

LOS ENCONCHADOS DE *LA CONQUISTA DE MÉXICO* EN UN MUSEO  
MEXICANO: ¿CUADROS O BIOMBO? EL DILEMA DE UN OBJETO<sup>1</sup>  
THE “ENCONCHADOS” OF THE CONQUEST OF MEXICO IN A MEXICAN  
MUSEUM: PAINTINGS OR FOLDING SCREEN? THE DILEMMA OF AN OBJECT

Alejandra Cortés Guzmán\*  
Verónica Zaragoza\*\*  
Xochipilli Rossell Pedraza\*\*\*  
Museo Nacional del Virreinato (INAH)

### Resumen

En el Museo Nacional del Virreinato en México, se resguarda una serie de pinturas enconchadas con escenas de *La conquista de México*, realizadas por Juan y Miguel González en la Ciudad de México, a finales del siglo XVII. Estos objetos han sido exhibidos en el museo como “biombo” desde su ingreso en 1988 y hasta 2022, cuando se desmontaron y se pudo analizar su estructura. Se trata de pinturas con incrustaciones de concha sobre tabla, es decir no tienen ningún elemento para tener la función de autosoporte y articulación característica de los biombos. En este texto se plantea la problemática del conjunto, al presentar la investigación histórica y la aportación de información documental inédita respecto a su ubicación y disposición en el Palacio del Infantado en Madrid, a fines del siglo XVIII. Pretendemos reflexionar sobre su materialidad y los distintos usos que han tenido a lo largo de su historia, con el fin de fundamentar la propuesta de exhibirlas como pinturas independientes –y no como biombo– y facilitar la comprensión del público de este excepcional acervo.

**Palabras clave:** enconchados, Conquista de México, incrustación de concha, Nueva España, coleccionismo virreinal.

### Abstract

The National Museum of the Viceroyalty in Mexico holds a series of paintings with scenes of the Conquest of Mexico, made by Juan and Miguel Gonzalez in Mexico City at the end of the 17th century. These objects have been exhibited in the museum as a "folding screen" since its acquisition in 1988 and until 2022,

\*E-mail: alejandra.cortes.guzman@gmail.com

\*\*E-mail: zaragozav@hotmail.com

\*\*\*E-mail: xochipilli.rossell@gmail.com

when they were lent for an exhibition and their structure was analyzed. The paintings are inlaid with shell on a wooden support; they do not have any elements for self-support or articulation, which are the main characteristics of the pieces of furniture known as folding screens. This text points out the different aspects of their history and contributes with unpublished documentary information regarding its location and arrangement in the Palacio del Infantado in Madrid, in the late eighteenth century. We intend to reflect on their materiality and the different purposes they have served throughout time, in order to support the proposal to exhibit them as independent paintings –and not as a folding screen– and facilitate the public's understanding of this exceptional collection.

**Keywords:** enconchados, Conquest of Mexico, shell inlay, New Spain, viceregal collections.

## Introducción

El Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, cuenta dentro de su amplio acervo con piezas de mobiliario de tipología y técnica diversa, así como de periodos de manufactura entre los siglos XVI al XIX. Este museo resguarda un conjunto de cuatro pinturas enconchadas con título *La conquista de México* realizadas por Juan o Miguel González en la Ciudad de México a finales del siglo XVII. Los episodios de cada pintura se identifican en las cartelas como, *Desembarco de Cortés en Cozumel*, *El gran Moctezuma recibe a Cortés*, *Moctezuma se asoma al balcón* y *Sale Cortés huyendo*. Desde su ingreso al museo en 1988, estas pinturas se han exhibido como biombo de ocho hojas (fig. 1). Sin embargo, antes de su llegada al museo, la serie nunca fue un biombo.



Fig. 1. Montaje de las pinturas enconchadas como “biombo” en el Museo Nacional del Virreinato. Fuente: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Dicho montaje respondía a que cada pintura está formada por la unión de dos tablas de 55 cm de ancho para formar composiciones de 110 cm de ancho. Cuando fueron adquiridas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México en la década de 1970, se consideró que las ocho tablas que las integraban eran hojas de un biombo. No obstante, como veremos a continuación, se usaron como cuadros a muro y no como mueble, como estaban presentadas en el museo.<sup>2</sup>

Los biombos son piezas de mobiliario que se caracterizan por una función particular de autosoporte y articulación de los paneles que lo integran. La superficie de sus hojas ofrece posibilidades de ornamentación que comparten recursos técnicos con la pintura. Sin embargo, el sistema constructivo difiere en aspectos esenciales. Si bien un biombo puede ser desarticulado y colgado a manera de pintura; y una pintura puede ser incorporada a manera de tablero a algún mueble, estructura o pared, en cualquier caso, los elementos constitutivos de unos u otros objetos tendrían que sufrir modificaciones para adaptarse a la nueva función asignada. Con el paso del tiempo, de la moda y de las distintas formas de uso por parte de propietarios sucesivos, las permutas y variables que pueden tener este tipo de muebles y objetos son muy factibles. Cuando este tipo de piezas se incorporan a la colección de un museo, lo hacen con todo y su compleja historia. Por tanto, el análisis de las huellas materiales y de los diversos contextos con los que se vinculan, resulta fundamental al momento de insertarlas en una sala de exposición.

En este texto se narra el proceso de adquisición de estas cuatro pinturas enconchadas de *La conquista de México* en los años setenta; los criterios que llevaron a los especialistas a considerar que eran secciones de un biombo; y la aportación de información documental inédita que permite confirmar que no se utilizó como biombo de acuerdo con su ubicación y disposición en el Palacio del Infantado en Madrid, a fines del siglo XVIII. También se reflexiona sobre su materialidad, en cuanto a la unión de dos tablas para componer una escena, y los elementos pictóricos que presenta, como son la cenefa y las cartelas, que influyeron en una lectura alterna como biombo. Finalmente, se aborda la propuesta de montaje como cuadros colgados a muro.

### **¿Un biombo enconchado de *La conquista de México*?**

En agosto de 2021, la solicitud de préstamo del llamado biombo enconchado de *La conquista de México* para una exposición temporal hizo necesario desmontarlo de la sala donde se exhibía de forma permanente en el museo.<sup>3</sup> Como en cualquier movimiento de esta naturaleza, el procedimiento implicaba la manipulación del objeto para introducirlo en cajas de embalaje que permitiesen su traslado, por lo que se desarticulaban las partes que lo conformaban. Esta disgregación implicó desatornillar las escuadras metálicas que mantenían unidas las ocho tablas (fig. 2), así como los elementos metálicos que las mantenían en posición vertical ancladas por la parte inferior a unas

estructuras dispuestas en forma de zigzag sobre una base museográfica (fig. 3). Es decir, las hojas no estaban articuladas entre sí de manera móvil para la función de apertura y cierre del objeto, ni era una estructura autosoportada. La exhibición respondía a un montaje escenográfico para presentarlo como un biombo, sin contar con las características esenciales de este tipo de muebles. Esta pieza era conocida como el "Biombo de la Conquista de México", así lo sancionaba la cédula de pie de objeto de la exposición, al igual que los catálogos y las exposiciones en las que participó la obra a lo largo de los años.<sup>4</sup>



Fig. 2. Vista de las escuadras metálicas que sostenían, por la parte posterior, las tablas para simular el formato de biombo. Fuente: SECRETARIA DE CULTURA.- INAH.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Fig. 3. Estructura en zigzag de la base que sostenía las tablas.

Los biombos son piezas de mobiliario de origen chino de las que se tiene registro desde el siglo VIII A.C. Su función principal era dividir espacios a partir de paneles plegables, generalmente de madera, cubiertos de tela o papel, lo cual ofrecía una superficie apta para su decoración. Especialmente los japoneses que también desarrollaron una producción muy sólida de estos objetos a lo largo de los siglos, usaron este último material para hacerlos más ligeros y de fácil traslado, al emplearlos, además, para delimitar espacios en ocasiones especiales.<sup>5</sup>

A partir de la ruta comercial que se estableció entre Manila y Acapulco en 1573, se dio la circulación de este tipo de muebles en América. Los comerciantes portugueses y los misioneros católicos afincados en Japón, empezaron a encargarlos por el prestigio social con el que se asociaban, propiciando su demanda para usos occidentales y el consecuente desarrollo de una producción americana, primero, y europea posteriormente.<sup>6</sup>

Las adaptaciones a los gustos y funciones del nuevo mercado no variaron demasiado. Por el nombre en portugués y español de ‘biombo’ con el que se les conoce –derivado del japonés ‘byobu’ que significa ‘byo’ protección y ‘bu’ viento–, Sonia Ocaña sugiere que se conocieron primero los biombos japoneses. El sistema constructivo mantuvo características similares a dichos objetos, a partir de la unión articulada de hojas de formato vertical por medio de elementos de sujeción –de gozne y eje, de argolla cerrada o de argolla abierta– para poder abrirlos o cerrarlos y tener la función de “muro portátil” que permitía colocarlo de diferentes maneras.<sup>7</sup>

Sin embargo, las pinturas enconchadas de *La conquista de México* que alberga el Museo Nacional del Virreinato no cumplen con las particularidades de los biombos, al no tener autosoporte ni presentar huellas materiales de ninguna forma de articulación entre las ocho tablas que conforman este conjunto. En este sentido su configuración es distinta en comparación con el biombo de la *Batalla de Viena* y *Montería* que también resguarda el Museo Nacional del Virreinato y que es la única pieza enconchada concebida como biombo en época novohispana que se conoce hasta el momento.<sup>8</sup>

### **Adquisición de las pinturas enconchadas de *La conquista de México* en España**

Durante la primera mitad del siglo XX, el gobierno mexicano, a través de sus representaciones diplomáticas en España, mostró interés por los enconchados con el tema de la conquista de México ya que no existía ninguna de estas obras en el país. Alfonso Reyes y Genaro Estrada, siendo embajadores en Argentina y España, respectivamente, en la década de 1930, se interesaron en la representación de la Conquista de México. Según lo expresado por Reyes en aquel momento, el tema de esos cuadros “hace mucho tiempo merecieron haber interesado la opinión de los mexicanos”.<sup>9</sup>

Como podemos ver en la publicación que Genaro Estrada realizó durante su estancia como embajador de México en España (1932-1935), “Las tablas de la

conquista de México en colecciones de Madrid”, ya se tenía conocimiento de las cinco series enconchadas de *La conquista de México* que existen hasta la actualidad y que se asociaban a Miguel González: las dos del Museo Arqueológico Nacional, una de 24 y otra de 6 tablas, para entonces ya depositadas en el Museo de América donde se encuentran hoy en día; y las 24 en Buenos Aires, Argentina. Asimismo, se tenía conocimiento de otra serie de 24 tablas entre los descendientes de la familia Moctezuma Tultengo en Madrid, hoy divididas en dos colecciones particulares en dicha ciudad. Y finalmente, “...en el colegio de jesuitas de Chamartín de la Rosa había una colección, donada en el siglo XIX por uno de los duques de Pastrana...”<sup>10</sup>

En la década de 1950, hubo intentos por parte del director del Museo Nacional de Historia, Silvio Zavala, de que se adquiriesen las obras en posesión de los descendientes de la familia Moctezuma en Madrid, pero la compra no se realizó por su elevado costo.<sup>11</sup>

En 1962, estaban en venta dos pinturas enconchadas identificadas por las cartelas como *Batalla de Cholula* y *Batalla de Cempoala* que fueron dictaminadas, a través de fotografías, por especialistas del Departamento de Investigaciones Históricas anexo al Castillo de Chapultepec, para posible adquisición por parte de la Nación Mexicana, por conducto del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).<sup>12</sup> Nuevamente, el gobierno mexicano no las adquirió, pero sí el coleccionista Franz Mayer, dos años más tarde en Estados Unidos. Dichas obras hoy se encuentran en el museo de la Ciudad de México que lleva su nombre.

En 1970, Silvio Zavala, como embajador de México en Francia, dio instrucciones al abogado Antonio Martínez Baéz, “en el sentido de localizar en Madrid a los miembros de la familia Moctezuma Tultengo, propietaria de una colección de las pinturas ‘enconchadas’ con escenas de la Conquista de México”. Pero las obras habían pasado a otras personas. En ese viaje, Martínez Báez fue informado por el Marqués de Cerralbo,

también descendiente, por la rama legítima, de Dña. Isabel de Moctezuma, quien había conocido en el Colegio de los Jesuitas establecido en Chamartín de la Rosa, de ‘Nuestra Señora del Recuerdo’, una colección de ‘enconchados’ con escenas de la conquista de México. Por conducto del Marqués de Cerralbo —relata Martínez Báez— me puse en contacto con el administrador del Colegio, quien previa la autorización de sus superiores concertó conmigo un contrato de promesa de venta sobre cuatro tablas con dimensiones de 1.60 y 1.10, dos de las cuales tienen orlas decorativas en uno de sus lados, de modo que revelan ser los extremos derecho e izquierdo de una serie, seguramente para integrar así la unidad de un biombo. Desde que celebré ese contrato preparatorio, con base en la comparación de fotografías, encontré que dichas cuatro tablas correspondían a una colección mayor, y que dos tablas ya existentes en México, en poder del Sr. Franz Mayer eran parte de la colección mencionada, pues así lo indicaban

su igual dimensión, la misma decoración en sus partes inferior y superior y el mismo estilo de las cartelas donde se mencionan las escenas históricas.<sup>13</sup>

El proceso de adquisición de las tablas de Chamartín por parte del INAH, se conocía por la publicación que realizó el Jefe del Departamento Técnico del Museo Nacional de Historia, José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas*, en 1976, basada en el informe de Martínez Báez para relatar las complejas gestiones de compra y exportación de las obras.<sup>14</sup> Se pudo acceder al informe de Martínez Báez y queremos destacar algunas cuestiones que llamaron la atención a su autor por resultar relevantes para lo que plantearémos más adelante. Primero, claramente menciona que se trataba de cuatro objetos con un ancho de 110 centímetros cada uno; segundo, las “orlas decorativas” en los lados de dos de las tablas, le hicieron pensar en un orden determinado como inicio y fin de la serie; tercero, estas características lo llevaron a asociar al objeto con un biombo; y cuarto, por la similitud de tamaño, y el parecido de las orlas y cartelas con las dos tablas que había adquirido Franz Mayer unos años antes, debía tratarse del mismo conjunto.

A continuación, Martínez Báez apunta que él informó al coleccionista de los dos enconchados que estuvieron en venta, años atrás, en Estados Unidos:

las tablas del Sr. Mayer fueron adquiridas en la Ciudad de San Francisco de California, en virtud de que en una casa de antigüedades de Sevilla se me dio el dato por el Sr. Ortega, de que tenía esos dos ‘enconchados’ fuera de España, y tanto le interesó el dato al Sr. Mayer, que buscó y logró la adquisición de esas tablas, inclusive de manos de un tercer adquirente, ya que en México no existía ninguna de esas pinturas con escenas de la Conquista.<sup>15</sup>

Como comenta Santiago, uno de los motivos que se tuvo en cuenta para la adquisición de las tablas de Chamartín fue, además del precio (considerablemente menor al que se pedía por la serie de la familia Moctezuma que era de 24 tablas), que las pinturas que se identificaban con la misma serie, la *Batalla de Cholula* y la *Batalla de Cempoala*, se encontraban ya en la colección de Franz Mayer.<sup>16</sup> Es así que cabe suponer que la gestión de compra de los cuatro enconchados de Chamartín tuvo la intención, según Martínez Báez, de reunir "la única colección completa", hasta ese momento en el país, de enconchados con escenas de la conquista de México en formato de "biombo".

Las complejas gestiones realizadas por Martínez Báez incluyeron la liberación del permiso de exportación por parte de la Junta de Valoración y Exportación de Obras de Arte, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencias de España, con la condición de que el destino de este patrimonio fuera un museo nacional mexicano para ser expuestas al público en general, condición que se cumplió ya que a su llegada a México, en febrero de 1972, las cuatro tablas de *La conquista de México* ingresaron a las colecciones del Museo Nacional de

Historia. Las otras seis tablas que se encontraban en Chamartín, del tema de las Batallas de Alejandro Farnesio, fueron adquiridas por otro comprador y actualmente están en la colección del anticuario mexicano Rodrigo Rivero Lake.

Las tablas de *La conquista de México* formaron parte de las colecciones del Museo Nacional de Historia hasta 1988, cuando fueron trasladadas a su actual destino en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México. Durante el tiempo que pertenecieron al Castillo de Chapultepec, tuvieron varios procesos de restauración y participaron por lo menos en dos exposiciones, la titulada *Armas* de 1976 en el Museo Nacional de Historia, en la que se exhibieron como cuadros colgados en el muro (fig. 4); y otra, titulada *Los enconchados*, en el Fuerte de San Diego en Acapulco, Guerrero, muestra con la que se inauguró el Museo Histórico de esa ciudad en 1986.



Fig. 4. Vista de las pinturas enconchadas en la exposición temporal *Armas* en el Museo Nacional de Historia en 1976. Fuente: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En la publicación correspondiente a esta última se menciona que por tener las mismas dimensiones, los mismos tipos de cortes, similitud de la técnica pictórica y la repetición de algunas imágenes, los “tableros” de *Las guerras de Alejandro Farnesio* y los de *La conquista de México*, “puede deducirse que ambas series correspondían a un biombo de ‘dos azes’ [sic]...”.<sup>17</sup> En una fotografía de la exposición se alcanzan a ver las tablas de Alejandro Farnesio colocadas a manera de biombo.<sup>18</sup> Seguramente así se colocaron también las de la conquista de México. A partir de ahí, estas últimas se reprodujeron en ese formato y cuando se les trasladó al Museo Nacional del Virreinato para ingresar a su colección, se montaron como biombo. Cabe aclarar que solamente simulaban este montaje, pero en realidad nunca se transformaron en mueble, ni se modificaron sus características de cuadros.

## Relación historiográfica entre los enconchados y los biombos

La percepción que en la década de 1970 llevó a Martínez Báez y a Santiago Silva a pensar que la serie enconchada recién adquirida por el INAH, había conformado un biombo, se relaciona con un complejo universo de factores en torno a los enconchados, en particular los de la conquista de México.

Por un lado, el hecho de que a inicios de los años setenta no se tuviera certeza sobre el origen de sus autores y, por otro, el que una gran cantidad de obras se encontraran en España, resultaba confuso para la comprensión de una técnica pictórica que no tenía referentes precisos en la pintura occidental.

En 1937, Manuel Romero de Terreros, relacionó la taracea con los “enconchados”.<sup>19</sup> Al hacer esta relación estableció un vínculo entre la incrustación de concha aplicada a mobiliario con una forma de trabajo que consideraba de origen oriental.

Por su parte, Manuel Toussaint reconoció las muchas conjeturas que existían sobre el tema, sin embargo, el vínculo que estableció entre los González y los enconchados, dado de manera indirecta a través de los biombos, tuvo un impacto importante en los especialistas en las décadas siguientes, aunque nunca explicó con precisión este vínculo.<sup>20</sup>

Toussaint no conoció el biombo enconchado de la *Batalla de Viena y Montería*, que saldría a la luz hasta 1965, publicado por Antonio Bonet Correa. Tras su adquisición por el INAH, ingresó en la colección del Museo Nacional del Virreinato. Se trata del único biombo que se conserva, concebido y manufacturado como mueble con pintura con incrustación de concha desde su origen, entre 1698 y 1700.<sup>21</sup>

Teresa Castelló Yturvide y Marita Martínez del Río en su libro, *Biombos mexicanos*, siguieron la idea de Toussaint de asociar los enconchados con los biombos: “Las tablas enconchadas se usaban para decoración de los muros y también como biombos.”<sup>22</sup>

Las publicaciones de Romero de Terreros, Toussaint y Bonet Correa aparecen referidas en la bibliografía de la publicación de Santiago Silva en 1976; no cabe duda de que las conoció y estaba influido por sus ideas. Aunque también conocía el artículo de Bonet Correa, llama la atención que no hiciera ninguna relación con el biombo de la *Batalla de Viena y Montería* que sí tenía las características de factura de un mueble de esta naturaleza que, para ese momento, ya se encontraba en Tepotzotlán.

En opinión de Sonia Ocaña, la mayoría de los autores de la segunda mitad del siglo XX asociaron a los biombos y a los enconchados sin que hubiera evidencias que lo sustentaran, seguramente porque ambos se relacionaban con obras asiáticas que apenas se conocían. Sin embargo, Marta Dujovne, en su estudio de pinturas con incrustación de concha realizado entre 1968 y 1977, aunque publicado hasta 1984, hizo la relación entre tapices, biombos y

enconchados, a partir de las guardas ornamentales.<sup>23</sup> Por su parte María Concepción García Sáiz, señaló la problemática de la transformación de los enconchados como biombos sin huellas materiales para justificarlo.<sup>24</sup> Pero las consecuencias más perdurables no se hallan en la historiografía, sino en la intervención de obras, como sucede en el caso que aquí analizamos.

### **Historia de las pinturas enconchadas de *La conquista de México***

La única referencia histórica que se tenía de la serie de pinturas enconchadas de Tepotzotlán era la del ilustrado Antonio Ponz, que hizo durante los viajes que realizó en la década de 1770 por las casas de la nobleza compilados en su libro *Viaje de España*. En el tomo V dice:

En la casa del Duque del Infantado... merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés.<sup>25</sup>

Dujovne relacionó las cuatro pinturas que son de nuestro interés, que para ese momento ya se encontraban nuevamente en México, con el dato de Ponz, "...quien las vio, junto a los enconchados sobre las guerras de Alejandro Farnesio, en la residencia del Duque del Infantado en Madrid".<sup>26</sup>

Por su parte, Santiago Silva en su publicación de 1976, incluye el libro de Ponz en la bibliografía, no obstante, no lo cita. En contraste, García Sáiz, en 1980, señaló con claridad la conexión de las obras de Chamartín, con la referencia de Ponz, "cuya existencia se puede rastrear, como ya hemos visto, y se ha repetido en más de una ocasión, a los tiempos de don Antonio Ponz, en 1776".<sup>27</sup>

En la investigación que se realizó para este artículo se ha localizado una referencia documental, hasta ahora inédita, que confirma que estas tablas y las de Farnesio pertenecieron a los bienes del XII Duque del Infantado, Pedro de Alcántara de Toledo Pimentel Enriquez Silva Hurtado de Mendoza de la Vega (1729-1790). En el inventario de bienes levantado en 1791 tras su muerte, se citan objetos "embutidos de nácar" que con seguridad refieren a los vistos por Ponz quince años antes. En el "Estrado primero" del "Quarto" o parte de la casa destinada a la Duquesa viuda se citan:

Cuatro quadros de dos tablas cada uno con embutidos de nácar que representan las dos las Guerras de Ernancortes con América y los otros dos las Guerras de Flandes: tienen de alto dos baras escasas por bara y tercia de ancho con sus marcos tallados y dorados balen cada uno tres cientos reales y las cuatro mil y dos cientos reales.<sup>28</sup>

Dentro del mismo inventario pero en otro espacio de la casa señalado como "Gabinete que llaman de Nacar" se registran:

...diez y seis tablas que se hallan en los quatro entre paños y quatro rinconeras de dicho gabinete pintadas y embutidas de nacar las ocho que forman quatro quadros en los entre paños representan las batallas armadas y triunfo de Alejandro Farnesio y las otras ocho que forman los quadros de las rinconeras representan la conquista de Mexico por Hernan Cortes balen todas dos mil reales.<sup>29</sup>

Este inventario de 1791 también abarca el "aprecio y partición de los vienes libres" del XII Duque del Infantado, por lo que las referencias a los objetos "embutidos de nácár" se repiten en una sección titulada "Vienes muebles que ha elegido el Excelentísimo Señor Duque de los que comprehende el inventario, y se le adjudican por cuenta de su haver"; es decir, la segunda cita se refiere a la adjudicación de las obras al XIII Duque del Infantado, Pedro de Alcántara de Toledo y Salm-Salm (1768-1841). Los registros se repiten de idéntica forma en el "Estrado primero" del Cuarto de la Duquesa y en el "Gabinete que llaman de nacar".<sup>30</sup>

Cabe destacar que ambas citas describen los cuadros de forma idéntica y el avalúo es el mismo, por lo que deben referirse a las mismas obras, pero el registro se duplicó en el inventario porque la segunda cita se refiere a la adjudicación de las obras al XIII Duque del Infantado.

Si ambos conjuntos, el de la Conquista de México y el de las Guerras de Alejandro Farnesio, habían estado en posesión de la casa del Infantado desde antes, no es posible saberlo por el momento. La revisión de más documentación en el futuro podría revelar nuevos datos. Lo que es interesante es que en el inventario de 1791 hay otros objetos de Nueva España, "una Nra Señora de Guadalupe de Mejico con su christal y marco obalado de plata y los adornos dorados con dos candeleros del mismo metal" y "un mapa pintado al olio de la Provincia de la Nueva Mexico con media caña de rollar pintada de azul y moldura y remates dorados" y "Otro mapa con media caña de doblar pintada al olio que representa el plan de la Ciudad de Mejico".<sup>31</sup>

En opinión de Sonia Ocaña, vale la pena destacar que es la primera vez que tenemos la valuación en España de dos de los conjuntos enconchados de temática histórica conservados. Resulta igualmente valioso tener un comparativo con otros objetos de la casa de escenas similares. Por ejemplo, en la Sala de compañía del señor don Manuel (hermano del Duque), las

...ocho pinturas originales de Dabid Teniers al olio echas para tapices con sus orlas de trofeos que representan las Guerras de Flandes de una bara de ancho y tres quartas de alto con sus marcos dorados y tallados balen a mil y quinientos reales cada una.<sup>32</sup>

Hay una diferencia notable a pesar de tratarse de obras de menor tamaño del mismo tema, pero de un autor conocido y relacionadas con tapices. Lo anterior indica que la diferencia técnica y material de las pinturas con incrustaciones de concha, no representaba un valor económico muy alto. Sin

embargo, resulta valiosa la presencia de estos objetos dentro del patrimonio de la Casa del Infantado. Recordemos que Ponz, al visitar esta residencia, describe las pinturas “embutidas de madre perla” y unas pinturas de Rubens.<sup>33</sup>

A la muerte, en 1841, del XIII Duque del Infantado y IX de Pastrana, entre otros títulos, la línea de linaje se vio interrumpida y esto afectó la sucesión del patrimonio que incluía los cuadros que son de nuestro interés. El Duque nunca contrajo matrimonio, pero tuvo dos hijos que reconoció para efectos legales. A pesar de la gran batalla legal que se suscitó, sus herederos fueron su hijo, Manuel Álvarez de Toledo y Lesparre (1805-1886), y el duque de Osuna –quienes tuvieron que librar un pleito contra una antigua amante del duque que buscaba a toda costa hacerse de su caudal–.<sup>34</sup> El primero se quedó con “los bienes libres pues en los vinculados llamaba en la sucesión a su sobrino nieto D. Pedro Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, 11º Duque de Osuna”. Pero no fue sino hasta 1852 que se llegó a un acuerdo de división del patrimonio, por el que Manuel de Toledo y Lesparre se convirtió en el XII Duque de Pastrana y las tablas de las “guerras de Hernán Cortés en América” debieron quedar en su propiedad.<sup>35</sup>

En 1880, el Duque y su esposa, doña María Dionisia de Vives y Zires, donaron a la Compañía de Jesús el “Palacio Viejo” ubicado en su finca de campo de Chamartín de la Rosa para ser sede de un colegio para niños que recibió el título de Nuestra Señora del Recuerdo. A la muerte del Duque, en 1886, su viuda repartió sus bienes y el colegio “se verá engalanado con gran cantidad de objetos artísticos procedentes de los Estados de Pastrana e Infantado, como los cuadros históricos llamados Colección Mejicana, de finales del siglo XVII”.<sup>36</sup>

No se tiene noticia documental que pueda confirmar la fecha exacta y condiciones del traslado de los cuadros o tablas de nuestro interés de Madrid a Chamartín de la Rosa, pero la “Colección Mejicana” que refiere el autor formaba parte, en 1930, de los objetos artísticos que se conservaban en el colegio. Según la descripción del catálogo, dicha colección estaba formada por:

...cuadros históricos de las guerras de Hernán Cortés y Alejandro Farnesio hechos por el procedimiento, muy decorativo, de pintar sobre incrustaciones de nácar, con veladuras que transparentan sus irisaciones, los personajes y las orlas vegetales; y el cielo y el paisaje sobre la tabla. Hay entre ellos la diferencia de que en los episodios mejicanos se amontonan las escenas con perspectiva más inocente, aunque con algunos aciertos de feliz agrupación; mientras que los de Flandes tienen composición más artística, sin duda porque éstos son copias de estampas de la época y aquéllos obra de la inventiva del artista ultramarino. Se conservan bien, en general, y recientemente se les ha defendido con lunas. Proceden de Pastrana. Una colección análoga figura en el Museo Arqueológico Nacional, en la Sala del Tesoro. Fecha aproximada, fines del XVII.<sup>37</sup>

Y a continuación enumera los temas representados en los cuadros, seis de los cuales corresponden a las guerras de Flandes y cuatro a las de Hernán

Cortés.<sup>38</sup> Cabe destacar que en el primer tercio del siglo XX seguían juntas las dos series de pintura con incrustaciones de concha, aunque para estas fechas la serie de Cortés ya había sido fraccionada, pues dos de sus cuadros ya no pertenecían a la colección.

En 1968, Dujovne vio ambos conjuntos en Chamartín:

Yo vi estas pinturas [las guerras de Farnesio] —lo mismo que las cuatro referentes a la Conquista de México que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Historia— en 1968 en el Convento de Chamartín. Estaban arrumbadas en una buhardilla, en tanto se suponían perdidas en el incendio de 1932. Me apresuré a informar de la existencia de las obras y el descuido en que se hallaban al Museo de América, de Madrid, y más tarde el señor Mayer, coleccionista mexicano que poseía dos tablas que completaban la serie de la Conquista, Ignoro si las pinturas sobre Alejandro Farnesio continúan en el convento, o si fueron vendidas.<sup>39</sup>

### **Los enconchados antes de su regreso a México**

Mientras permanecieron en España, las tablas que ahora se encuentran en Tepotzotlán se conservaron como cuadros, tal como las describe Ponz en 1776, el inventario de bienes de 1791, y Dujovne en 1968. Además, a lo largo de ese tiempo, estas pinturas coexistieron con las tablas enconchadas que representaban las guerras de Flandes.

El inventario de 1791 también proporciona información sobre la técnica, el número de obras, su estructura y disposición dentro del Palacio como analizaremos a continuación.

Los objetos a los que se refiere el inventario en cada uno de los espacios están embutidos de “nácar” o concha y representan los mismos temas. La mención del estrado aclara que los 4 cuadros tienen 2 tablas cada uno, y la mención del gabinete, dice que las 16 tablas conforman 4 cuadros de Flandes y 4 de Hernán Cortés. Es decir, entre los dos espacios, hay un total de 24 tablas que conforman 12 cuadros, 6 con el tema de Farnesio y 6 con el de la conquista de México. Cabe recordar que, en 1930, el catálogo de las obras del colegio de Chamartín registró seis cuadros de las guerras de Farnesio y, aunque solo apuntó cuatro de las de Cortés, si se suman los dos cuadros que Franz Mayer adquirió en Estados Unidos, es posible reunir seis de este último tema.

Hay dos diferencias importantes, los objetos del estrado se describen como “quadros... con sus marcos tallados y dorados”, mientras que los del gabinete de nácar se describen como “tablas” que forman cuadros distribuidos en entrepaños y rinconeras. Por lo tanto, el uso y la disposición de los objetos en cada uno de los espacios era distinta. Los valores también cambian de una mención a la otra; en la primera, cada cuadro tiene un valor individual de 300 reales, mientras que en la segunda, tienen un valor individual de 250 reales. Posiblemente, esta diferencia podría deberse a que los objetos del gabinete no estaban enmarcados.

Otro dato a destacar es la ubicación y distribución de los cuadros. Como ya lo había señalado Ponz, este conjunto de obras se localizaba en un gabinete; es decir, en una "pieza o aposento" del Palacio de los Duques del Infantado.<sup>40</sup> Asimismo, la colocación en entrepaños y rinconeras dentro del gabinete confirma la idea de que eran pinturas independientes que se mostraban en conjunto. En el estrado donde podría haber biombos señala claramente que tienen marcos. En ninguna de las referencias hay indicios de que se haya usado a manera de biombo.<sup>41</sup>

La disposición de las obras en el gabinete que describen, tanto Ponz como el Inventario de 1790, podría sugerir el uso a manera de "tableros"<sup>42</sup> como sugirió Concepción García Saiz:

...estas obras deben ser consideradas 'tableros', usando la palabra que tantas veces emplean los documentos de la época, destinados a ornamentar las paredes, como los viera Ponz, y evitar todo tipo de manipulaciones que tergiversan el verdadero sentido de la obra original.<sup>43</sup>

Al llegar al Museo Nacional de Historia, en febrero de 1972, las obras permanecían como pinturas formadas por dos tablas unidas y fueron inventariadas como cuatro objetos distintos.<sup>44</sup> Unos meses después de su llegada, fueron trasladadas al Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH,<sup>45</sup> y en los siguientes años fueron sometidas a varias intervenciones, cabe señalar que en los informes ya se habla de "hojas de biombo".<sup>46</sup> En 1983 se trasladó la pintura de *La noche triste* del Museo Nacional de Historia a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) para restauración. Y finalmente las cuatro pinturas tuvieron una intervención, en 2006, cuando ya se encontraban en Tepotzotlán.<sup>47</sup> En 1976 fueron exhibidas por primera vez en la muestra *Armas* ya mencionada (Ver fig. 4). En 1979, sólo una de las cuatro tablas, *Sale Cortés huyendo*, fue trasladada del Departamento de Restauración al Museo Nacional de Historia para formar parte de la exposición *Historia de un bosque. Chapultepec I* (de diciembre 1979 a marzo de 1980) con la intención de mostrar el acueducto que está representado en la escena. En la autorización de salida del museo, se describe como "hoja de biombo", sin embargo, las tablas se mantenían por separado.

Paralelamente al proceso de restauración iniciado en 1976, Santiago Silva publicó *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas* donde, como se ha visto, narra la adquisición de estas obras por parte del INAH en España y las consideraciones que, en su momento, se tomaron en cuenta para proponer que se trataba de un biombo. Pero ¿cuáles fueron esas consideraciones? ¿De dónde derivó la idea de que había sido un biombo?

A través de todas las observaciones que se plasman en la publicación, sabemos que la intención fue devolver el objeto a esa "función de biombo" que se creía había perdido en algún momento. Al hablar de su adquisición, Santiago Silva se refirió a ellas como "*cuatro tablas pintadas con el procedimiento que ha venido llamándose 'enconchados'...*" Más adelante dice que con la técnica del

enconchado se ejecutaron “no solamente cuadros, sino que, dado su carácter ornamental, fue empleada para dar ‘terminado’ a muebles, sobre todo biombos.”

Con base en las fotografías con luz infrarroja que Santiago Silva reprodujo antes de la restauración, señaló que la unión de juntas visibles a la mitad de la composición y cubiertas por repintes que consideró posteriores a la ejecución de la obra, sugerían el ancho de los paneles del supuesto biombo

Todo hace pensar que esa sería la proporción de las hojas del biombo, pero un análisis minucioso de la manera como están unidas las tablas nos sugiere que los dos pares que, por poseer cenefa decorativa en tres de sus lados, consideramos primero y última de la serie, han sido unidos intencionalmente desde la ejecución de la obra en forma rígida, mientras los restantes contaban con bisagras que permitían movimiento cada 55 cm.<sup>48</sup>

Lo anterior lo dedujo porque consideró que las dos escenas que para él eran inicio y fin de la serie, es decir, el Desembarco y el Encuentro, respectivamente, habían sido concebidas desde el inicio de 110 cm de ancho porque la unión entre ellas le pareció antigua, mientras que consideró que las tablas intermedias –*Moctezuma sale al balcón* y *La noche triste*– donde no detectó imprimación sobre la ranura que unía las hojas, tenían repintes posteriores a la ejecución de la obra y, por lo tanto, estarían pensadas de 55 cm de ancho para ser articuladas. En el esquema hipotético<sup>49</sup> que planteó incluyó las dos tablas del Museo Franz Mayer, asumiendo que también estarían compuestas por dos mitades, y obteniendo así un total de 12 tablas, pero con las dos iniciales y finales sin articulación (fig. 5).

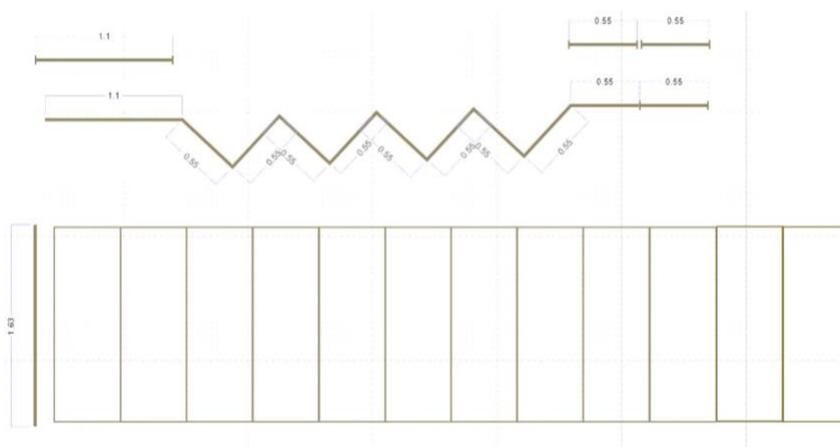


Fig. 5. Esquemas propuestos por José de Santiago Silva en *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas* en 1976.

## Un formato flexible para una técnica novedosa

Desde la adquisición de las obras por el INAH, la “orla decorativa” que delimita las escenas en cada pintura, se entendió como un elemento de cohesión del conjunto. Por ello, en un primer montaje se hizo coincidir el armado con la lógica de las cenefas como el inicio y el fin del supuesto biombo; mientras que otra propuesta fue dar prioridad a la ocurrencia cronológica de acontecimientos, de modo que el tema del Encuentro entre Cortés y Moctezuma queda en medio, al igual que la cenefa vertical (fig. 6). Esta última disposición es la que tuvo en el Museo Nacional del Virreinato, en las últimas décadas (ver fig. 1).



Fig. 6. Montaje como biombo tomando como criterio la cenefa de inicio y fin (arriba) y montaje como biombo tomando como criterio la ocurrencia cronológica (abajo).

De este modo, la orla o cenefa incide de manera importante en la naturaleza del conjunto, pues es la que permite relacionar las pinturas como grupo, y es la razón principal que llevó a considerar que se trataba de un biombo en los años setenta.

A pesar de esto, es importante hacer notar que la construcción de las escenas en los biombos difiere de la que presentan los cuadros enconchados. Lo anterior se puede ejemplificar con la distribución espacial de los episodios pintados en los biombos que presentan *La conquista de México*, por un lado, y *La*

vista de la Ciudad de México, por el otro.<sup>50</sup> En estas obras, ciertos hechos ocurridos entre 1519 y 1521, se distribuyen a lo largo de las diez o doce hojas que los integran, a modo de una gran escena “a vuelo de pájaro”. El criterio de distribución espacial corresponde a la ubicación en el plano de la ciudad que está pintado del otro lado de estos muebles de dos vistas. También es importante notar que en los biombos pintados solamente se representan episodios que ocurrieron en la Ciudad de México, mientras que en las pinturas enconchadas se trata de escenas ocurridas en varias ubicaciones geográficas.<sup>51</sup>

Esta lectura representa una nota diferencial entre los biombos pintados de *La conquista de México* en los que hay una narrativa continua a lo largo de todas sus hojas, y las series enconchadas del mismo tema, donde las escenas cambian de una tabla a la siguiente y tienen organización propia dentro del espacio compositivo.

Hemos mencionado las referencias a la unión de dos tablas para formar una escena completa. El hecho de que fuera visible dicha unión ha llevado a interpretaciones diversas respecto a la naturaleza de estas obras. La principal consecuencia fue su disgregación para realizar el montaje museográfico de estas pinturas en forma de biombo.

La unión de tablas para formar los anchos requeridos para la pintura sobre madera ha sido el común denominador de esta técnica desde la época antigua (retratos del Fayum, Egipto época romana, siglo II A.C.). El proceso de preparación de los soportes requiere la unión “a hueso” de las tablas y el disimulo de las uniones para evitar imperfecciones en la capa pictórica. Lo anterior se lograba por medio del uso de cola o de ensamblés. Sin embargo, es interesante notar que en el conjunto que nos ocupa, la unión de tablas es evidente, no solo con luces especiales, sino con luz visible.

Estas uniones ya habían llamado la atención desde el inventario de los bienes levantado en 1791, donde se citan como “cuatro cuadros de dos tablas”, así como en las memorias del colegio de Chamartín publicadas en 1930, donde, en la Galería del salón describen la “Colección mejicana” formada por 10 tablas de 161 cm de alto x 108 cm de ancho cada una,<sup>52</sup> señalando la de “Prisión de Moctezuma (en dos piezas)” y “Retirada de Cortés y Noche triste (Idem)”. Es decir, la medida del ancho corresponde a las dos tablas juntas, como se puede apreciar en la única reproducción fotográfica que incluye, la cual corresponde a las guerras de Farnesio, “La gran retirada del incomparable Duque de Parma”. La línea de unión visible en las tablas llevó al autor del catálogo a señalarla, pero todas debieron estar colgadas como cuadros con un ancho de 108 cm.<sup>53</sup>

Es preciso recordar que la serie de seis pinturas enconchadas del Museo de América también está compuesta por dos tablas cada una y García Sáiz ha señalado que no se ha advertido ningún rastro físico que justifique separarlas para formar un biombo, razón por la que han permanecido como tablas independientes.<sup>54</sup>

En el caso de las otras tres series enconchadas que existen, de 24 tablas, con el tema de *La conquista de México*, todas están formadas por tablas separadas.<sup>55</sup> La misma autora apunta que algunas de estas series están

completas,<sup>56</sup> y siempre han conservado su carácter de cuadros independientes como se argumenta a continuación.

En la tasación de los bienes de las colecciones reales del último monarca de la casa de los Austria, Carlos II, entre los que se incluían 24 tablas “embutidas de nácar” de *La Conquista de México*, remitidas desde Nueva España al finalizar el siglo XVII que, a su llegada al Alcázar madrileño, permanecieron almacenadas, se describen como “tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Vajo de estrado”, es decir, eran tablas independientes que podían ser utilizadas en cualquiera de las funciones que el tasador sugería o en otras que los responsables de la decoración interior de estas instancias considerasen oportuno. García Saiz menciona que “estas piezas, que hoy se conservan en el Museo de América de Madrid, siempre mantuvieron su carácter independiente y fueron colgadas a la manera de cuadros.”<sup>57</sup>

Es preciso recordar que los enconchados han sido extensamente intervenidos, y en particular las obras del Museo Nacional del Virreinato, por lo que el diagnóstico de su estado presente requiere del discernimiento de los agregados y posibles modificaciones que hayan resultado de intervenciones anteriores. Sin embargo, queremos apuntar las siguientes observaciones realizadas en el reverso de las obras, para sugerir algunas posibles interpretaciones de este formato de dos tablas unidas, y otras consideraciones respecto a la técnica de factura.



Fig. 7. Reverso de la tabla "Desembarco de Cortés en Cozumel reforzada con lienzo y bastidor. SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La estructura que aún se puede observar al reverso, está formada por una tabla muy delgada (0.55 mm), reforzada con un lienzo y un bastidor (fig. 7). Este bastidor está hecho con dos largueros y varios travesaños que son de dos tipos: fijos y móviles.<sup>58</sup> Para este estudio, se ha caracterizado como travesaños móviles, a los elementos que se unen al bastidor con un ensamble de caja y espiga, este tipo de ensamble les permitía deslizar el travesaño entre los huecos de la caja y unir dos tablas. Por su parte, los travesaños fijos, se pueden distinguir porque están colocados al bastidor antes de adherirse a la tabla, su ensamble es a media madera, imposible de retirar de la estructura (fig. 8).

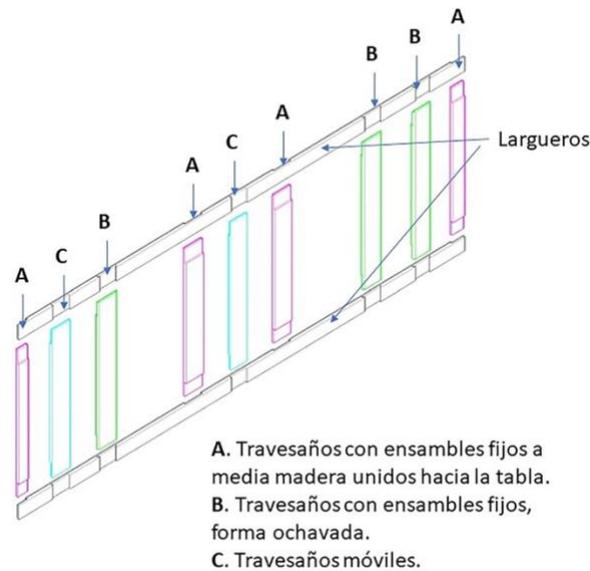


Fig. 8. Esquema de travesaños fijos y móviles que unen ambas estructuras. Dibujó: Arq. Nallely García Santiago.

A partir de esta observación y análisis<sup>59</sup> es posible sugerir que la unión de las dos tablas estaba lograda mediante travesaños horizontales móviles (fig. 9). Esta estructura fue modificada, cuando los travesaños móviles fueron cortados en algún momento de la historia de las piezas. En el registro fotográfico de los Informes de restauración de 1977-1979, ya se ve la estructura cortada y dos travesaños sobrepuestos (posteriores a la técnica de factura). Su desmontaje permitió a los especialistas del INAH separar las tablas y montarlas en zigzag para simular el biombo a partir de 1986 en la mencionada exposición de Acapulco, y posteriormente en el Museo Nacional del Virreinato.

De este modo, lo que observamos en el reverso nos permite deducir tres aspectos principales respecto a la construcción de estos objetos. Primero, que el tamaño que se quería para estos enconchados (una y un tercio de vara, es decir 110 cm de ancho) se logró a partir de la unión de dos tablas con estructura auxiliar. Segundo, esta proporción de dos tablas delgadas permitió aligerar el

peso que aportaría la incrustación de conchas sobre la superficie. Tercero, la estructura del bastidor y el sistema de ensambles contribuyó también a aligerar el peso, al tiempo de soportar cambios de la madera, dar resistencia y evitar deformaciones. Finalmente, el sistema de travesaños móviles pudo haber respondido a un conocimiento premeditado de traslado. Al ser un encargo que tendría destinatarios en España, los González probablemente diseñaron el bastidor como solución para su viaje trasatlántico.

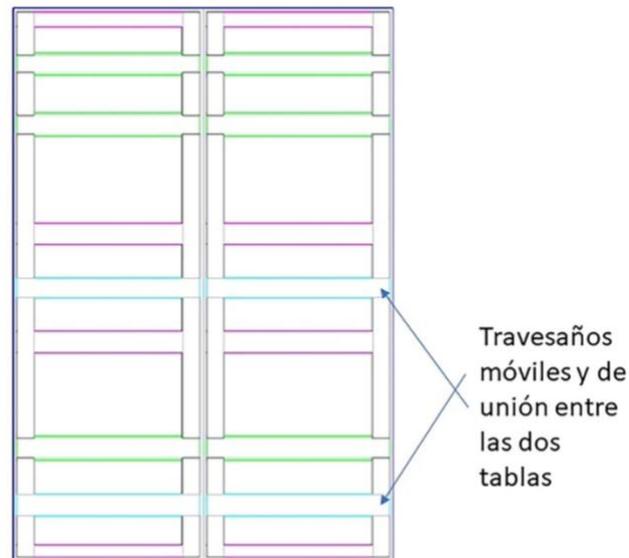


Fig. 9. Esquema de travesaños que refuerzan la estructura de la tabla.  
Dibujó: Arq. Nallely García Santiago.

Si se analizan las medidas de las otras series de la conquista de México es posible determinar que existen dos proporciones según el número de pinturas que conforman cada conjunto. La serie de seis pinturas que tiene el Museo de América mide 205 cm de alto x 121 cm de ancho; es decir, la medida del ancho es muy similar a la del Museo Nacional del Virreinato que mide 110 cm.<sup>60</sup> Las otras tres series que existen de 24 tablas tienen la medida del ancho similar entre sí. La del Museo de América mide 97 x 53 cm; la del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires mide 100 x 50 cm; y la de colección particular de Madrid (dividida en dos colecciones) 116 x 49.3 cm. Es decir, para los conjuntos de 24 pinturas se usaron tablas que miden entre 50 y 60 cm de ancho (proporción simple) y para los conjuntos de 6 se utilizó la proporción doble.<sup>61</sup>

La diferencia en la proporción de las tablas también tuvo repercusión en la forma de distribuir las escenas. Según análisis de Dujovne, las series de la Conquista representan alrededor de 50 episodios, pero solo dieciséis se repiten en los ciclos que analizó.<sup>62</sup> De acuerdo a las cartelas que se ubican en la parte inferior de las pinturas enconchadas de las colecciones de Tepotzotlán y del Franz Mayer, se pueden contabilizar un total de 41 episodios.<sup>63</sup> Al igual que en la serie de 6 pinturas del Museo de América, García Saiz señala “la idea de

acumular diferentes escenas en grandes paneles”.<sup>64</sup> Por su parte, en las series de 24 pinturas, se asignó una sola escena o una escena principal y al fondo otras más pequeñas.

Es probable que los González hayan experimentado con un primer formato colocando más escenas en cuadros formados por dos tablas, para luego proponer otra alternativa de distribución, al usar una sola tabla. No sabemos si esta búsqueda de soluciones alternativas pudo haber respondido, no solo a necesidades técnicas de las propias obras, sino a las demandas del encargo por parte de los comitentes.

Cabe destacar que, en el conjunto de Tepotzotlán, las cartelas también están colocadas en relación con el formato de las pinturas en dos mitades, ya que no están situadas al centro, como en las series de 24, sino en la mitad derecha o izquierda. Es decir, se buscó evitar que coincidieran con la unión de las tablas.

La construcción de las obras a partir de tablas que forman cuadros permite sugerir que los autores los ejecutaron como módulos para que sus propietarios los adaptasen según sus intereses, como sucedió en el caso de los Duques del Infantado. Esta flexibilidad se ve afectada por las distintas formas de presentar las cenefas que varían de una serie a otra.

La forma de trabajo que emplearon los González para estos conjuntos consistió en tablas ajustadas a una proporción para solucionar el tamaño del soporte y las características técnicas de la obra de acuerdo con los requerimientos particulares de la concha. Además de la solución pictórica para acomodar las escenas y las cartelas requeridas por los comitentes. Recordemos que la técnica de esta producción desarrollada exclusivamente en Nueva España implicó una experimentación y diversificación de las prácticas de pintura de la época realizada por sus creadores como modalidad artística divergente que requirió soluciones alternativas al momento de plantear su ejecución.

## Conclusiones

Las pinturas enconchadas de *La conquista de México* en Tepotzotlán se exhibieron como biombo de ocho hojas desde su llegada al museo y hasta agosto de 2021. Dicho montaje ponía de manifiesto una divergencia respecto a las características esenciales que definen a los biombos como piezas de mobiliario, y reflejaba la imprecisión que existía en la época respecto a estos objetos realizados con una técnica novedosa que, por ciertos aspectos materiales y formales, como el formato en tablas y las cenefas decorativas que presentan en sus bordes, se asociaron al universo de los biombos. La exhibición de estas pinturas como biombo nunca implicó su transformación material, sino únicamente un montaje simulado. Sin embargo, esto alteró su significado y ocasionó la incorporación de este objeto al *corpus* de estudio y conocimiento de este tipo de muebles, sin correspondencia alguna con su contexto de creación ni con sus usos posteriores a lo largo del tiempo.

Las relaciones poco precisas respecto a los enconchados con el universo de lo asiático debieron guiar el criterio para el montaje de las tablas de *La conquista*

*de México* como biombo desde aquella exposición de 1986 y, posteriormente, en el Museo Nacional del Virreinato. También hay que sumar la existencia de cierto orgullo nacionalista que valoró los enconchados como mexicanos por representar este tema de la historia.

La intención de este texto ha sido presentar la investigación histórica y documental que permite confirmar que estas obras fueron construidas como cuadros y no como biombo, por lo que es necesario modificar la idea de que alguna vez fue tal. Nuestra propuesta es presentarlas como cuadros formados por dos tablas, de acuerdo con la información que aquí se presenta. Cambiar su montaje museográfico y difundir la argumentación proporcionada, contribuirá a la comprensión de estas piezas de museo desde su propia naturaleza, sin dejar de tomar en cuenta las transformaciones sufridas a lo largo de su historia.

Es preciso señalar que al exhibir las pinturas enconchadas no se ha realizado ninguna intervención, por lo que no ha sido afectada su materialidad en ningún modo. Volver al formato que tuvieron cuando fueron adquiridas por el INAH, es la solución propuesta para un problema complejo que no podemos dilucidar del todo, pero que intenta dar claridad sobre los objetos. Antes de su relación con el universo de los biombos, no podemos olvidar que pertenecen a otro conjunto perfectamente ubicado que es el de las series enconchadas de la conquista de México, del cual existen cuatro ejemplos más. La relación comparativa con sus pares será más útil para comprender a cabalidad las problemáticas aquí planteadas.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Agradecemos a Sonia I. Ocaña Ruiz la lectura y sugerencias al presente texto, a Armando Arciniega Corona, Daniel Meléndez García y Perla Téllez Cruz del Laboratorio CODICE e integrantes del Seminario de investigación de la colección de enconchados del Museo Nacional del Virreinato, por las discusiones y estudios en torno a esta colección.

<sup>2</sup> Por la naturaleza del tema, es necesario aclarar el uso de las palabras “cuadro”, “pintura” y “tabla”. Según la RAE, un “cuadro” es una “composición pictórica realizada sobre lienzo, madera, papel, etc., generalmente enmarcada”; una “pintura” en su segunda acepción se toma como sinónimo de “tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo” o una “obra pintada”; una “tabla es una “pieza de madera plana, de poco grueso y cuyas dos caras son paralelas entre sí” o una “pieza plana y de poco espesor de alguna otra materia rígida”. En este texto, nos referiremos a las obras como “tablas” o “cuadros” porque así se les menciona en el inventario de 1790 de la casa del Duque del Infantado donde se encontraban en ese momento y que se citará más adelante. Antonio Ponz se refirió a estas obras en 1776 como “cuadros medianos”. Ver Antonio Ponz, *Viage de España*, tomo quinto (Madrid: Por D. Joachin Ibarra, 1776), 332. El término “tabla” también se ha empleado reiteradamente en la historiografía de las otras series de *La conquista de México*. Ver Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar* (México: UNAM, IIE, 1984); María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* (México: INBA, 1999), 108-141. Asimismo, en la documentación que se cita del Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia/Fondo Documental. AHMNH/FD, de 1976, se enlista cada una como “Tabla de la conquista que representa a...” o “Tablas enconchadas”.

<sup>3</sup> Exposición temporal *Relatos artísticos de la Conquista*, Museo Franz Mayer, Ciudad de México, de septiembre de 2021 a febrero de 2022.

<sup>4</sup> Entre las exposiciones temporales se pueden citar *México Eterno. Arte y permanencia*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, de octubre de 1999 a febrero de 2000 y *España medieval y el legado de*

*Occidente*, Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, de septiembre de 2005 a marzo de 2006. *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, febrero-mayo 2007. Algunas de las publicaciones son: *Museo Nacional del Virreinato. Tepetzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Fundación BBVA, INAH, 2003; *Museo Nacional del Virreinato y Excolegio de Tepetzotlán*, Guías México y su patrimonio. JGH Editores, Conaculta, INAH, JGH Editores, CVS Publicaciones, México, 1996; *México Eterno. Arte y permanencia*: Museo del Palacio de Bellas Artes, Fomento Cultural Ferial, 1999 y *Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar*. Alcabre, Vigo: Museo do Mar de Galicia, 2004; *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Bélgica, 2007.

<sup>5</sup> Sonia I. Ocaña Ruiz, “Conexiones transoceánicas: Nueva España y la expansión del gusto por los biombos,” *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 10, no. 13 (2021): 104, <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-1.2021>.

<sup>6</sup> Ocaña Ruiz, “Conexiones transoceánicas,” 104-105.

<sup>7</sup> Juan Pineda Santillán, “Byobu,” en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos del siglo XVII al XIX del Museo Soumaya*, ed. Gustavo Curiel (México: Museo Soumaya, 2002), 247-252.

<sup>8</sup> El Seminario de investigación sobre la colección de enconchados del Museo Nacional del Virreinato ha estudiado comparativamente ambos conjuntos atribuidos a los González, concluyendo que las diferencias entre ellos, responden a las distintas funciones con las que fueron concebidos. La construcción del biombo de la *Batalla de Viena y Montería* responde a elementos funcionales como biombo. Los seis paneles que lo conforman son tablas reforzadas con listones de madera. Una diferencia importante es la base de medio punto que le brinda estabilidad para su autoapoyo y que no presentan las tablas de *La conquista de México*. Los paneles del biombo están unidos por tres bisagras que le permiten articulación. Ver conferencia “Las tablas enconchadas de La conquista de México: mitos y realidades desde su estado actual,” impartida el 13 de agosto de 2021 en las Jornadas de Divulgación Histórica y de Conservación de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, transmisión por canal de youtube <[https://www.youtube.com/watch?v=sHehqA8\\_mU](https://www.youtube.com/watch?v=sHehqA8_mU)>

<sup>9</sup> Alfonso Reyes, “La ‘Conquista de México (1519-1521)’ por Miguel González,” *Contemporáneos*, no. 34 (marzo de 1931): 206-207. Citado en: Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos ‘enconchados’: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 92 (2008): 109-112, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2008.92.2262>.

<sup>10</sup> Genaro Estrada, “Las tablas de la conquista de México en Madrid,” *Cuadernos mexicanos de la Embajada de México en Madrid* (Madrid: Gráficas marinas, 1933), 7-8.

<sup>11</sup> Cartas entre Silvio Zavala y Alicia Moctezuma entre febrero de 1853 y julio de 1854, Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia / Fondo Documental, AHMNH/FD/10-475994/371#35. Agradecemos a Thalía Montes Recinas, investigadora del Museo Nacional de Historia, las facilidades otorgadas para la consulta del archivo.

<sup>12</sup> Carta de Antonio Arriaga Ochoa, director del Museo Nacional de Historia, dirigida a Eusebio Dávalos Hurtado, director del INAH, 17 de abril de 1962, Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia / Fondo Documental, AHMNH/FD/10-475994/371#35.

<sup>13</sup> Carta dirigida a Antonio Arriaga Ochoa, director del Museo Nacional de Historia por Antonio Martínez Báez, 10 de junio de 1973, Archivo de adquisiciones, pintura, del Departamento de Control de Bienes e Inventario del MNH, Castillo de Chapultepec, INAH.

<sup>14</sup> José de Santiago Silva, *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas en el Museo Nacional de Historia* (México: INAH, 1976), 6, nota 1.

<sup>15</sup> Carta dirigida a Antonio Arriaga Ochoa, director del Museo Nacional de Historia por Antonio Martínez Báez, 10 de junio de 1973, Archivo de adquisiciones, pintura, del Departamento de Control de Bienes e Inventario del MNH, Castillo de Chapultepec, INAH.

<sup>16</sup> Santiago Silva, *Algunas consideraciones*, 6.

<sup>17</sup> Agustín Espinosa, *Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha* (México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1986), 12, 19.

<sup>18</sup> En el libro *Medio siglo. Miguel Ángel Fernández*, Madrid, 2021, p. 168, se reproduce una fotografía de la exposición “Los enconchados” en el Museo Histórico de Acapulco, Fuerte de San Diego en la que se aprecia el montaje de las pinturas de Alejandro Farnesio como biombo.

<sup>19</sup> Aunque su uso del término “enconchados” se refiere a muebles: cómodas, escritorios, cajoneras, mesas, armarios, bufetillos. Manuel Romero de Terreros, “Taracea mexicana,” en *Homenaje a Rafael García Granados* (México: INAH, 1937), 255-258.

<sup>20</sup> Manuel Toussaint, “La pintura de concha nácar en Nueva España,” *Anales del IIE*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, no. 20 (1952): 5-20; Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, ed. Xavier Moysén. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

<sup>21</sup> Antonio Bonet Correa, “Un biombo del siglo XVIII,” *Boletín del INAH*, no. 21 (septiembre de 1965): 33-37.

<sup>22</sup> Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, ed. Jorge Gurría Lacroix (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970), 42.

<sup>23</sup> Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, 244.

<sup>24</sup> García Sáiz, “Precisiones al estudio de la obra de Miguel González,” en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992), 105–116; María Concepción García Sáiz, “La conquista militar y los enconchados,” 140.

<sup>25</sup> Ponz, *Viage de España*, 332.

<sup>26</sup> Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones*, 208.

<sup>27</sup> María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), 9.

<sup>28</sup> Inventario, aprecio y partición de los vienes libres que quedaron por el fallecimiento del Excmo. Señor Último Duque del Infantado acaecido en 1790, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Osuna.C.3337.D.3, fol. 6.

<sup>29</sup> Inventario, aprecio y partición de los vienes libres que quedaron por el fallecimiento del Exmo. Señor Último Duque del Infantado acaecido en 1790, AHNob, Osuna.C.3337.D.3, fol. 15v.

<sup>30</sup> Inventario, aprecio y partición de los vienes libres que quedaron por el fallecimiento del Exmo. Señor Último Duque del Infantado acaecido en 1790, AHNob, Osuna.C.3337.D.3, fols. 320 y 323v.

<sup>31</sup> Inventario, aprecio y partición de los vienes libres que quedaron por el fallecimiento del Exmo. Señor Último Duque del Infantado acaecido en 1790, AHNob, Osuna.C.3337.D.3, fols. 108v, 113v y 114.

<sup>32</sup> Inventario, aprecio y partición de los vienes libres que quedaron por el fallecimiento del Excmo. Señor Último Duque del Infantado acaecido en 1790, AHNob, Osuna.C.3337.D.3, fol. 97.

<sup>33</sup> Ponz, *Viage de España*, 331-332.

<sup>34</sup> Adolfo Carrasco Martínez, “El XIII Duque del Infantado, un aristócrata en la crisis del antiguo régimen,” *En la España Medieval. Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*, Anejo I, (2006): 305-335, <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0606220305A>.

<sup>35</sup> Miguel Lasso de la Vega Zamora, *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*, Libro primero, Canillejas y Chamartín de la Rosa (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006-2007), 179.

<sup>36</sup> Lasso de la Vega, *Quintas de recreo*, 242.

<sup>37</sup> Joaquín de Aguilera y Osorio, *Colegio Nuestra Señora del Recuerdo. Memoria de sus bodas de oro (1880-1930)* (Madrid: Talleres Voluntad, 1930), 180.

<sup>38</sup> El “Catálogo de los objetos artísticos más importantes que se conservan en el Colegio” sigue “la colocación actual de los mismos en los diferentes departamentos; y, según este orden van numerados.” “Galería del Salón... / Núm. 4. Expugnación de Lañi en las campañas de Farnesio. / Núm. 5. Prisión de Moctezuma (en dos piezas). / Núm. 6. Retirada de Cortés y Noche Triste. (Idem.). / Núm. 7. Solemne recibimiento de Cortés. / Núm. 8. El puente de Farnesio en el Sitio de Amberes. / Núm. 9. Entrada en París de Alejandro Farnesio. / Núm. 10. “La gran retirada del incomparable Duque de Parma”. / Núm. 11. Desembarco de Cortés en Cozumel. / Núm. 12. Batalla de Lepanto. / Núm. 13. Batalla de Aumale en las campañas de Farnesio. (En mal estado).” Aguilera y Osorio, *Colegio Nuestra Señora del Recuerdo*, 108, 110.

<sup>39</sup> Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones*, 108, nota 4.

<sup>40</sup> “GABINETE. Se llama también la pieza o aposento, en los Palacios o casas de los principales señores, en lo más interior de ellos, destinado a su recogimiento, o a tratar negocios particulares, y discurrir sobre ellos. Latín. *Privatum cubiculum*.” Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Versión 1.1, consultado el 20 de octubre de 2022, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

<sup>41</sup> Agradecemos a Sonia Ocaña habernos señalado esta observación. En este inventario se encontró una mención a “un biombo antiguo de seis ojas muy maltratado pintado al olio con barros adornos de follaje y flores sobre fondo oscuro tiene de alto dos barras y tres cuartas y barra de ancho cada oja bale 900 reales”

<sup>42</sup> Según la RAE, “Tablero” es una tabla o conjunto de tablas unidas por el canto, con una superficie plana y alisada, y barrotes atravesados por la cara opuesta o en los bordes, para evitar el alabeo”. Como hemos dicho

en la nota 2 aquí preferimos usar el término “tabla” para referirnos al soporte que da unidad a cada una de las cuatro composiciones pintadas, y de acuerdo a los términos empleados en la documentación referida.

<sup>43</sup> García Sáiz, “Precisiones al estudio,” 107-10, nota 4. pp. 107-108.

<sup>44</sup> Así se aprecian en las fotografías de registro en la documentación del Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia / Fondo Documental, AHMNH/FD/10-475990/545, núm. 13.

<sup>45</sup> Actualmente Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.

<sup>46</sup> La primera intervención fue inmediatamente después de su llegada al país en 1972; otra entre 1977 y 1979.

<sup>47</sup> Es interesante notar las numerosas intervenciones en menos de 35 años y que posiblemente fueron procesos que no abarcaron todas las pinturas al mismo tiempo.

<sup>48</sup> Santiago Silva, *Algunas consideraciones*, 31.

<sup>49</sup> Santiago Silva, *Algunas consideraciones*, 33.

<sup>50</sup> Existen cuatro ejemplos en las siguientes colecciones: Museo Franz Mayer, Museo Nacional de Historia, Museo Soumaya y el adquirido por el Duque de Almodóvar en México en 1894, posteriormente en la colección de la Marquesa del Huétor de Santillán, y recientemente adquirido por el Museo Nacional del Prado.

<sup>51</sup> Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones*, 229-230.

<sup>52</sup> Martínez Báez y Santiago Silva indican que el ancho de cada tabla es de 55 cm, por lo que los cuadros tienen un ancho de 110 cm. Estas medidas son las que actualmente se manejan en el Museo Nacional del Virreinato.

<sup>53</sup> Aguilera y Osorio, *Colegio Nuestra Señora del Recuerdo*, 108-110.

<sup>54</sup> García Sáiz, “La conquista militar,” en Pinceles, 140, nota 17.

<sup>55</sup> Nos referimos a las series en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de América y en una colección particular dividida en dos en Madrid.

<sup>56</sup> Se refiere en particular a la serie de 24 tablas que perteneció a Carlos II, y la de 6 tablas que adquirió el Museo Arqueológico Nacional en 1905, de la cual no puede afirmarlo con total seguridad, pero el análisis de sus temas la lleva a concluir que es un conjunto uniforme y cerrado. García Saiz, *La pintura colonial*.

<sup>57</sup> García Sáiz, “La conquista militar,” 113.

<sup>58</sup> El número de travesaños varía según cada pieza.

<sup>59</sup> Agradecemos las observaciones de Guillermo Pérez, museógrafo del Museo Nacional del Virreinato, especialista en madera, para realizar el análisis y las interpretaciones que aquí se comentan.

<sup>60</sup> En el inventario de 1791 se informa que las tablas medían “bara y tercia” de ancho, una vara castellana equivale a 84 cm, por lo que en la conversión suma 112 cm de ancho.

<sup>61</sup> Agradecemos a Sonia Ocaña la sugerencia de discutir la correlación entre el número de tablas, escenas y medidas.

<sup>62</sup> Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones*, 230-231.

<sup>63</sup> Según las cartelas, en el cuadro 1 (MNV) se representan 7 episodios, en el 2 (MFM) 7 episodios, en el 3 (MFM) 5 episodios, en el 4 (MNV) 4 episodios, en el 5 (MNV) 10 episodios y en el 6 (MNV) 8 episodios.

<sup>64</sup> García Sáiz, *La pintura colonial*, 71.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022

Fecha de revisión: 14 de diciembre de 2022

Fecha de aceptación: 13 de enero de 2023