obras de arte y lujosos ajuares que pretendían evidenciar la expresión de su estatus y mostrar la suntuosidad de sus residencias. A su regreso, también retornaron a la Península con otros muchos bienes, especialmente aquellos objetos que se habían convertido en referentes del buen gusto, de la opulencia o del exotismo y cuya simple posesión denotaba prestigio para la familia. Uno de los ejemplos de este tipo de ajuares novohispanos importados a España es el relacionado con el marqués de Mancera, virrey en Nueva España entre 1664 y 1673, y su familia. Sobre dicho ajuar, con motivo de la investigación en torno al retrato de D.^a María Luisa de Toledo, hija del marqués de Mancera, se analizó la documentación notarial de la familia, como se explicó en el catálogo de la exposición temporal «La hija del Virrey»¹, si bien muy pocos objetos de estos listados pudieron ser localizados. Recientemente, gracias a la comunicación de la profesora Elisa Ramiro, a esta breve relación de bienes del ajuar de los Mancera se ha añadido un mueble novohispano de gran interés, que es el que ahora se expone.

Se trata de un baúl –un arca de tapa curva–, realizado con la técnica de taracea de madera e incisiones o esgrafiados rellenos de pasta negra, características que definen la producción virreinal de la localidad de Villa Alta, en Oaxaca (México). Aunque el baúl muestra los laterales adornados

¹ Véase Gutiérrez Usillos, Andrés, 2018a «La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo xvii». Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/la-hija-del-virrey/museos-historia-america/21543C> [14 de marzo de 2019].

con la representación del escudo de los Mancera, el objeto no se identifica entre los bienes dejados a la muerte del marqués, D. Antonio Sebastián de Toledo, como cabría esperar, sino que parece encontrarse entre los de su yerno, D. Joseph de Silva y Mendoza, esposo de D.^a María Luisa e hijo de los duques de Pastrana e Infantado. El motivo, como ya se aclaró en el estudio mencionado², es que D. Joseph de Silva se había apropiado como gananciales de la herencia materna recibida por su esposa, tras el fallecimiento de D.^a Leonor de Carreto, marquesa de Mancera, durante el viaje de retorno a España. En 1682, tras la prematura muerte de D. Joseph, todos estos bienes fueron reclamados por D.^a María Luisa argumentando para ello que le correspondían legalmente, tanto por la disminución de su dote que había hecho su esposo, como por la legítima materna³.

Además, este mueble es un ejemplo de la producción de taracea en Oaxaca del siglo XVII y comparte características con otros ejemplares fabricados en la misma localidad, lo que permite realizar una breve aproximación a este contexto de producción, una ocasión para conocer esta peculiar forma de trabajo y los espléndidos muebles virreinales que se producían, relacionando este baúl con otros enseres similares conservados en colecciones museísticas estatales y con la información recogida en los documentos notariales de la familia.

² Gutiérrez Usillos (2018b: 89–90).

³ Gutiérrez Usillos (2018b: 89–90).



Detalle de la Figura 2a

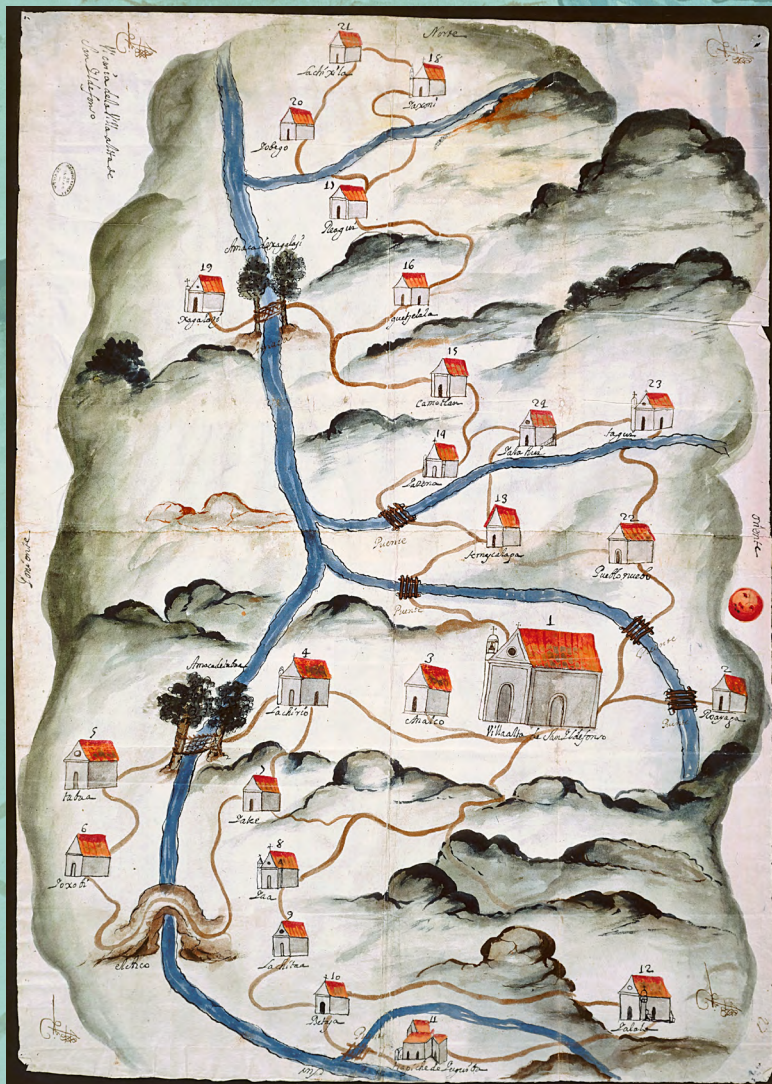


Figura 1. Localización del barrio de Anasco (nº 3). Mapa de la vicaría de San Ildefonso Villa Alta y pueblos anejos, pertenecientes a la provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca, de la Orden de Predicadores.

Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de Indias, MP-MÉXICO, 100.

1 La producción de muebles de Villa Alta (Oaxaca, Nueva España)

Durante el siglo xvii continúa la tradición renacentista en relación con la fabricación de muebles que, básicamente, se agrupan en dos grandes conjuntos, además de los bufetes, mesas, sillas y camas. En primer lugar, destacan los escritorios como los principales muebles de lujo, así como sus variantes: bargueños, papeleras y contadores y, en segundo lugar, los muebles de contener como arcas, baúles y cajas, en general, utilizados en los interiores domésticos para almacenar la indumentaria, los textiles o los objetos valiosos. Estas tipologías se repiten, con pocas variaciones, en la producción de taracea realizada en la zona de la sierra oaxaqueña desde el siglo xvii hasta el xix. En los anexos incluidos al final de esta publicación, comprobamos cómo el ajuar de D.^a María Luisa de Toledo, en cuanto a la producción novohispana, se articula igualmente en torno a estos dos grandes conjuntos de enseres: escritorios y arcas.

El lugar de producción

El ámbito geográfico específico en el que se fabricaban estos muebles de taracea se corresponde con la Villa Alta de San Ildefonso, localidad ubicada en la sierra zapoteca, al noreste del actual Estado de Oaxaca. Y, en concreto, probablemente, se realizaban en el barrio de Analco (Figura 1), un área habitada por población indígena, junto a mestizos y españoles⁴.

⁴ Tovar (2011: 8). Dicho pueblo había sido fundado en 1526, como presidio o fuerte, con la finalidad de controlar esta extensa región, en la que los enfrentamientos de grupos indígenas entre sí o contra los españoles eran frecuentes. Véase Corrales (2011: 68); Curiel, Aymes y Urréchega (2011: 16 y 19) y Urréchega (2012: 12–14).

Aunque la región en la que se ubicaba el pueblo de Villa Alta era de difícil acceso y no parecía el lugar idóneo para iniciar una producción de muebles de lujo, la abundancia de materias primas, especialmente la diversidad de maderas de calidad y su ubicación en el camino hacia Veracruz, puerto de conexión con España, explicarían el desarrollo de la misma, al que habría que sumar el impulso que, indudablemente, debieron proporcionar algunas personalidades concretas. La región fue también un centro productor de cochinilla, que generaba formidables riquezas y, por ello, seguramente, D. Fernando Luis Altamirano de Velasco (1640–1684), tercer conde de Santiago de Calimaya ocupó el cargo de alcalde mayor de Villa Alta entre 1671 y 1672 –bajo el virreinato del marqués de Mancera–. Su presencia en este pueblo parece justificar la difusión de un repertorio iconográfico culto para la decoración de estos muebles.

Es muy probable que la producción de este baúl de los Mancera deba centrarse precisamente en esos años de inicios de la década de los 70 del siglo XVII, que coinciden también con la preparación del ajuar para el retorno de la familia del marqués, así como la fecha de realización del retrato de D.^a María Luisa y las negociaciones de su matrimonio con el hijo de los duques de Pastrana e Infantado, D. Joseph de Silva.

Los materiales

Por lo general, la estructura de los muebles de Villa Alta estaba realizada con maderas comunes, como el pino o el cedro rojo (*Cedrela* sp.), pero se forraban, interior y exteriormente, con láminas de maderas más nobles, taraceadas⁵, que eran fijadas a la base mediante claveteados de puntas de madera⁶. Para este chapado se elegían maderas que contaran con unas propiedades concretas, no sólo aromáticas o resistentes al ataque de insectos⁷, sino también en relación con sus cualidades estéticas, como el color o la forma e intensidad del veteado. Una de las maderas más utilizadas es el lináloe (*Bursera linanoe*), un

5 Corrales (2011: 73); Curiel y otros (2011: 29).

6 Por lo general estas puntas eran de cedro rojo. Véase Quintanar (2011: 69 y 71).

7 Curiel y otros (2011: 29).

tipo de copal de color amarillento, pero con oscuras vetas marcadas, que complementaban los diseños de las escenas para insinuar la profundidad, los celajes o las nubes en los fondos de las mismas, sobre las que se embutían otras maderas más oscuras, como el granadillo (*Platymiscium* sp.). O, invirtiendo los colores, se aplicaban como fondo láminas de granadillo, de color rojizo oscuro, y se insertaban las figuras de linalóe o de otras maderas más claras, como el limoncillo.

Los marcos y perfiles con diseños geométricos que adornan los contornos solían realizarse también con maderas oscuras como el granadillo o varias especies del género *Dalbergia*, como el cocobolo, tampicirán, paloescrito o palorosa, e incluso el ébano (*Pithecellobium* sp.). Buena parte de estas maderas son, precisamente, las que se citan en los inventarios de D.^a María Luisa. Maderas que emanaban intensos aromas a cítricos, caramelo, etc., por lo que estos muebles contaban con una valoración adicional para las élites hispanas, aficionadas a la sublimación de los sentidos.

La técnica

El acabado de estos muebles se inspiraba en las denominadas «cajas de Alemania», mobiliario realizado con taracea de maderas de distintos tonos y, en algunos casos, incrustaciones de marfil. La técnica de la taracea, de origen árabe⁸, consiste en el corte de maderas de diferentes colores y su embutido en una plancha de otra tonalidad distinta. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes, y que caracterizan e individualizan esta producción de Villa Alta frente a otras carpinterías similares, es el uso del esgrafiado o excavado de los contornos, pliegues, rasgos y sombras de los diseños y figuras, y su relleno con una pasta negra denominada zulaque⁹ o zumaque, lo que daría el aspecto muy similar a las estampas

⁸ Aguiló (1994: 276).

⁹ Esta pasta estaba formada por «pelo de chivo, cal, carbón vegetal y aceite de linaza» (Curiel y otros, 2011: 30) y cola elaborada con piel animal como aglutinante (Urréchega, 2012: 38), si bien algunos investigadores sugieren el uso de la savia de una especie conocida como zumaque (*Rhus* sp) (Corrales, 2011: 67). Sobre la denominación entre zumaque o zulaque, véase también Corrales (2011: 59–63) o Urréchega (2012: 32–39), optándose por la primera de ellas. El zumaque (*Rhus coriaria*) ha sido utilizado para el curtido de pieles en la península ibérica, además de otros usos medicinales (Mongil y González, 1998) pero no parece ser una de las maderas empleadas en la fabricación de estos muebles (Urréchega, 2012: 43).

xilográficas. En ocasiones, la decoración de los muebles se remataba con pintura de colores, entre ellos la cochinilla, tan abundante en la región.

Dada la similitud de algunas de las figuras que se reconocen en diferentes muebles, la reiteración de temas y la variedad de composiciones, parece probable que las imágenes se recortaran a partir de plantillas de papel aplicadas sobre la superficie de madera.

Por lo general, las traseras de estos muebles no presentaban decoración, como es el caso del baúl que se expone, pues habitualmente se disponían arrimados a la pared¹⁰. El ensamblaje de las maderas para las estructuras de los muebles es el mismo que se aplicaba en otros muebles españoles de la época, en forma de colas de milano, de pescado, de almenas, de lengüetas, e incluso de tipo peine en algún caso¹¹.

Los muebles que se fabricaban en Villa Alta no se remataban con herrajes, sino que los cajones y puertas contaban con tiradores de cuero o seda¹². Los herrajes parece ser que se producían en la ciudad de Oaxaca y, por tanto, para su aplicación sobre el mueble taraceado ya acabado no tenían en cuenta la distribución de escenas, de manera que, en ocasiones, ocultaban motivos o elementos narrativos esenciales. Estos herrajes no solo tenían una función práctica, sino que también complementaban las expresiones estéticas y simbólicas del mueble, especialmente cuando eran de plata¹³, de ahí que cuenten con una gran presencia en buena parte de ellos. Lamentablemente, muchos de los herrajes se han ido sustituyendo con el tiempo, lo que también dificulta la catalogación de este mobiliario.

10 Corrales (2011: 78).

11 Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 29).

12 Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 56).

13 Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 55).

La iconografía representada

Buena parte de las escenas identificadas en las producciones de Villa Alta son de tipo profano y representan figuras de elegantes damas vestidas a la moda flamenca y de sus galanes en ambientes cortesanos, escenas mitológicas o, en ocasiones, pasajes bíblicos. En estas escenas se incluyen con frecuencia animales, algunos de origen oriental o africano, como el elefante, el leopardo, el león o el dromedario, pero otros más propios de tierras americanas, como los monos y algunas aves como el pavo, sugieren la adaptación de estos elementos a las temáticas locales¹⁴. Muchos de los asuntos empleados servían para la exaltación del propietario, que procuraba justificar sus acciones vinculándolas con hazañas de un pasado clásico¹⁵ o con sus protagonistas, héroes y dioses míticos, que representaban cualidades reseñables.

Desde el período renacentista ha sido frecuente la utilización de los grabados como inspiración tanto para los conceptos como para las composiciones aplicadas a los muebles europeos. Las fuentes de inspiración directa para las decoraciones de los muebles de Villa Alta¹⁶, sin duda, fueron también estampas flamencas¹⁷ y alemanas, principalmente de los hermanos Wierix, Jan Sadeler, Martin de Vos, Macé Bonhomme¹⁸, Willem de Gheyn, Crispijn van de Passe I o I. Durant, entre otros.

Son frecuentes las alegorías de los continentes, las escenas tomadas de las ilustraciones de las diferentes ediciones de Las Metamorfosis de Ovidio, y de autores clásicos, además de las vinculadas con la historia sagrada del Antiguo Testamento, como Adán y Eva o el rey David¹⁹. A pesar de la posibilidad

14 Ovando (1969: 62).

15 Aguiló (1994a: 501).

16 Véase Proyecto PESSCA (<https://colonialart.org/>), así como en la publicación de Curiel, Aymés y Urréchea (2011).

17 En el siglo XVI Amberes se había convertido en el principal centro tipográfico europeo (Thomas, W.2009: 149).

18 Véase por ejemplo <https://colonialart.org/archives/subjects/profane-subjects/mythology-1/heroes-and-heroines/tragic-heroes-and-heroines#c1434a-1434b> [10 de abril de 2019]

19 Curiel, Aymés y Urréchea (2011: 44); Tovar (2011: 9).

de diversificar los temas, en realidad las escenas suelen repetirse con bastante frecuencia, de manera que parece que se utilizaban, recurrentemente, unos mismos modelos a lo largo del tiempo, grabados que quizá fueran pasando de mano en mano entre los maestros de los talleres. La suma de iconografías procedentes de diferentes orígenes y épocas da como resultado «una suerte de mescolanza estilística de las fuentes (solo unificadas en manos de cada artista) y una especie de “atemporalidad” en la pintura novohispana» (Manrique, 1982: 59).

En ocasiones, como en el escritorio conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Figura 2), junto a las escenas se incluyen cartelas, textos o frases que identifican los pasajes y personajes, unas veces en castellano y otras empleando el latín, como en el caso referido, para reforzar la idea de un mueble producido para una élite cultivada.

La finalidad de algunas de estas escenas probablemente era moralizante²⁰ o, al menos, con ellas se procuraban ensalzar las virtudes ideales de las damas, pues el destinatario de los muebles habitualmente era una mujer, especialmente en aquellos muebles fabricados como ajuares o regalos de boda²¹. Por ejemplo, se recurre frecuentemente a las escenas derivadas de Las Metamorfosis de Ovidio con la finalidad de incidir sobre diversos aspectos en torno a la castidad, la honestidad, la fidelidad, la prudencia, etc²². Otros programas iconográficos, igualmente moralizantes, alertaban sobre la brevedad de la vida, la vanidad, lo efímero de los placeres terrenales o ensalzaban las virtudes cardinales. También se exponían alegorías de las cuatro partes del mundo, de los cuatro elementos

de la Naturaleza, de las edades del hombre, de los temperamentos, de los cinco sentidos, de las estaciones del año, etc.²³ Estos mensajes podían llegar a ser muy complejos y mostrar un carácter erudito de muy difícil lectura, que solo los hacía comprensibles a los más versados en la correcta identificación de

20 García Sáiz y Pérez (1986: 8).

21 Véase Urréchega (2012: 65), Layzaga (1985: 78).

22 Véase Aguiló (1998: 504).

23 Curiel, Aymés y Urréchega, (2011: 44 y 47).

los sentidos didácticos y alegóricos²⁴. Ese carácter culto, así como la presencia de los escudos nobiliarios en algunos ejemplos, como en este baúl, sugiere que se trataba de encargos directos realizados por parte de la nobleza o las élites.

Las cenefas

Las escenas suelen estar enmarcadas por una tira con motivos geométricos que se repiten a lo largo del perímetro del mueble o de cada uno de los elementos que lo circundan. Se ha sugerido que estas cenefas imitaban los motivos de los frisos de la ciudad prehispánica de Mitla²⁵, en Oaxaca, e incluso patrones de los textiles oaxaqueños, pero es difícil probar que se trate de diseños prehispánicos o que en sí mismos contengan una carga simbólica específica. Realmente, algunas parecen reproducir encajes o puntillas de origen flamenco²⁶, y quizá se utilizaran para ello las ediciones de patrones de diseños destinados a la realización de encajes, como la *Corona delle nobili et virtuose donne*²⁷ de Césare Vecellio (1601). También son muy similares a las cenefas decorativas que enmarcan las escenas grabadas en estampas o los motivos que se utilizan como separación de capítulos en las ediciones ilustradas de aquellos libros de donde tomarían las imágenes principales.

Datación y estilos

Uno de los principales atractivos del baúl del marqués de Mancera es que puede datarse con bastante precisión, pues tendría que haberse realizado, por encargo, para D. Antonio Sebastián de Toledo, dentro del período que ejerció como virrey de la Nueva España, entre 1664 y 1673. La mayor parte de muebles, sin embargo no pueden fecharse de forma tan precisa, lo que dificulta su estudio o la posibilidad de

24 Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 25).

25 Corrales (2011: 83).

26 Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 43).

27 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537221d> [12 de marzo de 2019]

discernir si las diferencias responden a estilos particulares de diversos artesanos o de talleres dentro del entorno de Villa Alta, o si son producto de la evolución a lo largo del tiempo. Varios son los «grupos» estilísticos cuyas similitudes permiten sugerir la producción de talleres específicos, como el «grupo de la greca escalonada», el «grupo de las sierpes» o el «grupo con lacerías y nichos», entre otros, aunque por el momento, no es posible asignarles cronologías específicas²⁸.

Otros ejemplos de interés

Otros muebles muestran ciertas similitudes o equivalencias con el baúl de la colección Gerstenmaier, lo que evidencia el aire de familia de esta producción. Por ejemplo, decorado con la misma iconografía que este baúl, destaca el escritorio conservado en el Fine Arts Museum, de Boston, si bien, a pesar de tratarse de un mismo tema y una cronología muy próxima²⁹, las fuentes iconográficas utilizadas para este mueble son muy diferentes a las del baúl del marqués de Mancera. En este escritorio, de indudable calidad, las alegorías de los cuatro elementos se disponen sentadas en carros o tronos y en posturas muy diferentes a las del baúl que estudiamos, excepto en la figura de la alegoría del Fuego, en la que parecen haber utilizado una misma fuente.

El baúl del marqués de Mancera comparte también algunas figuras con el escritorio de Orfeo tocando el instrumento musical conservado en el Museo Arqueológico Nacional³⁰, en Madrid. Orfeo, divinidad griega, era hijo de Apolo y Calíope, y conseguía calmar a las fieras tocado su lira. En este caso es evidente que se ha recurrido a diversas estampas para combinar diferentes motivos. Algunas incongruencias,

28 Curiel, Aymés y Urrécheba (2011: 28 y 35).

29 Se considera que este escritorio debió ser un encargo del propio conde de Calimaya, D. Fernando Luis Altamirano, mientras desempeñaba el cargo de alcalde mayor de Villa Alta. Véase Fine Arts Museum, Boston, 2010.370 https://collections.mfa.org/search/Objects/*/escritorio?filter=collectionTerms%3AAmericas#filters [14 de marzo de 2019]

30 Esta escena se encuentra en la tapa frontal. El mueble cuenta con cerraduras de hierro dorado y una estructura de pino y elementos de cedro rojo con ensambles en cola de milano. Véase las descripciones en la ficha de catalogación del Museo Arqueológico Nacional, MAM 59079, en <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=59079>

quizá debidas al desconocimiento del latín, se anotan en esta escena, en la que se puede leer: "ORPHEYS CYTHARA FERAS ET INANIMA TRAHIT", aunque el personaje de Orfeo en lugar de tañer la cítara o la lira para calmar a las fieras³¹, se muestra tocando un chelo, que resulta menos habitual y, en todo caso, no se corresponde con la mencionada descripción.

Probablemente, se utilizó la estampa de Nicolaes de Bruyn, de inicios del siglo XVII (Figura 2b) en la que se reconoce la disposición de la imagen de Orfeo tocando el chelo, así como algunas de las figuras de animales, si bien en posición invertida al escritorio o con tamaños diferentes, como el león y el leopardo, el toro, el caballo, etc. En el mueble se ha ampliado además el repertorio de animales que rodean a Orfeo en un intento por rellenar todo el espacio disponible.

Muy frecuentes son, asimismo, en estos muebles de Villa Alta, las escenas de Perseo y Andrómeda, probablemente con un contenido moralizante que refleja la lucha de la Virtud contra el Vicio, o asuntos similares.

Esta iconografía se reconoce en una pequeña papelera o contador, conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Figura 3 a y b), cuya escena ha sido identificada también como representación de Rugiero y Angélica³². El personaje de Perseo resulta de interés, en este caso, pues con él se comparó al virrey D. Antonio Sebastián de Toledo, en los arcos triunfales que celebraron su entrada en la Nueva España. En cualquier caso, comprobamos de nuevo cómo la estampa que inspira esta escena, a la que se añaden elementos exóticos como la palmera, corresponde a la que grabó Hendrick Goltzius siguiendo la pintura de Jan Saenredam (Ver Figura 4 b).

31 Como la estampa del mismo título realizada en 1641, Illustration 92. Orpheus Cythara Feras et Inanima Trahit. <https://dlc.library.columbia.edu/catalog/cul:7m0cfxpp86> [14 de marzo de 2019]

32 Gutiérrez Usillos (2018c: 400).



Figura 2a. Orfeo tocando para los animales. Escena de la tapa del escritorio de Villa Alta (Oxaca), Virreinato de Nueva España, siglo xvii. Madera taraceada. 50,5 × 84 × 41,5 cm. Museo Arqueológico Nacional, N° Inv. 59079. Fotografía de Juan Carlos Quindós de la Fuente.



Figura 2b. Orfeo tocando para los animales. Nicolaes de Bruyn, 1581–1656.
Rijksmuseum, RP-P-1889-A-14290, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.338597> [19 de marzo de 2019]



Figuras 3. Papelera Villa Alta (Oaxaca, México), Virreinato de Nueva España, siglo XVII. Madera de cedro taraceada, 35 × 50 × 30 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE03124. Fotografía de Masú del Amo Rodríguez.



Figura 4 a. Detalle de la papelería del Museo Nacional de Artes Decorativas, CE03124, con representación de Perseo y Andrómeda.

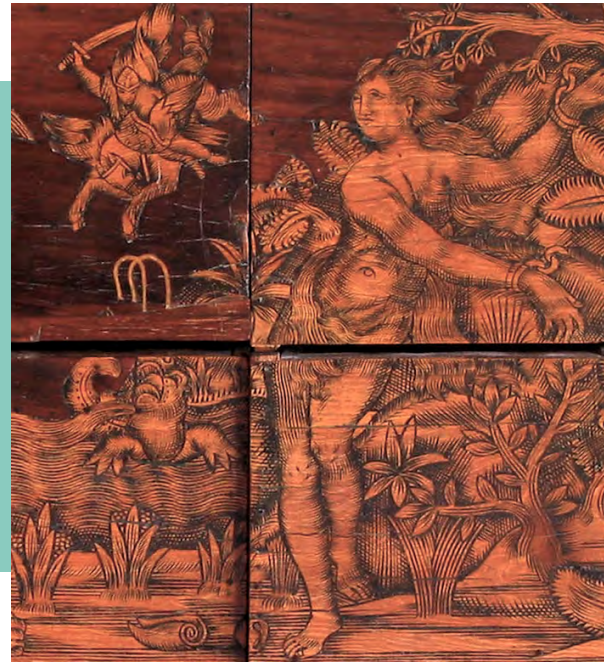


Figura 4 b. Perseo y Andrómeda. Jan Saenredam, según Hendrick Goltzius, 1601, Estampa. Rijksmuseum, RP-P-OB-10.601, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.169376> [19 de marzo de 2019]



Figura 5: Baúl de los marqueses de Mancera, colección Rudolf Gerstenmaier. Villa Alta (Oaxaca, México), ca. 1670. Madera taraceada. 57,8 × 106 × 45,2 cm. (Noya y Ramiro, 2018: 326). Fotografía de José Baztán.

2

El baúl que se muestra en el Museo de América (Figura 5) ha sido recientemente publicado por Carolina Naya y Elisa Ramiro (2018: 326) en el estudio del conjunto de muebles propiedad del coleccionista Rudolf Gerstenmaier, empresario alemán afincado en España. En la ficha técnica de esta publicación se señalan las maderas con las que se ha fabricado. El cedro rojo se ha utilizado para la estructura, mientras que la chapa, probablemente, sea de palosanto u otra madera oscura³³ con decoración de caoba, acacia mexicana, granadilla y palosanto. Si tenemos en cuenta las descripciones de los inventarios, las figuras se habrían recortado en lináloe. Las mencionadas autoras señalaban la identificación de los escudos de la casa del II marqués de Mancera, D. Antonio Sebastián de Toledo, representados en los laterales del baúl (Figura 6a).

El escudo de armas del marqués, que muestra el blasón ajedrezado de quince espacios cuadrangulares alternando los de color plata (ocho) con azur (siete), es el que corresponde al apellido Álvarez de Toledo (Figura 6 b). La fecha de 1520 que se muestra en uno de los banderines que rodean el escudo en la parte inferior, podría corresponder al año en que Carlos V concede la Grandeza de España a la casa de Alba, que es la que da origen de la Casa de los Mancera y portadora del ilustre apellido del linaje. La referencia de su casa de origen se hizo presente a la llegada de los marqueses de Mancera en el arco que construyó el cabildo de la ciudad de México en la plaza de Santo Domingo, para celebrar la entrada oficial del virrey a la ciudad. De nuevo plagado de alusiones mitológicas que comparaban al virrey con Eneas, este arco exaltaba además el linaje del marqués con relación a los duques de Alba, y mediante jeroglíficos las cualidades y virtudes del virrey: sabiduría, heroísmo, prudencia...³⁴

Este escudo heráldico se ha representado también en el retrato del marqués de Mancera como Virrey de la Nueva España, pintado hacia 1664 y conservado tanto en la galería de retratos de los virreyes del

33 En la catalogación indicada (Noya y Ramiro, 2018: 326) se señala de zumaque (*Rhus* oaxacana), un género constatado según Corrales (2011: 67) en los escritorios de Villa Alta y cuya savia servía para la fabricación de lacas de donde, supuestamente, derivaría el término «maque». Sin embargo, no parece que esta sea una de las maderas más utilizadas en el mobiliario de taracea.

34 Véase las descripciones en Chiva Beltrán (2012: 160) y Morales Folgueras (1991: 120–121).

Castillo de Chapultepec, como en el salón de cabildos del Ayuntamiento de México (Figura 7 a), especialmente este último en el que se reconocen igualmente los banderines que bordean el escudo y la citada fecha de 1520.



Figura 6 a. Detalle del lateral del baúl del marqués de Mancera con el escudo del mismo. Fotografía de José Baztán.



Figura 6 b. Escudo de los Álvarez de Toledo utilizado por los marqueses de Mancera. De www.pmrmaeyaert.com – Fotografía propia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20328830> [19 de marzo de 2019]

La adquisición del baúl por parte del marqués de Mancera

¿Cuándo pudo haberse fabricado y adquirido este baúl? La presencia del escudo de los marqueses de Mancera indica que debió tratarse de un encargo para la familia y, por tanto, coincidir con su estancia en México como virrey (1664–1673, si bien regresó a España al año siguiente). Seguramente, fueron los propios virreyes quienes solicitaron dicho encargo, aunque cabe la posibilidad de que se tratara de un presente –y un encargo– del tercer conde de Santiago de Calimaya, D. Fernando Luis Altamirano de Velasco que, como ya indicamos, ejerció como alcalde mayor en el pueblo de Villa Alta a inicios de la década de 1670. La buena relación entre el marqués de Mancera y el conde de Calimaya se puso de manifiesto cuando, tras ser nombrado el sucesor en el cargo de virrey –en realidad el segundo, fray Payo, pues el primer sucesor, el duque de Veragua falleció poco después de llegar a México–, los Mancera tuvieron que desalojar el palacio virreinal y se instalaron entonces, precisamente, en el palacio que el Conde tenía México³⁵.

Ya sea por mediación del conde o por encargo directo, parece factible considerar la fecha de 1671–1672 como posible datación de la producción. Alrededor de esa fecha, se ha propuesto³⁶ la fabricación de un notable conjunto de muebles de alta calidad, que indudablemente habrían contado con el impulso del conde de Calimaya y, a juzgar por la cantidad de muebles en la familia Mancera, con el apoyo del propio virrey.

³⁵ Alba González (1998: 313).

³⁶ Se trata de una propuesta de los investigadores Curiel, Aymés y Urréchega (2011: 23) y Urréchega (2012: 25).



Figura 7 a. Retrato del marqués de Mancera con el escudo heráldico. Óleo sobre lienzo. Salón de Cabildos, Ayuntamiento de México.

Figura 7 b. Retrato de D.ª María Luisa de Toledo con su acompañante indígena. Óleo sobre lienzo, 209 x 128 cm. Depósito del Museo Nacional del Prado, Museo de América, MAM 2016/06/01. Fotografía de Alberto Otero.

Los muebles de Villa Alta en los inventarios de la familia de D^a María Luisa de Toledo

A través de la documentación conservada en el Archivo Histórico de Protocolos en Madrid, hemos podido constatar el extraordinario conjunto de muebles de Villa Alta que formó parte de los bienes de la familia de D.^a María Luisa de Toledo (Figura 7 b), marquesa de Melgar de Fernamental, hija única del virrey de Nueva España, D. Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera.

Lamentablemente, las descripciones que figuran en los documentos notariales sobre los muebles que formaron parte de los ajuares son, por lo general, tan someras o escuetas que no permiten hacer inferencias sobre la procedencia o calidad de los mismos. Si bien en ocasiones especifican la localidad de origen de los muebles³⁷, de la mayoría tan solo puede presuponerse su lugar de producción a partir de la descripción de ciertas maderas en combinación con la técnica utilizada o algunos detalles. Y, con respecto a la calidad que tuvieron, solamente el precio alcanzado en la tasación es un indicativo, aunque este estaba condicionado a su vez por la utilización de materiales ricos. Así y todo, podemos inferir las producciones de Villa Alta en los inventarios de la familia de D.^a María Luisa de Toledo, pues se relacionan muebles de lináloe «embutidos de figuras», tallados y pintados de negro, con frisos de tampicirán, a veces con gavetas y con cerraduras y tirantes de plata³⁸, características evidentes de la producción de taracea oaxaqueña, tal y como hemos descrito.

En este interesante inventario de tasación correspondiente a los bienes libres de D. Joseph de Silva, fechado en 1682³⁹, las arcas se distribuyen en dos apartados. Por un lado, se incluyen unas cuantas en el listado encabezado por el título de alhajas de concha y otras, y por otro lado, se señalan algunas más como alhajas compradas. La diferencia fundamental no guarda relación, únicamente, con el material con el que se fabricaron sino, sobre todo, con su adquisición, ya que la tipología descrita en los muebles

³⁷ Corrales (2011: 69).

³⁸ Gutiérrez Usillos (2018b: 183–185).

³⁹ AHP, Madrid, Libro 10884. El inventario completo se publica en la revista *Anales del Museo de América*, (Gutiérrez, 2019).

incluidos entre las alhajas compradas sugiere que se trata de bienes adquiridos durante el matrimonio, fabricados con maderas europeas o que muestran tipologías diferentes a los bienes de la sección de alhajas de concha. Estas, sin embargo, se corresponden con las adquisiciones de D.^a María Luisa como gananciales y probablemente regalos de boda recibidos en la Nueva España, además de la herencia materna.

En este conjunto de Alhajas de concha y otras⁴⁰ sobre el que nos centraremos en adelante, se señala la presencia de cofrecillos de carey y marfil con plata, escribanías de tampicirán o de ébano con apliques de plata, además de escritorios y arcas que, como hemos indicado, sus descripciones encajan dentro de las producciones de muebles en la Villa Alta de San Ildefonso (Oaxaca) en esta época. Buena parte de ellos estaban elaborados con las maderas de lináloe (*Bursera linanoe*) –de color claro amarillento y vetado–, bordeadas de frisos de tapizirán (tampicirán, cocobolo o palo de granadillo, *Dalbergia* sp.), de color rojo oscuro, pero lo más interesante es que el motivo decorativo, según se describe en ocasiones, estaba «tallado y pintado de negro» o «tallado y embutido de negro con unas figuras...»

En el caso de este baúl, que incluye como decoración en los laterales los escudos de los marqueses de Mancera –de la casa de los Toledo–, suponemos que la propietaria inicial del mueble era Doña Leonor de Carreto, pero que fue heredado por su hija, D.^a María Luisa⁴¹, como la mayor parte de los objetos adquiridos en la Nueva España.

La relación de muebles de contener continúa en el inventario con las descripciones de otros baúles de lináloe adornados con frisos de palosanto, varios de ellos con representaciones de soles embutidos.

40 Ver Gutiérrez Usillos, 2018b. Fol. 616 v y ss. El inventario de bienes de las capitulaciones de 1697 para el hijo de D. Joseph y D.^a María Luisa completa esta descripción como «alhajas de concha y otras maderas» (AHP, Madrid, Libro 12118, fol. 217 y ss.).

41 D.^a María Luisa pertenecía a la familia de los Toledo, aunque el título nobiliario que ella y su esposo disfrutaron fue el de marqueses de Melgar de Fernamental, regalo de boda de la reina D.^a Mariana de Austria.

La combinación de estas maderas sobre bases de cedro sugiere la misma procedencia de Villa Alta⁴² y refuerza, por tanto, la tesis sobre la posible adquisición de un extraordinario lote de muebles de esta producción. Su agrupación, en los listados de tasación, por parejas o conjuntos podría estar reflejando también la fabricación de lotes de una misma producción (o taller) con calidades, decoraciones y tamaños (en su caso) similares.

En este inventario realizado a la muerte de D. Joseph de Silva, se contabilizan diecinueve escritorios de Villa Alta, a los que hay que sumar quince arcas, diez baúles y ocho baulillos de esta misma procedencia, un conjunto realmente notable en número –formado por cincuenta y dos muebles con las características de los de Villa Alta–, y seguramente la mayoría de ellos serían de gran calidad (ver anexo I y II). Se trata de un número realmente extraordinario, teniendo en cuenta que toda la producción de Villa Alta de la que hoy día se tiene conocimiento supone alrededor de unos cien muebles si se suman los conservados en colecciones públicas y privadas.

Es posible que este conjunto anotado en el inventario de D. Joseph se completara con otros muebles más que se habrían quedado entre los gananciales de su esposa D.^a María Luisa, y la mayoría de ellos se localizan de nuevo en el inventario a la muerte de esta en octubre de 1707. Aunque algunos muebles de esta dama pasaron a formar parte de las dotes para el matrimonio de sus dos hijos, D. Manuel Joseph y D.^a Petronila, en parte retornaron a su propiedad a la muerte de estos sin descendencia. Por ejemplo, en el documento de las capitulaciones del hijo varón de los marqueses de Melgar de Fernamental, con D.^a Theresa de Toledo Osorio, se anotaron entre las alhajas de concha y otras maderas, que ya se habían registrado entre los bienes libres de su padre:

42 Véase Urréchaga (2012: 9).

Seis Baules de linalue, y frisos de Palo Santo. Los dos mas Grandes valen ochocientos reales; los otros dos algo mas pequeños setecientos. Y los otros dos que tienen escudo y manecilla de plata, valen ochocientos, con que están tasados todos en dos mill y trecientos Rs. (AHP, Madrid, Libro 12118, fol. 217).

Otra parte del ajuar novohispano fue entregado a su hija primogénita, D.^a Petronila, que llegó a contraer matrimonio, en 1695, con D. Mercurio Antonio López Pacheco, conde de San Esteban de Gormaz⁴³. Ahí volvemos a encontrar elementos de origen americano como los búcaros, la cochinilla o el chocolate. Sin embargo, entre los muebles entregados se anotaron arquillas de ciprés, arcas de encerado, cofres de vaqueta y un par de papeleras de caoba que contenían diferentes alhajas de olor y abanicos. No se encuentran referencias al mobiliario de la producción de Villa Alta, pese al extenso conjunto que disfrutaba su madre. Pero, también es cierto que, de los quinientos molinillos de Texcoco para batir el chocolate que poseía D.^a María Luisa, solo le entregó doce en la dote. Así que, o bien D.^a María Luisa seguía teniendo un enorme aprecio por estas producciones o bien D.^a Petronila no manifestó ningún interés por aquellas.

En el último inventario relacionado con D.^a María Luisa, realizado tras su muerte en 1707, aunque se pierden algunos detalles sobre la fabricación o la decoración de los muebles, se añaden otros que permiten apreciar mejor la forma y tamaño de los mismos. De esta manera, por ejemplo, se señalan «escritorios en forma de papeleras» y otros «en forma de contadorcito»⁴⁴. Es decir, algunos de estos escritorios incluían una tapa frontal (escritorios), otros no tenían tapa ni asas laterales (papeleras), pero presentaban cajones y puertas y, finalmente, otros solo tenían cajones sin puertas (contadores)⁴⁵.

43 En el documento del testamento de D.^a Petronila, figura como Fernández Pacheco. Archivo General de Simancas CME_1376_0034. Y la carta de dote en el Archivo Histórico de Protocolos, Libro 9894, fol. 190 y ss. (1696).

44 AHP, Madrid, Libro 16156, leg. 3 Tasación, nº 62 y 70.

45 Véase Rodríguez Bernis (2006, Diccionario de mobiliario. Madrid. Ministerio de Cultura).

En este inventario de testamentaría, el número de escritorios ha disminuido hasta nueve; si bien habría que sumar un contador y una papelera, parecen haber «desaparecido» al menos siete de los muebles de este tipo reseñados anteriormente. Alguno de ellos, posiblemente, junto con otros muebles, cuadros y bienes de su preferencia, habrían acompañado a D.^a María Luisa de Toledo durante su enclaustramiento en el Convento de Nuestra Señora de la Salutación, hasta el final de sus días, con la finalidad de amueblar lujosamente su celda.

Al contrario de lo que se constata en relación con el número de escritorios, en el testamento de D.^a María Luisa se detecta un aumento de la cantidad de arcas de lináloe, palosanto o cedro –frente a las que había dejado su esposo– que suman diecinueve. Este crecimiento numérico se debe, probablemente, a la incorporación de los propios muebles de D.^a María Luisa, adquiridos antes del matrimonio, y que se habrían anotado en su carta de dote. En este inventario no se referencian los baúles como tipología concreta, pero dado que debe incluir buena parte de los muebles familiares anotados anteriormente, es probable que hayan pasado a denominarse cofres y cofrecillos (a pesar del diminutivo, estos se registran con un tamaño mayor que los cofres), e incluso como baulillos o arquitas (ver anexo III y IV).

El último miembro de esta familia en fallecer fue D. Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, heredero de parte de los bienes de su hija D.^a María Luisa de Toledo, pues era el único pariente directo vivo. Resulta curioso que, a pesar de su estancia en la Nueva España, en el testamento de D. Antonio Sebastián (1715) apenas se identifican muebles que señalen su presunto origen novohispano, a diferencia de los muchos que se han podido reconocer entre los bienes de su hija⁴⁶. El ajuar del que fuera virrey de la Nueva España se compone de cofres, arcones, mesas y papeleras, en su mayoría de nogal, de vaqueta, muchos de ellos forrados, como se fabricaban y utilizaban en la Península, además de escritorios «de Salamanca»⁴⁷.

46 Véase AHP, Madrid, Libro 13991, fol 209 r. y ss. (muebles).

47 Inventario de bienes a la muerte del marqués de Mancera, 1715. AHP, Madrid, libro 13991, fol. 191 y ss.

Sin embargo, son escasos los ejemplos de muebles lacados o de taraceas de lináloe, que denotarían procedencias de ultramar. Destacan los escritorios y papeleras de lináloe y raíz de palo «violeta», que seguramente se refieran a la madera de *Dalbergia cearensis*⁴⁸ o palisandro, cuyo aroma es similar al de las violetas, algunos de ellos con apliques de plata que, probablemente, fueran de producción novohispana. Otra arca también de lináloe, de una vara de largo, fue tasada a un precio muy bajo (ciento cincuenta reales), lo que sugiere que se trataba de un mueble sencillo, seguramente sin decoración.

Finalmente, algunos escritorios de palosanto anotados entre los bienes del marqués, parecen corresponder a producciones europeas, a pesar del origen exótico de las maderas, pues presentan «fachadas de piedra ágata de diferentes colores y en los medios diferentes pájaros», que junto a otros de pórvido y lapislázuli, sugiere que, tal vez, se trataba de trabajos italianos de piedras duras.

48 <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1182838.html> [13 de marzo de 2019]

Identificación de baúl del marqués de Mancera entre los muebles inventariados en la familia de D.^a María Luisa de Toledo

Para tratar de reconocer el baúl que ahora se expone entre los diferentes bienes referenciados en la documentación notarial mencionada se ha prestado atención a las descripciones del tipo de mueble (baúl o arca), la decoración (escenas alegóricas o figuras), los materiales (maderas de palosanto, lináloe, cedro) y el tamaño (más de una vara). En relación con el primer aspecto, la tipología del mueble, realmente, como señalaba Paz Aguiló (1993: 81) «las diferentes denominaciones encontradas en los inventarios y las fuentes documentales, arca, cofre, baúl, se deben más a diferencias conceptuales de los propios escribanos, que a modismos regionales o locales». Así que hemos incluido las descripciones tanto de las arcas como de los baúles.

En cuanto a la iconografía, los únicos muebles en los que se describe la presencia de escenas que podrían corresponder a las de este baúl, son una pareja de arcas con «diferentes fábulas y figuras talladas con los escudos de las cerraduras y manezuelas de las tapas de plata». Los otros ejemplos en los que se describen iconografías son menos concretos, pues aluden tan solo a la presencia de flores o soles como motivos decorativos.

Finalmente, la longitud del mueble (106 cm), permite descartar otros de los muebles anotados en los inventarios de estos esposos. Puesto que una vara corresponde a ochenta y tres centímetros, este mueble tendría que haber sido anotado con una dimensión de una vara y cuarta de longitud o, al menos, mayor de una vara.

Como hemos señalado, los diferentes inventarios de la familia, ordenados cronológicamente, ofrecen informaciones complementarias sobre los mismos objetos⁴⁹. De modo que, por ejemplo, las referidas arcas con fábulas y figuras anotadas en el inventario a la muerte de D. Joseph de Silva, en 1682, deben ser las mismas que se registran en la tasación de bienes de D.^a María Luisa en 1707 con el número «66. Dos arcas de lináloe de más de vara de largo y media de alto cubiertas de palosanto con figuras blancas grabadas, cerraduras y bisagras de plata con mesas de pino en cuatrocientos reales cada una importan ochocientos reales de vellón». Parece tratarse de los mismos objetos mencionados en el otro inventario, pero se añade información sobre las mesas de pino que servían de apoyo y sus tamaños, datos que no constaban en el anterior.

Los baúles de Villa Alta, que se diferenciarían de las arcas por la curvatura de la tapa, están presentes también en estos analizados y suman un total de diez unidades. Lamentablemente, no se realizaron descripciones iconográficas, ni se anotaron los tamaños, pero, de nuevo, en dos de ellos se indicó la presencia de «escudo y manezuela de plata», justamente los que alcanzaron el elevado precio de ochocientos reales, quizá por la presencia de este rico metal. Los escudos eran los adornos de las cerraduras de plata⁵⁰ y, a lo largo de la vida del mueble, es muy posible que se hubiesen cambiado los herrajes del rico metal por otros de hierro, de la misma época. De hecho, las marcas en la madera alrededor de la cerradura actual del baúl del marqués de Mancera sugieren que, en origen, tenía otra cerradura diferente, muy posiblemente de plata, y que por este motivo se habría sustituido. Por lo tanto, quizás se corresponde con una de las dos arcas con figuras y herrajes de plata mencionadas.

También se han anotado en el inventario dos arcas más realizadas en cedro, con frisos de palosanto y embutidos unos «cortados de lináloe» valorados en mil reales cada uno de ellos, tasación que es de las

49 Junto a los muebles anteriores, en la relación de bienes libres de D. Joseph se incluyen otros muchos de interés, que quedan fuera del objeto de este estudio, como arcas de nogal, escritorios o bandejas de charol, almohadillas, escudillas lacadas, numerosísimas cajas lacadas de diferentes tamaños, etc., muchas de ellas, seguramente, producciones asiáticas, pero también novohispanas o europeas.

50 Agradezco a la profesora Elisa Ramiro la aclaración sobre el uso del término «escudo» en referencia a los adornos alrededor de las cerraduras para guiar la llave, como recoge el diccionario de la RAE.

más elevadas anotadas en este tipo de muebles. Suponemos que los embutidos de lináloe recortados eran figurativos pero no se describe el tipo de escena, si bien por el mencionado precio debemos suponer que se trataba de muebles de gran calidad y complejidad. Lamentablemente, no se dispone de otras anotaciones más precisas, ni siquiera de las dimensiones, que pudieran sugerir que una de estas arcas podría corresponder con el baúl que estudiamos.

Finalmente, otros seis muebles anotados entre los bienes libres de D. Joseph, y entregados en las capitulaciones a D. Manuel Joseph, probablemente, retornaron a D.^a María Luisa de Toledo a la muerte de aquel, aunque en este último inventario no se registran ni como un conjunto de seis unidades, ni siquiera como baúles. Además, desconocemos las representaciones que decoraban estos seis muebles –probablemente figurativas–, aunque sí se especifica que contaban con los herrajes de forja, como el presente.

En resumen, debido a las escuetas descripciones de los muebles anotados en los inventarios de la familia de D.^a María Luisa de Toledo⁵¹, no ha resultado posible identificar cuál se corresponde con este baúl, aunque es evidente que no formó parte del ajuar de D. Antonio Sebastián de Toledo, titular del marquesado de Mancera, sino del que disfrutaba su hija D.^a María Luisa de Toledo. Y, sin duda, se trataría de objetos heredados de su madre, D.^a Leonor de Carreto, marquesa de Mancera.

51 Además, en este conjunto de muebles que dejó D.^a María Luisa de Toledo a su muerte y que fueron tasados por Francisco Antonio Laredo, se describen cofres cubiertos de badana, para «camino», es decir, de viaje, así como otros cofres y arcas forradas de encerado y de baqueta, arquitas de pino, molinillos, cocos, horteras de calabaza, velador, frasqueras, mesitas, un oratorio portátil de caoba, camas diversas y catres de granadillo, cunas, mesas (una de ellas de ébano con pie de palosanto) y bufetes, espejos, cofrecitos, etc. Y, finalmente, se incluyeron también vigas de maderas de teñir como palo Brasil, palo nefrítico y pinabete.

3 Descripción iconográfica del baúl del marqués de Mancera

En el frontal del cuerpo del baúl se incluyeron cinco escenas protagonizadas por figuras antropomorfas, animales y vegetales. Si bien se trata de composiciones más o menos complejas, las proporciones o la calidad del dibujo de las figuras son más sencillas que los de otros ejemplos conservados de entre los muebles de Villa Alta. Las cuatro figuras de los extremos se corresponden con las alegorías de los elementos de la Naturaleza (Fuego, Aire, Agua y Tierra), encarnados por divinidades del panteón clásico. Esta referencia supone un alarde de conocimiento erudito, o cuando menos, de la utilización de un material culto como fuente de inspiración. De izquierda a derecha y de arriba abajo se trata, tentativamente, de Baco como representación del Fuego, Juno (Hera) como el Aire, Luna como el Agua y Venus como la Tierra.

Aunque no hemos podido reconocer las variantes de los grabados que se utilizaron para componer las escenas de este mueble, no hay duda de que su autor se habría basado en las estampas elaboradas por Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos en 1581, y que correspondían a la serie titulada: «Los siete planetas y las siete edades» –*Septem planetem, septem hominis*– como se verá a continuación. Además, como en los otros casos descritos, es evidente que los fabricantes del mueble no utilizaron una única fuente de inspiración, sino que fueron tomando diversas imágenes de diferentes ilustraciones de libros o láminas, entremezclando los motivos de unas y otras, para rellenar espacios más que para complementar significados. Entre ellos, por ejemplo, reconocemos escenas del recurrido libro de *Las Metamorfosis* de Ovidio, uno de los recursos alegóricos más utilizados en las artes decorativas novohispanas⁵², o de los *Emblemas* de Alciato. Finalmente, otras imágenes parecen entresacadas de publicaciones no identificadas, como las cestas con flores, las cenefas, los grutescos o los basiliscos.

⁵² Véase García Sáiz y Pérez Carrillo, 1986.

Un asunto de gran interés en relación con las imágenes utilizadas, en general, en el arte virreinal americano es la pervivencia de los modelos iconográficos. Sobre este aspecto ya señalaba Daisy Ripodas (1983: 140 y 149) cómo las bateas lacadas novohispanas del siglo XVIII estaban utilizando imágenes tomadas de la edición de la traducción al castellano de *Las Metamorfosis* de Ovidio de 1595, aunque su sentido era puramente decorativo, pues habían perdido el significado original de las historias y tampoco incidían en las cuestiones moralizantes como se venía argumentando. Lo más probable es que, en este caso al menos, la intención decorativa primara sobre las otras.

La representación de los cuatro elementos de la Naturaleza que aquí observamos, encarnados como divinidades clásicas, fue un recurso habitual. Los cuatro elementos suelen agruparse por parejas, por un lado Aire y Fuego y por otro Agua y Tierra, que en ocasiones son, incluso, realizadas por distintos artistas, como en el caso de la Torre de la Parada⁵³. Cuando los elementos aparecen en la misma composición, como en este baúl, parecen agruparse de manera que se complementen o, al menos, no se anulen entre sí. Es extraño que Agua y Fuego se muestren muy próximos, al ser fuerzas contrarias y, de esta manera, el orden lógico de representación suele ser Fuego y Aire en la parte superior, flotando en el cielo, y Tierra y Agua debajo de los anteriores en la parte inferior. Precisamente, de esta forma es como se disponen, por ejemplo, en el mencionado escritorio conservado en el Fine Arts Museum de Boston, cuyo acabado es además más elaborado que este baúl. En el caso del baúl de Mancera, curiosamente, el Agua se ha representado debajo del Fuego y la Tierra bajo el Aire, lo que resulta paradójico.

Es posible que se sobrepongan lecturas más profundas en torno a estas cuatro escenas, relacionadas por ejemplo con los cuatro continentes (África, Asia, Europa y América) e incluso con los cuatro temperamentos del ser humano (Colérico, Sanguíneo, Flemático, Melancólico), que estaban vinculados a su vez, a través de los humores que se producían (Caliente, Seco, Frío y Húmedo) con los elementos de la

⁵³ Encargadas hacia 1700, las alegorías de Aire y Fuego fueron obra del pintor Antonio Palomino, mientras que Tierra y Agua fueron pintadas por Jerónimo Antonio Ezquerro. Véase Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aire/7dc69acd-9ae1-42ec-8cca-217253184117?searchid=3d7c2826-3d34-c622-daad-8c000d731a35> [14 de marzo de 2019]

Naturaleza representados. De hecho, estos son precisamente los simbolismos que se muestran en la portada de la mencionada publicación dedicada a «Los siete planetas y las edades». ⁵⁴

Lo más probable es que el contenido que adorna este baúl en el que se incluían los escudos del marqués de Mancera, tuviera únicamente una finalidad decorativa. Pero, es bien cierto también que, en la época, como ya indicamos, los emblemas, el simbolismo, las metáforas o el uso de alegorías constituían un juego habitual en las celebraciones y eran comprendidas o, cuando menos asimiladas, por la misma élite a la que se destinarían estos muebles.

Escena central. Atlas sosteniendo la bóveda celeste

En el centro de la composición destaca la figura de Atlas sosteniendo la esfera que representa la bóveda celeste (Urano en el mito clásico), tema que, quizás, tenga relación con la labor del virrey. La versión del mito que mayor difusión alcanzó durante la época de los Austrias en España es la de Hércules en el papel de Atlas⁵⁵, «como alegoría de la pesada carga del Gobierno que el monarca debía soportar, y la ayuda que el primer ministro, el príncipe heredero, el gobernador, el virrey, la nueva soberana podían prestarle» (Zapata, 2011: 787).

El arco de triunfo con el que se recibió al nuevo virrey marqués de la Mancera en la catedral de la ciudad de Puebla lo comparaba con un «nuevo Perseo⁵⁶, por su linaje noble, su bizarría y su gloriosa valentía» (Chiva Beltrán, 2012: 157). El héroe mítico es hijo de Júpiter y Dánae sobre la que derramó sobre la famosa lluvia de oro. El remate de este arco consistía en un Atlante que sostenía la esfera del mundo –escena

⁵⁴ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96914> [23 de marzo de 2019]

⁵⁵ Una de las doce pruebas de Hércules consistía en la obtención de las manzanas doradas del jardín de las Hespérides, hijas de Atlas, y siguiendo el consejo de Prometeo, a quién Hércules había liberado, el héroe propone a Atlas que sea él quien recoja las manzanas mientras él ocupa su lugar para cargar con los cielos. Atlas pretendía liberarse definitivamente de su eterno castigo, sustituido por Hércules, pero este, previendo lo que iba a suceder, urdió un engaño para retornarle la bóveda celeste al dios y volver todo a su estado inicial.

⁵⁶ Era frecuente la alusión a Perseo o Hércules como alegorías del buen gobernante, que comparan a los héroes clásicos con el nuevo virrey y lo que se esperaba de él. Así se hizo en el caso del conde Alba de Liste, D. Luis Henríquez de Guzmán (García Sáiz, 1994: 162–165).

central del baúl– junto a otros dos personajes, Felipe IV y el padre del marqués de Mancera, D. Pedro de Toledo, virrey en Perú.

Aunque una buena parte de la representación de Atlas en el baúl, en concreto casi toda la que corresponde a la bóveda celeste, ha quedado oculta bajo la cerradura ovalada calada sobrepuesta, es posible distinguir la figura barbada, la posición de las piernas entreabiertas, el brazo doblado en ángulo y el arranque de la esfera, de la que parecen caer las ramas que se enredan en el cuerpo y piernas de Atlante. Estos detalles y, sobre todo, la ausencia de la piel de león sobre los hombros apuntan a su identificación como Atlas y no como el héroe, en el papel de aquel, sosteniendo la bóveda celeste.

El orden de lectura correcto de las diferentes alegorías sería de izquierda a derecha y de arriba abajo, pero comenzaremos describiendo los cuatro elementos restantes primero por la sección derecha, arriba y abajo, es decir Aire y Tierra, ya que de estos hemos podido reconocer los grabados flamencos que las inspiraron. Las otras dos escenas a la izquierda (Fuego y Agua), aunque posiblemente tuvieran un origen similar, han sufrido mayores transformaciones que no permiten su identificación con la misma precisión.



Figura 8 a. Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Aire.



Figura 8 b. Representación de «La vejez bajo la influencia de Júpiter». Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: «Los siete planetas y las siete edades», (nº 6/7). Rijksmuseum, PR-P-1981-69 (la imagen se ha girado horizontalmente para hacerla corresponder con la posición de la representación del baúl) <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96921> [26 de febrero de 2019]

Escena superior derecha. Juno/Hera como representación del Aire

La posición de la figura del Aire, sentada sobre un águila en vuelo y contorsionando su cuerpo para desplazar los brazos hacia atrás en una postura de movimiento violento, es una recreación de la figura de Júpiter estampada por Adriaen Collaert, siguiendo a Maerten de Vos, en 1581, que corresponde al número seis de la serie de estampas dedicadas a Los siete planetas y las siete edades (Figura 8). En el baúl se ha optado por adaptar una versión como representación aparentemente femenina de la alegoría del Aire, tal y como evidencian tanto el vestido como el cabello de la figura, lo que sugiere quizás la utilización de alguna otra estampa que circulaba por la Nueva España con estas modificaciones⁵⁷. La figura, sentada sobre el águila, se desplaza a su vez sobre una nube, como en el grabado original, pero se rodea de cuatro cabecitas antropomorfas que también soplan sobre nubes y que representan los vientos⁵⁸.

Los haces de rayos que Júpiter lleva en sus manos han sido reemplazados por dos animales. En la mano derecha se distingue un ave, posiblemente otra águila, y en la izquierda un cuadrúpedo con escamas. Tratándose de esta alegoría, debería estar representado el camaleón⁵⁹, del que se consideraba que se alimentaba únicamente del aire. Así lo anotaba el Licenciado Viana en Las Metamorfosis de Ovidio (1589: 305)⁶⁰. Por último, en esta escena se incluye otra ave, colocada entre dos de las cabezas de los vientos, y aún sin distinguir sus alas, que deben estar plegadas o perpendiculares al cuerpo. Es de suponer que se encuentra en posición de vuelo.

57 Cabría la posibilidad, como sugiere Urréchega (2012: 62), de que los artesanos de estos muebles realizaran soluciones formales propias basadas en aquellas estampas flamencas. En este caso, el uso de la indumentaria «antigua» en el personaje femenino, con las mangas cortas abultadas y acuchilladas, sugiere más bien la reutilización de alguna estampa intermedia que había adaptado las imágenes grabadas por Collaert.

58 Estas cabecitas que soplan los vientos son frecuentes en las estampas de representación del invierno, por ejemplo, en la de Lambert Lombard, 1568, en el Rijksmuseum. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.345527> [14 de marzo de 2019]

59 Por ejemplo, en el Rijksmuseum, las estampas del italiano Antonio Tempesta (RP-P-H-G-161-1); o a los pies de la figura femenina representada por el grabador Johann Sadeler siguiendo a Maerten de Vos (1560–1600). (RP-P-OB-7474).

60 «35. Y aún el camaleón que come viento», comentarios en Las Transformaciones de Ovidio: Traduzidas del Verso Latino... Con el comentario, explicación de las Fábulas... Valladolid: Diego Fernández de Córdoba.

Escena inferior derecha. Venus como representación de la Tierra

La imagen de esta joven tumbada también es claramente reconocible en otra de las estampas flamencas que forman parte de la misma serie que la anterior, aunque, de nuevo, ha sido alterada, en esta ocasión añadiéndole adornos florales para adecuarla a su nuevo significado, la alegoría de la Tierra (Figura 9 a). La figura femenina muestra la pierna derecha flexionada y el brazo derecho apoyado en la rodilla, el brazo izquierdo en ángulo recto sujetando un ramo de flores que, en la estampa original de Collaert (según Maerten de Vos, 1581⁶¹), sostenía dos pajarillos y representaba al planeta Venus (Figura 9 b). Alrededor de esta figura se han dispuesto un buen número de animales (Figura 9 c) y plantas, entre los que se pueden reconocer, de izquierda a derecha: dromedario, pavo real, león, jabalí y venado.

El primero de ellos, el dromedario, suele vincularse a la representación alegórica del continente asiático, pero también se ha incluido en alguna otra estampa entre los animales que acompañan a la diosa Tierra⁶². El pavo real nos remite igualmente a Asia y muestra aquí su característica larga cola emplumada plegada, además de un cuello y patas más bien cortos y el cuerpo compacto⁶³. Dos animales asiáticos que nos hicieron pensar si, en el resto de imágenes, se habrían incluido también símbolos de los continentes en formas de animales.

61 <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96918> [26 de febrero de 2019]

62 Por ejemplo, en la estampa de Johann Sadeler I, según Maerten de Vos 1560–1600, en Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168679> [26 de febrero de 2019]

63 Podría estar inspirada en esta otra estampa de Albert Flamen, 1659. Rijksmuseum, RP–P–1947–139 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.110074>). O, quizás en otra más estilizada de Nicolaes de Bruyn, fechada en 1594 Rijksmuseum, RP–P–1898–A–20004 <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.89136> [26 de febrero de 2019]



Figura 9 b. Representación de «La juventud bajo influencia de Venus». Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: «Los siete planetas y las siete edades». Rijksmuseum, RP-P-1981-66, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96918> [26 de febrero de 2019]



Figura 9 a. Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Tierra.

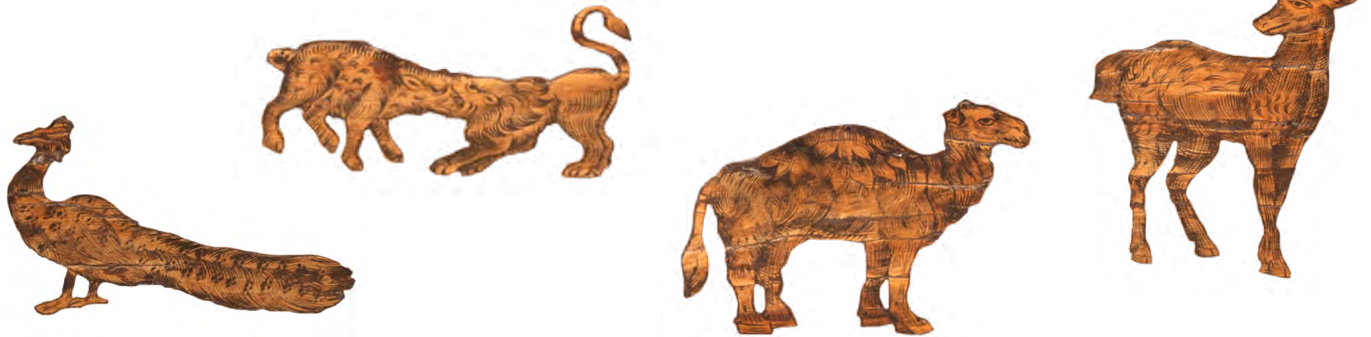


Figura 9 c. Detalle del baúl de Mancera: varios animales representados junto al elemento Tierra

No parece que fuera esta la intención, aunque haciendo el esfuerzo de interpretación en este sentido, Tierra sería equivalente a Asia; Aire a Europa (águila); Fuego a África (leopardos) y Agua sería entonces América, plagada de monstruos marinos, tal y como aparecerían representadas sus costas en las cartas de navegación.

Otra de las escenas que acompaña a la alegoría de la Tierra, en este caso formada por dos figuras de animales, un león y un jabalí en lucha, también ha alterado su sentido inicial. La estampa que da origen o al menos una variante similar, se puede reconocer en uno de los Emblemas de Alciato⁶⁴ (1549) (Figura 10), pero en la representación del baúl se ha prescindido de la figura del buitre posado en la rama del árbol, que realmente es el que da significado al emblema moralizante, al simbolizar de forma crítica a aquellos que esperan sacar provecho del daño ajeno.

Por otro lado, el venado (Figura 9 c) se ha representado con el cuerpo de perfil, la pata delantera flexionada en actitud de caminar y la cabeza ladeada hacia atrás. Su forma es idéntica a la figura que se repite en el denominado «escritorio de los ciervos» conservado en colección particular⁶⁵ y fechado, asimismo, hacia 1671, quizá obra del mismo taller, si tenemos en cuenta el uso de plantillas similares para los elementos que componen las escenas.

Finalmente, en relación con la Tierra abundan los elementos vegetales. En las publicaciones de los siglos XVI y XVII son frecuentes los grabados que representan cestos con flores utilizados como separadores de capítulo o final de los mismos, y la forma de representar el cesto con flores en el baúl recuerda a algunos de estos motivos (Figura 11), aunque no corresponde con ninguno de los ejemplos seleccionados, sino que quizá procediera de alguna otra publicación que se manejaría para realizar las escenas figuradas.

64 Sobre la utilización de los emblemas en Nueva España véase Museo Nacional de Arte, 1995. Juegos de Ingenio y Agudeza.

65 Véase Urréchega (2012: 116).



Figura 10 a. Detalle de las figuras del león y el jabalí junto a la representación de la Tierra.



Figura 10 b. Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas. 1549. Título «El provecho del daño ageno», Libro II, pag. 165.



Estando en el hervor de la pelea
un bravo puerco, y un león muy fiero
Y mientras éste y aquel vençer desea
como es de corazón diestro y guerrero,
El buytre comedor de alto lo ojea
De aquel ageno mal muy placentero.
Sabiendo que ha de ser para el la presa
De quealquier dellos que llevare empresa.

<https://archive.org/details/losemblemasdealci/page/164>

[19 de marzo de 2019]



Figura 11 a. Detalle de cesto con flores junto a representación de la Tierra.



Figura 11 b. Detalle en la publicación *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedad, moralidad y doctrinas...* 1670 pag. 417, <https://archive.org/details/declaracionmagis00alcia/page/416> [19 de marzo de 2019]



Figura 11 c. Detalle en la publicación *Príncipe perfecto y ministros aiustados: documentos políticos y morales en emblemas*, por el P. P. Andrés Mendo. 1662, <https://archive.org/details/principeperfecto00mend/page/n291> [19 de marzo de 2019]

Escena superior izquierda. Baco/Dionisos como representación del Fuego

En la parte superior izquierda del frontal del baúl se reconocen varios leopardos que flotan en el cielo sobre nubes de fuego y que rodean a otro, de mayor tamaño, sobre cuyo lomo cabalga una figura humana sentada a la forma oriental (Figura 12). La divinidad clásica que suele representarse cabalgando un leopardo es Baco o Dionisos, dios de los excesos y del caos, y héroe civilizador que enseñó a la humanidad el cultivo de la vid y la producción del vino. El cuerpo está semidesnudo y, si bien su anatomía podría corresponder con una figura masculina, dado el resto de figuras alegóricas de este baúl y la diversidad que muestra este dios en relación con los géneros, podría tratarse de una representación femenina⁶⁶. Así lo sugieren, además, su forma de cabalgar de lado y el cabello, largo y recogido en un lateral⁶⁷.



Figura 12 a. Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Fuego.



Figura 12 b. El planeta Mercurio y sus hijos. Serie "Los siete planetas", de Harmen Jansz Muller, según Maarten van Heemskerck, 1646. Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1982-306-17> [19 de marzo de 2019]

⁶⁶ Gutiérrez Usillos (2016: 253 y ss.)

⁶⁷ Véase, por ejemplo, el mosaico de Dionisos cabalgando una pantera, hacia 120–80 antes de Cristo, en la Casa de las Máscaras en Delos (Museo Arqueológico de Delos, Grecia), en el que el dios se viste con indumentaria femenina y cabalga la pantera de esta misma forma.

Para la representación de la escena en el baúl se ha debido utilizar algún grabado que no hemos podido identificar, aunque la figura recuerda a la de Mercurio, reproducida en la estampa de Muller fechada en 1646⁶⁸, en la que el dios aparece sentado sobre el carro tirado por gallos, las piernas cruzadas y la mano izquierda alzada. En el baúl, la divinidad sujeta con mano derecha varios rayos, tal y como suele representarse a Júpiter, iconografía que, sin embargo, en este mueble, ha inspirado la alegoría del Aire, como ya se ha indicado.

Dos son las especies de animales que se reconocen en esta escena: por un lado los mencionados felinos de cuerpos moteados, uno de ellos de gran tamaño, sobre el que cabalga la divinidad, y otros siete leopardos alrededor de este, en posición agazapada, con la cabeza erguida hacia el cielo, y con diferentes tamaños, que sugieren su distribución alrededor de la alegoría. Por otro lado, la figura sostiene en su mano izquierda un ave con las alas desplegadas y posada sobre un nido de fuego. Se trata del Ave Fénix, con el que Dionisos guarda también cierta analogía, pues, según la mitología, cada año el dios –cuyo nombre significa dos veces nacido⁶⁹– moría y renacía, como el mítico pájaro que, periódicamente, renace a partir de sus cenizas⁷⁰.

68 Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.567194> [26 de febrero de 2019]

69 Zeus dejó embarazada a su amante mortal, Sémele, y Hera, esposa de Zeus, para vengarse, engañó a esta haciéndole creer que su amante no era el auténtico dios, y le sugirió que, para comprobarlo, le pidiese como prueba que mostrara todo su poder. Ante su insistencia, Zeus desplegó sus rayos y sus llamas consumieron abrasada a la joven amante, pero el dios pudo rescatar a su hijo –Dionisos– del vientre de aquella y terminar su gestación implantándolo en el muslo. De ahí que se considere dos veces nacido, nacido además de mujer y de varón, lo que posiblemente explicaría esa vinculación de Dionisos con el fuego divino, pues se salvó de él siendo aún un no nato.

70 El otro animal emblemático que suele acompañar a las representaciones alegóricas del fuego es la salamandra, que se creía podía atravesar las llamas sin quemarse. Así, en la portada de la edición de *Septem planetae* de 1581 (de Collaert según Vos), se disponen cuatro animales en los cuatro laterales, vinculados a los cuatro elementos: arriba un camaleón para el Aire, a la izquierda un pez para el Agua, a la derecha una salamandra para el Fuego y abajo un topo para la Tierra (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96915>). En este caso, la salamandra no se ha incluido en la alegoría.

Escena inferior izquierda. Luna como representación del Agua

Esta figura femenina (Figura 13) se dispone, en la escena del baúl, cabalgando sobre un monstruo marino de cuerpo serpentiforme para representar el elemento Agua. Realmente, su figura se asemeja a una sirena que se mira en el espejo mientras se peina, aunque en la mano derecha sujeta un pez y en la izquierda otro objeto. Quizá se inspire en una estampa de Galatea o de alguna ninfa marina, con piernas en lugar de cola de pez. Esta imagen no sigue tampoco la misma serie de estampas de Collaert que se identificaron en los casos anteriores, aunque la mitad superior, el cuerpo y la cabeza ladeada, recuerdan a la disposición de la diosa Luna en dicha serie.

En un lateral de esta escena se ha representado una isla de tierra con una palmera y otras vegetaciones y, en el otro extremo, una embarcación. Se trata de una galera⁷¹ que parece estar plegando el velamen y en la que se han representado varios marineros trepados a los mástiles, junto al fanal y bajo lo que parece corresponder a las velas.

71 Un modelo similar puede verse en la estampa titulada Galera anclada en el puerto de Mesina. 1603-1658. Rijksmuseum. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.91101>



Figura 13 a. Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Agua.



Figura 13 b. Representación de la «Infancia bajo influencia de la diosa Luna». Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: «Los siete planetas y las siete edades». Rijksmuseum, RP-P-1981-64, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96916> [26 de febrero de 2019]

Basiliscos, mascarones y desarrollos vegetales en la parte superior del baúl

La tapa de este baúl se decora con la imagen de dos grandes basiliscos enfrentados que rodean a un mascarón central con tocado de plumas, rematados todos ellos en formas vegetales. El basilisco es un animal mítico que combina elementos de ave y reptil, frecuentemente utilizado como decoración en composiciones renacentistas o platerescas, junto a grutescos, amocillos y otras referencias clásicas. Como elemento decorativo, los dragones y sus variantes son considerados símbolos de vigilancia y protección (Ávila, 1993: 142). Es probable que, como hemos comprobado en el resto de las escenas, su inclusión en la tapa tuviera únicamente un carácter decorativo, pero también podría haber sido colocado ex profeso para proteger el contenido del arcón de las miradas inoportunas, pues la mitología atribuía al basilisco la capacidad de matar solo con su mirada y de exhalar fuego como los dragones; en cualquier caso, un elemento protector.

Para concluir, la figura antropomorfa de la tapadera, que parece portar un tocado con tres grandes plumas, remite a la idea del indígena o del salvaje. Las medias figuras grotescas de los laterales, en los ángulos que rodean los escudos del marqués de Mancera, son representaciones femeninas que se sujetan los extremos de largas coletas de cabello. La calidad del mueble se constata, de nuevo, por la preciosa decoración de tipo geométrico del interior de la tapa.

Figura 14. Representación del basilisco en la tapa del baúl del marqués de Mancera.



Conclusión

No siempre resulta sencillo vincular los objetos antiguos que se han conservado hasta hoy en día con los documentos históricos en los que probablemente se describen y con las familias que los poseyeron. En este caso, el baúl de la colección Gerstenmaier es un ejemplo del mobiliario adquirido en la Nueva España por la familia del marqués de Mancera, que se anotó, aunque no de forma precisa, en los inventarios de la misma, y que ejemplifica el trabajo de la taracea con incisiones rellenas de pasta negra que caracteriza a la producción de Villa Alta, en la que se utilizan como motivos las estampas flamencas que circulaban como inspiración para la pintura y las artes decorativas.

En los anexos documentales que se anotan a continuación se detallan las referencias a los muebles producidos, con toda probabilidad, en la Villa Alta de San Ildefonso durante la estancia de los marqueses de Mancera en la Nueva España. Se trata de los listados de tasación realizados tanto a la muerte de D. Joseph de Silva, como tras el fallecimiento de su esposa D.^a María Luisa de Toledo, cuyo nexo de unión es la madre de esta, D.^a Leonor de Carreto, marquesa de Mancera, seguramente propietaria inicial de este mueble y de buena parte del espléndido ajuar novohispano que disfrutó la familia.

4 Anexos documentales

Anexo I. 1682. Relación de muebles de Villa Alta en el inventario de D. Joseph de Silva (AHP, Madrid, Libro 10884 fol, 617r–618 r. (véase Gutiérrez Usillos, 2019)

Mas seis escritorios de vara algo mas de largo Con tapa y nueve navetas dentro de cada uno guarnecidos de linaloe y unos frisos de tapiziran en setecientos rreales cada uno hacen cuatro mill y Ducientos.

Mas otros siete escritorios de linaloy y frisos de tapicirán y el linaloy tallado y pintado de negro el uno de media vara en quadro con tapa y navetas dentro en quatrocientos rreales.

Mas otro algo mayor sin tapa con ocho navetas maltratado en trescientos y cinquenta rreales.

Mas otro de dos tercias de largo tallado y enbutido de negro con unas figuras y arboles con tapa Y navetas en quatrocientos rreales.

Mas otros quatro yguales con sus pies de linaloy tallados con diferentes figuras todos quatro en dos mill rreales.

Mas ocho arcas las seis de linaloy y las dos de zedro dos de linaloy talladas unas puntas en ellas y frisos de palosanto en ochocientos rreales.

Mas otras dos que tienen tallados unos rramos de diferentes generos en la misma cantidad.

Mas otros dos que tienen diferentes fabulas y figuras talladas con los escudos de las zerraduras Y manezuelas de las tapas de platta en mill rreales.

Mas otros dos de zedro y frisos de palosanto y enbutidos unos cortados de linaloy en la misma cantidad.

Mas quatro baulillos los dos de vara de largo guarnecidos de lináloe y palosanto Y tallados el linaloy en seiscientos Rs.

Mas otros dos algo menores en quinientos rreales.

Mas seis baules de linaloy Y frisos de palosanto los dos mas grandes en ochocientos rreales

Mas otros dos algo mas Pequeños en setecientos rreales.

Mas otros dos que tienen el escudo y manezuela de plata en ochocientos rreales.

Mas un baulillo de linaloy con unos soles embutidos de palosanto en trescientos rreales.

Mas una arca de cipres de cinco quartas de largo con unos frisos de moralillo y una celosía por adentro en ciento y treinta rreales.

Mas un baulillo de lináloe con unos soles embutidos de palosanto en trescientos rreales.

Anexo II. Resumen en tabla de la relación anterior (Inventario de D. Joseph)

Libro 10884, AHP, Madrid, Folio	Tipo mueble	Número	Dimensión	Tapa	Gavetas	Material	Frisos	Decoración	Valoración por unidades
617 r	Escritorio	6	Más de una vara	Sí	9	Lináloe	Tapicirán		600 reales
617 r	Escritorio	7	Media vara (1)	Sí (1)	Sí (1)	Lináloe	Tapicirán	Lináloe tallado y pintado de negro	400 reales
617 r	Escritorio	1	Algo mayor (más de 1 vara?)	No	8	—	—	Maltratado	350 reales
617 r	Escritorio	1	2/3 de vara	Sí	Sí	—	—	Tallado y embutido de negro con unas figuras y árboles	400 reales
617 v	Escritorio	4	—	—	—	Pies de lináloe		Tallados con diferentes figuras	500 reales

Libro 10884, AHP, Madrid, Folio	Tipo mueble	Número	Dimensión	Material	Frisos	Decoración	Valoración por unidades
617 v	Arca	8	—	6 de lináloe y 2 de cedro	—	Palosanto (los 2 más grandes)	800 reales
617 v	Arca	2	—	—	—	Ramos de diferentes géneros	800 reales
617 v	Arca	2	—	Cedro	—	Diferentes fábulas y figuras talladas con los escudos de las cerraduras y manzuelas de las tapas de plata	1000 reales
617 v	Arca	2	—	Ciprés	Palosanto	Embutidos unos cortados de lináloe	1000 reales
617 r	Arca	1	Cinco cuartas de largo	Lináloe	—	Frisos de morallillo y celosía por adentro	130 reales
617 v	Baúl	6	—	—	Palosanto (los 2 más grandes)	—	800 reales
618 r	Baúl	2	Más pequeños que los anteriores	—	—	—	600 reales
618 r	Baúl	2	—	—	—	Escudo y manzuela de plata	800 reales
617 v	Baulillo	4	Dos de ellos de una vara de largo	Guarnecidos de lináloe tallado	Palosanto	—	600 reales
617 v	Baulillo	2	Algo menores de vara	—	—	—	500 reales
618 r	Baulillo	1	—	Lináloe	—	Con unos soles embutidos de palosanto	300 reales
618 r	Baulillo	1	—	Lináloe	—	Soles embutidos de palosanto	300 reales

Anexo III. Tasación de bienes de D.^a María Luisa de Toledo, 1707. Libro 16156, fols. 6v–12r.

62. Primeramente cinco escritorios en forma de papeleras de lináloe con listas de palosanto embutidas de poco más de media vara de alto y vara de largo con cerraduras a trescientos reales cada uno con sus mesas de nogal importan mil y quinientos reales de vellón

63. Una Arca de Linaloe de vara escasa de largo y dos tercias de ancho herraje dorado con listas de palosanto en ciento y cincuenta reales de vellón

64. Dos escritorios iguales de lináloe con sus gavetas de vara de largo cada una y dos tercias de ancho embutido de figuras con sus listas al canto y pies de nogal a seiscientos y cincuenta reales cada uno valen mil y doscientos reales de vellón

65. Dos arcas de lináloe con sus puntas alrededor de vara y tercia cada una de largo y dos tercias de alto con listas de palosanto al canto con herraje dorado y mesas de pino a doscientos y cincuenta reales de vellón cada uno importan quinientos reales de vellón

66. Dos arcas de lináloe de más de vara de largo y media de alto cubiertas de palosanto con figuras blancas grabadas, cerraduras y bisagras de plata con mesas de pino en cuatrocientos reales cada una importan ochocientos reales de vellón

67. Más dos arcas de cedro de vara de largo y tres cuartas de alto con sus molduras y figuras y mesita de pino en doscientos y cuarenta Reales cada una importan cuatrocientos y ochenta reales de vellón

68. Más tres arcas iguales de nogal con sus cerraduras de cinco cuartas de largo y tres cuartas escasas / de alto las dichas son de

cedro en ochenta reales cada una importan doscientos y cuarenta reales de vellón

69. Más un escritorio pequeño de lináloe de media vara escasa de alto y casi la misma de ancho con su gaveticas en ciento y ochenta reales de vellón

70. Más un escritorio pequeño en forma de contadorcito todo embutido de concha y marfil con sus cantoneras de hoja de plata con sus ocho gavetas también con sus chapeticas de plata en el medio de las gavetas en cuatrocientos reales de vellón

71. Más otro escritorio de lináloe pequeño maltratado con sus gavetas en doscientos Reales de vellón

74. Más dos arcas iguales de lináloe con sus frisos de palosanto de vara y cuarta de largo y dos tercias de alto poco más de tercia de ancho con sus mesitas de pino por pies en doscientos y cuarenta reales de vellón, importan cuatrocientos y ochenta reales de vellón

75. Más cuatro cofrecitos de cedro tumbados de vara de largo cada uno dos tercias de Alto, poco más de tercia de ancho con frisos de palosanto con sus mesitas de pino, los dos son poco mayores a trescientos reales cada uno importan mil y doscientos reales de vellón

76. Una papellera pequeña cubierta de palosanto y ébano perfilada de hueso con ocho vidrios ordinarios con su mesa de nogal en doscientos y ochenta reales de vellón

80. Más una arca mediana de cedro poco más de vara de largo y

una tercia de ancho y dos de alto en ochenta reales de vellón

82. Un baulillo de lináloe de dos tercias de ancho y una vara de alto en ciento y cincuenta reales de vellón

83. Dos cofres grandes de lináloe grabados y embutidos de palo santo de cinco cuartas de largo y dos tercias de alto y ancho a cuatrocientos y cincuenta reales cada uno importan novecientos reales de vellón

84. Otros dos cofres más pequeños por dentro de cedro y por de fuera de lináloe en trescientos reales cada uno importan seiscientos reales de vellón

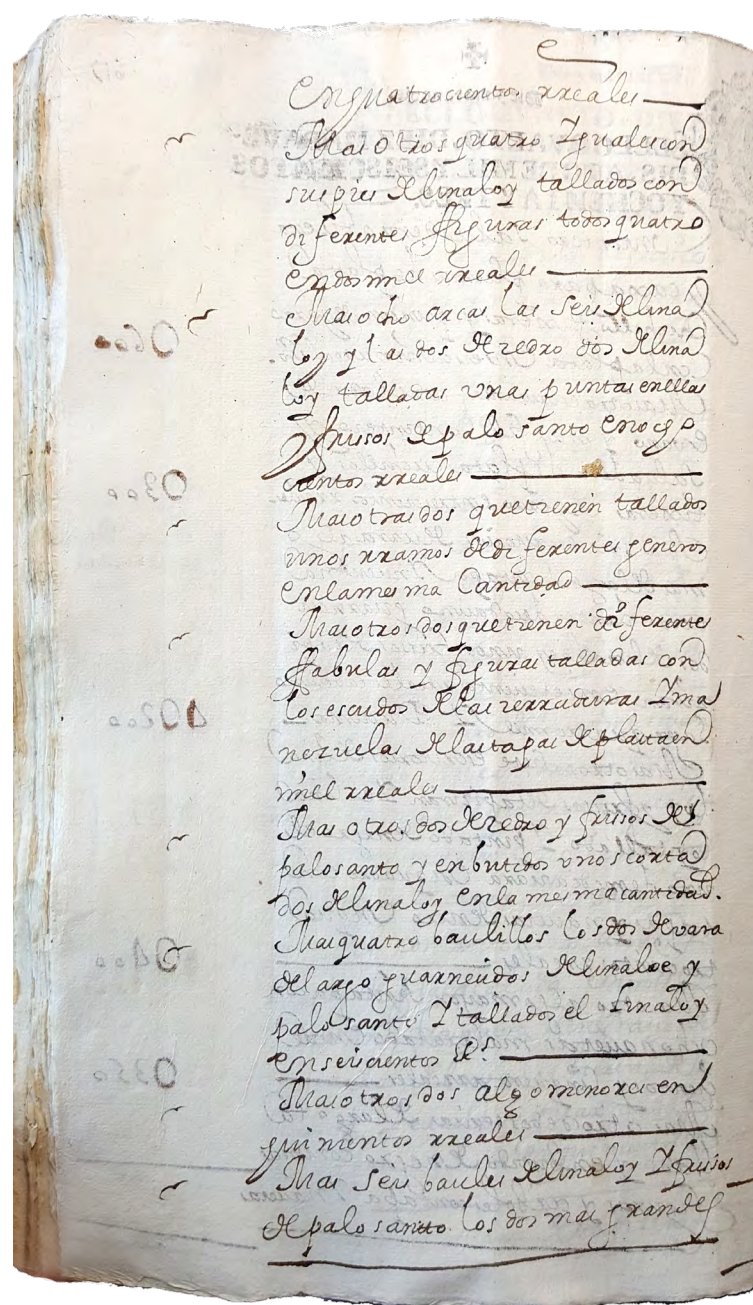
88. Más una arquita de ciprés de tres cuartas de largo y media vara de alto y ancho en sesenta y seis reales

89. Dos arcas grandes de cedro iguales de vara y media de largo tres cuartas de ancho y media vara de alto a ciento y treinta reales cada una que hacen doscientos y sesenta reales de vellón

90. Otra arca de caoba de tres cuartas de largo y media de ancho con sus listas en ciento y diez reales de vellón

146. Dos arcas de cedro desiguales en ciento y / Treinta reales de vellón ambos, la mayor en ochenta y la otra en cincuenta

147. Una arca de cedro y una arquilla de nogal la primera en sesenta reales y la otra en doce reales que hacen setenta y dos reales de vellón



Anexo IV

Libro 16156, AHP, Madrid, Folio	Tipo mueble	Número	Dimensión	Tapa	Gavetas	Material	Frisos	Decoración	Valbración por unidades
62	Escritorio en forma de papeleras	5	Una vara de largo y media de alto			Lináloe	Palosanto	Con mesas de nogal	1500 reales
64	Escritorio	2	Una vara de largo y dos tercias de ancho		Sí	Lináloe	Listas al canto	Embutido de figuras. Pies de nogal	650 reales
68	Escritorio	1	Media vara escasa de alto y casi la misma de ancho		Sí (gaveticas)	Lináloe			180 reales
70	Escritorio (contadorcito)	1	Pequeño		8 con chapeticas de plata en medio.			Embutido de concha y marfil con cantoneras de plata	
71	Escritorio	1	Pequeño		Sí			Maltratado	200 reales
76	Papelera	1	Pequeña			Palosanto		Ébano y perfiles de hueso con ocho vidrios ordinarios, con su mesa de nogal	280 reales

Libro 16156AHP, Madrid, Nº, Relación	Tipo mueble	Número	Dimensión	Material	Frisos	Decoración	Herrajes	Valoración por unidades
63	Arca	1	Vara escasa de largo y dos tercias de ancho	Lináloe	Listas de palosanto		Herrajes dorados	150 reales
65	Arca	2	Vara y tercia de largo y dos tercias de alto	Lináloe		Puntas alrededor. Listas de palosanto. Mesas de pino	Herrajes dorados	200 reales
66	Arca	2	Más de una vara de largo y media de alto	Palosanto		Figuras blancas grabadas	Cerraduras y bisagras de plata	400 reales
67	Arca	2	Vara de largo y tres cuartas de alto	Cedro		Molduras y figuras y mesita de pino		240 reales
68	Arca	3	Cinco cuartas de largo y tres cuartas escasas de alto	Cedro			Cerraduras	80 reales
74	Arca	2	Vara y cuarta de largo y dos tercias de alto y poco más de tercia de ancho	Lináloe	Frisos de palosanto	Mesitas de pino por pies.		240 reales
80	Arca	1	Poco más de vara de largo, una tercia de ancho y dos de alto	Cedro				80 reales
89	Arca	2	Vara y media de largo, tres cuartas de ancho y media vara de alto					130 reales
90	Arca	1	Tres cuartas de largo y media de ancho	Caoba		Con listas		110 reales
146	Arca	2	Una mayor	Cedro				80 y 50 reales
147	Arca	1		Cedro				60 reales
75	Cofrecillo	4	Vara de largo, dos tercias de alto y poco más de tercia de ancho (2 un poco mayores)	Cedro		Mesitas de pino por pies		300 reales
82	Baulillo	1	Dos tercias de ancho y una vara de alto	Lináloe				150 reales
83	Cofre	2	Cinco cuartas de largo y dos tercias de alto y ancho	Lináloe		Grabados y embutidos de palosanto		450 reales
84	Cofre	2	Más pequeños	Cedro (por adentro) y Lináloe (por fuera)				300 reales
88	Arquita	1	Tres cuartas de largo y media vara de alto y ancho	Ciprés				66 reales

5 Bibliografía y referencias de Archivo

AGUILÓ, Paz

1993 El mueble en España. Siglos XVI–XVII. Madrid: CSIC.

1994a «Los temas de la antigüedad clásica aplicados a los muebles: interpretaciones», en Actas del X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el Arte Español: comunicaciones. Madrid: UNED. Pp. 501–505.

1994b “Mobiliario”, en Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España (Coord. Antonio Bonet Correa). Madrid: Ed. Cátedra. Pp. 271–323.

2008 “Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España” VV. AA. El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 19–31.

ALBA GONZÁLEZ, Emilia

1998 Presencia de América en Toledo: aportación cultural y social. El establecimiento de las Capuchinas toledanas en la Nueva España. Tesis Doctoral. Madrid: UCM.

ÁVILA, Ana

1993 Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1460–1570). Barcelona: Ed. Anthropos.

ALMAGRO GORBEA, M. J.

2002 Mitología clásica. Madrid: Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

CAMACHO, Edmundo

2015 “El arpa en las decoraciones del mobiliario novohispano de Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca”, en Cuadernos de Iconografía Musical, vol. II, nº 2. Pp. 123–134.

CHIVA BELTRÁN, Juan

2012 El triunfo del Virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal.. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

CORRALES, Juan Manuel

2011 «Muebles oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de Villa Alta», en VV. AA., Revista de dialectología y tradiciones populares, vol LXVI., nº1, Madrid, pp. 57-88..

CURIEL, Gustavo; AYMES, Carla; URRÉCHAGA, Hilda y QUINTANAR, Alejandra

2011 Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso. México: Museo Franz Mayer. Artes de México. Colección Uso y Estilo, 12.

CURIEL, Gustavo; AYMES, Carla y URRÉCHAGA, Hilda

2011 “Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”, en Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso. México: Museo Franz Mayer. Artes de México. Colección Uso y Estilo, 12. Pp. 14–67.

GARCÍA SÁIZ, Concepción y PÉREZ CARRILLO, Sonia

1986 “Las ‘metamorfosis’ de Ovidio y los talleres de la laca en la Nueva España”, en Cuadernos de Arte Colonial, nº 1: 5–45. Madrid: Museo de América.

1994 “Minerva recibe al virrey Conde Alba de Liste”, en Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España. México: Museo Nacional de Arte. Pp. 162–169.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés

2017a Trans. Diversidad de identidades y roles de género. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

2017b “Trasgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del ‘otro’. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix”, en Libros de la Corte.es, nº 5, Tejiendo redes–acortando distancias. Artes entre España e Hispanoamérica. Madrid. Pp. 185–208.

2018a La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte (Andrés Gutiérrez, Coord. Ed.)

2018b "Historia del retrato de D.^a María Luisa de Toledo, la mujer chichimeca y el ajuar", en: La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo xvii. (Gutiérrez Usillos, Coord. Ed.) Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. Pp. 13–328.

2018c "La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo xvii. Catálogo de la Exposición Temporal", en La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo xvii. (Gutiérrez Usillos, Coord. Ed.) Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. Pp.349–576.

2019 "Un espléndido ajuar novohispano del siglo xvii en España. Transcripción del documento de tasación de los bienes libres de D. Joseph de Silva, esposo de D^a María Luisa de Toledo, marqueses de Melgar de Fernamental", en Revista Anales del Museo de América, Vol. xxvi.

LOYZAGA, Jorge

1985 "Taracea en México", en El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias. V.V. A.A. México: Fomento Cultural Banamex.

MANRIQUE, Alberto

1982 "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, nº 50: 55–60.

MONGIL MANSO, Jorge / GONZALEZ COBO, Francisco José

1998 "Aprovechamiento tradicional del Zumaque (Rhus Coriaria L.). El caso de dos municipios de Valladolid", en Revista de Folklore, nº 209: 147–150.

MORALES FOLGUERA, José Miguel

1991 Cultura Simbólica. Arte efímero en Nueva España. Granada: Junta de Andalucía.

MUSEO NACIONAL DE ARTE (MÉXICO)

1994 Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España. México: Museo Nacional de Arte.

OVANDO, Carlos de

1969 "La taracea mexicana", Artes de México, nº 118. El mueble Mexicano. Pp. 56-75.

PICINELLI, Filippo

1999 El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos. Eds. Eloy Gómez, Rosa Lucas y Bárbara Skinfill. Zamora

(Michoacán, México): El Colegio de Michoacán.

QUINTANAR ISAÍAS, Alejandra

2011 “Las maderas del mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”, en Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso. México: Museo Franz Mayer. Artes de México. Colección Uso y Estilo, 12. Pp. 68–72.

THOMAS, Werner

2009 “Los impresores de los Países Bajos meridionales en España e Hispanoamérica”, en Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI–XVIII) (Werner Thomas y Eddy Stols, Eds.) Lovaina: Editorial Acco. Pp. 147–166.

TOVAR DE TERESA, Guillermo

2011 “Prólogo”, en Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso. México: Museo Franz Mayer. Artes de México. Colección uso y Estilo, 12. Pp. 7–11.

URRÉCHAGA Y HERNÁNDEZ, Hilda

2012 Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca. Tesis para obtener la maestría en Historia del Arte. UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0703133/0703133.pdf> [14 de marzo de 2019]

VIANA, Licenciado (Comentarios)

1589 Las Transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso Latino, en tercetos; y octavas rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua Vulgar Castellana. Con el comento, y explicación de las Fábulas: reduziéndolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología e Historia. Dirigido, lo uno y lo otro, a Hernando de Vega Cortes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias. Valladolid: Diego Fernández de Córdova.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa

2011 “Atlas–Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias”, en Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto. (Coord. Rafael Zafra y José Javier Azanza). Pp. 785–797.

Referencias del Archivo Histórico de Protocolos, Madrid (AHP, Madrid)

Libro 9894: Carta de dote de la Sra. condesa de San Esteban de Gormaz, D.^a Petronila de Silva y Toledo, 17 de marzo de 1696. Fols. 190–231.

Libro 10884: Tasación de bienes libres de D. Joseph de Silva, 1682 (inventario de muebles Fols. 617r–618 r.)

Libro 12118. Capitulaciones de D. Manuel Joseph de Silva y Toledo [1697]. Fols. 217 y ss.

Libro 13991: Particiones del testamento de Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, 1715. Fols. 1 y ss.

Libro 16156. Tasación de bienes de D.^a María Luisa de Toledo, 1707. Fols. 6v–12r.

Índice de Figuras

Figura 1: Localización del barrio de Analco. Mapa de la vicaría de San Ildefonso Villa Alta y pueblos anejos, pertenecientes a la provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca, de la Orden de Predicadores. Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de Indias, MP-MEXICO,100.

Figura 2 a: Orfeo tocando el chelo. Escena de la tapa del escritorio de Villa Alta (Oaxaca), Virreinato de Nueva España, siglo XVII. Madera taraceada. 50,5 × 84 × 41,5 cm. Museo Arqueológico Nacional, N° Inv. 59079. Fotografía de Juan Carlos Quindós de la Fuente. Cortesía del Museo.

Figura 2 b: Orfeo tocando para los animales. Nicolaes de Bruyn, 1581–1656. Rijksmuseum, RP-P-1889-A-14290, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.338597> [19 de marzo de 2019]

Figura 3: Papelera Villa Alta (Oaxaca, México), virreinato de Nueva España, siglo XVII. Madera de cedro taraceada, 35 × 50 × 30 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE03124. Fotografía de Masú del Amo Rodríguez. Cortesía del Museo.

Figura 4a: Detalle de la papelera del Museo Nacional de Artes Decorativas, CE03124, con representación de Perseo y Andrómeda.

Figura 4 b. Perseo y Andrómeda. Jan Saenredam, según Hendrick Goltzius, 1601, Estampa. Rijksmuseum, RP-P-OB-10.601, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.169376> [19 de marzo de 2019]

Figura 5: Baúl de los marqueses de Mancera, colección Rudolf Gerstenmaier. Villa Alta (Oaxaca, México), ca. 1670. Madera taraceada. 57,8 × 106 × 45,2 cm. (Noya y Ramiro, 2018: 326).

Figura 6a: Detalle del lateral del baúl del marqués de Mancera con el escudo del mismo.

Figura 6 b: Escudo de los Álvarez de Toledo, utilizado por los marqueses de Mancera. De www.pmrmaeyaert.com – Fotografía propia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20328830> [19 de marzo de 2019]

Figura 7 a: Retrato del marqués de Mancera con el escudo heráldico. Óleo sobre lienzo. Salón de Cabildos, Ayuntamiento de México.

Figura 7 b: Retrato de D.ª María Luisa de Toledo con su acompañante indígena. Óleo sobre lienzo, 209 × 128 cm. Depósito del Museo Nacional del Prado, Museo de América, MAM 2016/06/01. Fotografía de Alberto Otero.

Figura 8 a: Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Aire.

Figura 8 b: Representación de “La vejez bajo la influencia de Júpiter”. Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: “Los siete planetas y las siete edades”, (n° 6/7). Rijksmuseum, RP-P-1981-69, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96921> [26 de febrero de 2019]

Figura 9 a: Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Tierra.

Figura 9 b: Representación de “La juventud bajo influencia de Venus”. Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: “Los siete planetas y las siete edades”. Rijksmuseum, RP-P-1981-66 <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1981-66> [26 de febrero de 2019]

Figura 10 a: Detalle de las figuras del león y el jabalí junto a la representación de la Tierra.

Figura 10 b: Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. 1549. Título “El provecho del daño ageno”, Libro II, pag. 165.

Figura 11 a: Detalle de cesto con flores junto a representación de la Tierra.

Figura 11 b: Detalle en la publicación Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedad, moralidad y doctrinas... 1670, pag. 417. <https://archive.org/details/declaracionmagis00alcia/page/416> [19 de marzo de 2019]

Figura 11 c: Detalle en la publicación Príncipe perfecto y ministros aiustados: documentos políticos y morales en emblemas, por el P.P. Andrés Mendo. 1662 <https://archive.org/details/principeperfecto00mendo/page/n291> [19 de marzo de 2019]

Figura 12 a: Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Fuego.

Figura 12 b: El planeta Mercurio y sus hijos. Serie “Los siete planetas”, de Harmen Jansz Muller, según Maarten van Heemskerck, 1646. Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/collectie/RP-P-1982-306-17> [19 de marzo de 2019]

Figura 13 a: Detalle del baúl de Mancera: representación del elemento Agua.

Figura 13 b: Representación de “Infancia bajo influencia de la diosa Luna”. Adriaen Collaert, siguiendo los diseños de Maerten de Vos, de 1581. Serie: “Los siete planetas y las siete edades”. Rijksmuseum, RP-P-1981-64. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.96916> [26 de febrero de 2019]

Figura 14: Representación del basilisco en la tapa del baúl del marqués de Mancera.



Detalle de la Figura 2a



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE