ARCHIVE OF THE WORLD ARCHIVO DEL MUNDO

Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800 Highlights from LACMA's Collection

The early modern era (c. 1500–1800) was a period marked by imperial expansionism, conquest, and colonization. Cataclysmic social and geopolitical shifts brought people into closer contact than ever before—in real and imagined ways—propelling the creative refashioning of the material culture that surrounded them. After the Spaniards began colonizing the so-called New World in the late fifteenth century and set out to spread Christianity, artists in the Americas drew from a range of traditions—Indigenous, European, Asian, and African—reflecting the interconnectedness of the world. Private homes and civic and ecclesiastic institutions soon teemed with imported and local objects. This confluence of riches signaled the status of the Americas as a major commercial and cultural hub—what one contemporaneous author described as "the archive of the world."

Spanish America was neither a homogeneous nor a monolithic entity, and local artists—including those who remain unidentified—were not passive absorbers of foreign traditions. Without eschewing the profound violence that marked the process of conquest and colonization, *Archive of the World* emphasizes the intricate social, economic, and artistic dynamics of these budding societies that led to the creation of astounding new artworks—many shipped across the globe in their own day. Grounded in LACMA's collection of Spanish colonial art formed largely in the last fifteen years, this exhibition underscores the generative power of Spanish America and its central position as a global crossroads.

Arte e imaginación en Hispanoamérica, 1500-1800 Obras escogidas de la colección del LACMA

La Edad Moderna (*ca.* 1500-1800) fue un período marcado por el expansionismo imperial, la conquista y la colonización. Los abruptos cambios sociales y geopolíticos generaron lazos más estrechos que nunca —reales o imaginarios— entre las personas, que propiciaron importantes innovaciones de la cultura material que les circundaba. Desde que los españoles iniciaron la colonización del llamado Nuevo Mundo a finales del siglo XV y empezaron a difundir el cristianismo, los artistas de América se sirvieron de todo un abanico de tradiciones —indígenas, europeas, asiáticas y africanas— que reflejaba la interconexión del mundo. En poco tiempo tanto las casas particulares como las instituciones civiles y eclesiásticas se inundaron de artículos de importación o de producción local. Esta confluencia de riquezas transformó a América en un gran eje mercantil y cultural al que un autor de la época denominó "archivo del mundo".

Hispanoamérica no era una entidad homogénea ni monolítica, y los artistas locales —incluidos aquellos cuyos nombres no se han podido identificar— no se limitaron a absorber pasivamente tradiciones foráneas. Sin soslayar la profunda violencia que marcó el proceso de conquista y colonización, *Archivo del Mundo* destaca la compleja dinámica social, económica y artística de estas nuevas sociedades, que llevó a la creación de innovadoras y deslumbrantes obras de arte, muchas de las cuales se enviaron a otras partes del mundo en su propio tiempo. Esta exposición, basada en la colección de arte colonial hispanoamericano que el LACMA ha reunido aproximadamente en los últimos quince años, destaca el poder creador de la América hispánica y su posición central en la encrucijada global.

Busque los códigos QR a lo largo de la exposición para las traducciones al español.

Eyes of the Imagination: Envisioning the Divine

After the Spanish conquest, devotional images became essential to evangelize the Indigenous population and instruct in matters of the Catholic faith. While European artists initially supplied images, soon local practitioners from different socio-racial backgrounds produced devotional works to fulfill the growing demand. Paintings were routinely commissioned for *retablos* (altarpieces) and monastic cycles. The church played an important role in spreading particular subjects, but artists retained significant agency, often grounding their compositions in local histories.

Meditating on the lives of Christ, Mary, and various saints was fundamental to devotional practice. Antonio de Torres's *Elevation of the Cross*, part of a series of the Passion created for the Franciscan convent in San Luis Potosí, Mexico, was placed in the cloister to encourage contemplation. Melchor Pérez Holguín's extraordinary *Pietà* would have excited similar devout feelings, recalling Saint Ignatius of Loyola's *Spiritual Exercises* (1548), in which he wrote of "seeing with the eyes of the imagination" and invited worshippers to visualize, feel, and identify with Christ's sacrifice. Antonio Montúfar's bold rendition of *Saint Francis Appearing before Pope Nicholas V* includes the painting's pious donors inside the saint's famously inaccessible crypt as they imagined their encounter with the body-relic. Statue paintings (depictions of sculptures on their altars) constitute another particularly inventive category of devotional imagery, while the portrayal of famous miraculous images such as the Virgin of Guadalupe spawned numerous copies and variants, attesting to an explosion of fervor. Some images combined religious intent with pointed political messages: *The Defense of the Eucharist and Charles II*, for instance, portrays the Spanish king as defender of the Holy Sacrament against enemies of the faith, projecting an image of the incumbent monarch's power as divinely ascribed.

Ver con la vista imaginativa: vislumbrar lo sagrado

A raíz de la conquista española, las imágenes devocionales fueron imprescindibles para evangelizar a la población indígena e instruirla en los asuntos de la fe católica. Si bien en un principio fueron suministradas por artistas europeos, pronto serían los artífices locales de diversos orígenes sociorraciales quienes asumieran su producción para responder a una demanda creciente. Los encargos de pinturas para retablos y ciclos conventuales eran continuos. La Iglesia desempeñó un papel importante en la difusión de determinados temas, pero los artistas conservaron una notable autonomía y a menudo basaron sus composiciones en historias locales.

Dentro de la práctica religiosa era fundamental la meditación sobre las vidas de Jesús, María y los santos. *La elevación de la Cruz* de Antonio de Torres —que forma parte de una serie de escenas de la Pasión pintada para el convento franciscano de San Luis Potosí en México— se instaló en el claustro para instar a la contemplación; la extraordinaria *Piedad* de Melchor Pérez Holguín seguramente suscitaba sentimientos análogos, trayendo a la memoria los *Ejercicios espirituales* (1548) de san Ignacio de Loyola, en donde hablaba de "ver con la vista imaginativa" y exhortaba a los fieles a visualizar, sentir e identificarse con el sacrificio de Cristo. Antonio Montúfar, en su imponente *Aparición de san Francisco al papa Nicolás V*, representó a los piadosos donantes dentro de la cripta del santo, famosa por su inaccesibilidad, de acuerdo a como imaginarían el encuentro con su cuerpo incorrupto o reliquia. Los retratos de obras escultóricas (representaciones de imágenes de culto en sus altares) constituyen otro género pictórico especialmente innovador del arte devocional; al mismo tiempo, célebres imágenes milagrosas como la Virgen de Guadalupe dieron lugar a numerosas copias y variantes, testimonios de exaltado fervor. En algunas representaciones la intención religiosa iba aparejada a un claro mensaje político; un ejemplo es *La defensa de la Eucaristía y Carlos II*, que retrata al monarca español del momento como defensor del Santísimo Sacramento frente a los enemigos de la fe para proyectar el origen divino de su poder.

Intimate Faiths

Faith in Spanish America was both public and profoundly personal. Some images demanded close scrutiny to instruct, serve as mnemonic tools, and awaken pious feelings—their small size helping to draw the faithful in. At the outset of evangelization, Indigenous artists incorporated ancient materials and techniques to create new Christian objects. With its combination of precious metals, feathers, wood carvings, and rock crystal, the famous "Hearst Chalice" stands out as one of the most complex works of sixteenth-century Mexican silversmithing. When lifted during the Mass, this elaborate work would have glistened, eliciting a sense of the divine and evoking particular biblical stories.

Intimate devotional paintings and sculptures were kept in private domestic chapels and treasured by the faithful, reflecting their affection for particular saints and wonder-working images. A seated sculpture of the Virgin of Mercy, called "The Pilgrim of Quito," would have been dressed and bejeweled by a devotee of the prodigious image. In Nicolás Rodríguez Juárez's poignant *Holy Family*, Mary and the Christ Child look directly at the viewer to elicit a pious reaction. The absence of spatial and temporal markers enhances the emotional power of the small icon. Antonio de Torres's *Sacred Conversation with the Immaculate Conception and the Divine Shepherd* depicts a Conceptionist nun lovingly handing her heart to the Spanish mystic John of the Cross—a type of religious imagining that brought her closer to the saint she admired. Some works were held close to the body—a more intimate act of piety. The finely rendered badges worn by nuns and friars depict intricate microcosms of the saints they cherished and promoted. Pinned to their vestments for all to see, these tiny objects carried pointed personal and political messages—not unlike the larger works that decorated their convents and churches.

La intimidad de la fe

En Hispanoamérica la fe era un asunto público y a la vez profundamente personal. Había imágenes que exigían un escrutinio atento para instruir, servir de instrumento mnemotécnico para la contemplación y despertar sentimientos piadosos; su pequeño tamaño contribuía a atraer a los fieles. En los primeros años de la evangelización, los artistas indígenas se sirvieron de sus antiguos materiales y técnicas para crear objetos de la nueva religión. El célebre "Cáliz Hearst", con su combinación de metales preciosos, plumas, maderas talladas y cristal de roca, destaca por ser una de las obras más complejas de la orfebrería mexicana del siglo XVI. Al ser sostenida en alto durante la misa, esta elaborada pieza habría brillado, despertando sentimientos de lo divino y evocando ciertos pasajes bíblicos.

Las pinturas y esculturas devocionales de carácter íntimo se guardaban en las capillas domésticas, en donde eran atesoradas por los fieles y testimoniaban su devoción por ciertos santos e imágenes milagrosas. La talla sedente de la Virgen de la Merced, conocida como "La Peregrina de Quito", habría sido vestida y enjoyada por los devotos de la portentosa imagen. En la conmovedora *Sagrada Familia* de Nicolás Rodríguez Juárez, María y el Niño interpelan al espectador para suscitar su reacción piadosa; la ausencia de elementos espaciotemporales incrementa la capacidad emotiva del pequeño icono. En su *Sacra conversación con la Inmaculada Concepción y el Divino Pastor*, Antonio de Torres representa a una monja concepcionista entregando amorosamente su corazón al místico español Juan de la Cruz, conforme a un tipo de visión religiosa que la aproximaba a su admirado santo. Algunas obras se llevaban junto al cuerpo, como acto de devoción más íntimo. Los elegantes y minuciosos medallones de monjas y frailes presentan complejos microcosmos de los santos a quienes veneraban y cuyo culto promovían. Prendidas sobre el hábito a la vista de todos, estas pequeñas pinturas encerraban tanto mensajes personales como políticos, al igual que las obras de gran formato que ornaban sus conventos e iglesias.

Fashioning Identity

Dress could powerfully assert social and ethnic differences and vividly exemplify global networks of exchange. In the Inca Empire (c. 1438–1533), specialized workshops wove magnificent men's tunics (*uncus*) ornamented with *tocapu*—a type of geometric Inca rank insignia—exclusively for the king and his allies. After colonization, Spanish authorities allowed the Inca nobility to sport tocapu-banded tunics, which wearers flaunted to gain privileges under colonial rule. LACMA's exceptional processional tunic combines Inca and Spanish insignia of power, including the lions and castles of Spanish heraldry and a band of stylized tocapu. From Mexico, an imposing folding screen of an Indian wedding depicts the newlyweds amid pre-Hispanic performances. The Indigenous couple partakes in the Christian ritual of marriage (symbolizing their integration into Spanish statecraft), yet the participants are clearly distinguished by their attire—a veritable collection of local and imported materials.

In eighteenth-century Mexican *casta* (caste) paintings, clothing became an essential means of reinforcing people's place within the social order. Since skin color was not a reliable marker, dress—among other elements—underscored socio-racial differences in these complex works, which ranked racial mixing while also emphasizing the abundance of the land. Vicente Albán's extraordinary depictions of Ecuadorian types exhibit a comparable sartorial focus. Standing next to an assortment of giant tropical fruits, the figures wear distinctive regional ensembles alongside a profusion of silver, gold, pearls, and tocapu to reinforce their status. Through portraiture people could fashion and refashion their identities and project them onto society. The Hispanic world placed a premium on nobility of birth, piety, wealth, titles, and merits. Andrés de Islas's portrait of the Count of Tepa not only depicts the ambitious royal bureaucrat wearing a modish French-style suit but also includes an inscription that was updated repeatedly to record his new titles and ascending power.

Vestir la identidad y construir la apariencia

La indumentaria era un poderoso instrumento para establecer diferencias sociales y étnicas así como un vívido ejemplo del efecto de los intercambios globales. En el imperio incaico (*ca.* 1438-1533) había talleres especializados en tejer magníficas túnicas masculinas (*uncus*) aderezadas con *tocapu* (motivos geométricos de rango y linaje) para el rey y sus aliados. Tras la colonización, las autoridades españolas autorizaron a los miembros de la nobleza incaica vestir túnicas con bandas de *tocapu*, que sus dueños lucían con orgullo como muestra de sus privilegios bajo el régimen colonial. En el excepcional *uncu* procesional del LACMA coexisten insignias de poder incaicas y españolas: los leones y castillos de la heráldica hispana y una banda de *tocapu* estilizados. Un impresionante biombo novohispano muestra un desposorio indígena en el que los contrayentes aparecen rodeados de espectáculos de origen prehispánico. La pareja indígena participa del sacramento cristiano del matrimonio (símbolo de su integración en el sistema español), mientras que los invitados se distinguen nítidamente por su vestuario, que forma un auténtico catálogo de materiales autóctonos e importados.

En las pinturas novohispanas de castas del siglo XVIII la indumentaria constituye un elemento esencial para fijar el lugar que cada persona ocupa en el orden social. Dado que el color de la piel no era un indicador fiable, sería el traje lo que, entre otros elementos, remarcaría las diferencias sociorraciales en estas complejas obras que categorizan las mezclas raciales al tiempo que subrayan la feracidad de la tierra. Las extraordinarias representaciones de tipos ecuatorianos de Vicente Albán prestan una atención semejante a la vestimenta de los personajes. De pie junto a surtidos de frutas tropicales de tamaño descomunal, las figuras lucen conjuntos regionales distintivos y refuerzan su estatus con la presencia de abundante plata, oro, perlas y *tocapu*. A través de la retratística, los individuos podían construir y alterar su identidad y proyectarla sobre la sociedad. El mundo hispánico premiaba la nobleza de cuna, la religiosidad, la riqueza, los títulos y los méritos. El retrato que realizó Andrés de Islas del conde de Tepa no solo muestra al ambicioso burócrata real ataviado con un elegante traje a la moda francesa sino que incluye una inscripción que fue repetidamente alterada para consignar sus nuevos títulos y acreditar su creciente poder y prestigio.

The Art of Two Artists: The Culture of Copies

The assumption of an original model, or *invenzione*, from which other, less significant images derived is often applied to the study of "colonial" art. The tradition of creating replicas (as well as serial production), however, was part and parcel of the practice of painting in the early modern world. The Sienese polymath Giulio Mancini (1558–1630) noted that a copy was preferable when painted so dexterously that it tricked the viewer, as it then contained the "art of two artists." The Spanish painter and theorist Francisco Pacheco (1564–1644) elaborated that "invention ensues from good ingenuity, from having seen much, and from imitating, copying, and combining many things."

The works in this section, from the viceroyalty of New Spain, offer powerful visual commentary on the creative process of local painters. The Puebla artist Antonio de Espinosa combined multiple sets of popular Flemish prints for his paintings of the months of the year, yet he asserted his own capacity for observation by transforming a group of European figures into local Mexican types, distinguishing them by race and class. Juan Patricio Morlete Ruiz, a noted artist who promoted the establishment of a painting academy in Mexico City, referenced contemporary French academic prints, including series of the Battles of Alexander and the Ports of France. Quoting from, modifying, and elaborating on these scenes not only proved his mastery but also allowed him to position himself in relation to a transatlantic community of artists with shared intellectual interests. Similarly, the works by Juan Rodríguez Juárez and Nicolás Enríquez engaged with a range of source material—local and foreign—attesting to the fluid circulation of images and ideas between Europe and Spanish America.

El arte de dos artistas: la cultura de la copia

La idea de un modelo original, o *invenzione*, del que derivaban otras imágenes de menor valía, se ha aplicado con frecuencia al estudio del arte "colonial". Sin embargo, tanto la tradición de crear réplicas como la producción seriada fueron parte esencial de la práctica de la pintura en la Edad Moderna. El polígrafo sienés Giulio Mancini (1558-1630) señaló que una copia es preferible cuando es tan hábil que engaña al espectador, porque en ese caso contiene "el arte de dos artistas". El pintor y teórico español Francisco Pacheco (1564-1644) afirmaba que "la invención procede de buen ingenio y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas".

Las obras de esta sección, pertenecientes al virreinato de la Nueva España, ofrecen un poderoso comentario visual sobre el proceso creativo de los pintores locales. El artista poblano Antonio de Espinosa combinó varios conjuntos de estampas populares flamencas para realizar sus pinturas de los meses del año; sin embargo, dejó constancia de su propia capacidad de observación al transformar una serie de figuras europeas en tipos locales mexicanos, a los que diferenció por razas y clases sociales. Juan Patricio Morlete Ruiz, un destacado artista que impulsó la fundación de una academia de pintura en la ciudad de México, se basó en algunos conjuntos de estampas académicas francesas de la época, entre ellas *Las batallas de Alejandro* y los *Puertos de Francia*. Al citar, modificar y elaborar dichas escenas, Morlete Ruiz no solo demostró su maestría sino que también supo posicionarse con respecto a una comunidad transatlántica de artistas que compartían las mismas inquietudes intelectuales. De forma análoga, las obras de Juan Rodríguez Juárez y Nicolás Enríquez dan respuesta a una amplia variedad de fuentes locales y foráneas, lo que demuestra la fluida circulación de imágenes e ideas entre Europa e Hispanoamérica.

New World Emporium

By the sixteenth century, Spanish America had become a center of global trade and a major cultural emporium. After the conquest of the Philippines in 1565, the Spaniards established a sophisticated network that linked Asia, Europe, and the Americas. Ships filled with silver sailed from the port of Acapulco to Manila. The colossal vessels returned to New Spain packed with Asian goods, including spices, textiles, porcelain, jewelry, and lacquered and shell-inlay furniture, which were then distributed across Mexico, other places in Spanish America, and Spain. The influx of Asian wares satisfied a growing taste for these luxury items among the elite and inspired the creation of new ones, some entrenched in ancient traditions. Many works created in Spanish America were also shipped across the globe, attesting to their wide appeal.

New Spanish shell-inlay paintings (*enconchados*) combined Western pictorial techniques with materials used in Asian decorative arts, resulting in novel objects that dazzled the eye. Guatemala produced intricately crafted furniture inlaid with mother-of-pearl for export; the designs creatively synthesized and recombined a broad repertoire of European and Asian motifs. Artists in Michoacán, Mexico, and Pasto, Colombia, had excelled in the creation of lacquerware since ancient times; after the Spaniards settled in these areas, they redirected the technique to produce items catering to European taste, some reflecting the fashion for Asian and Asian-inspired styles. Indigenous artists in the Jesuit missions of Moxos and Chiquitos (in present-day Bolivia) skillfully carved wooden objects that drew on local and foreign traditions, while the profusion of silverwork, for which Spanish America became famous, capitalized on the expertise of Indigenous artists who had worked with the precious metal for millennia. This confluence of materials, techniques, and styles gave rise to astonishing new commodities in dialogue with the wider world.

Emporio americano

En el siglo XVI, Hispanoamérica llegó a ser un importante eje del comercio global y un gran emporio cultural. Tras la conquista de las islas Filipinas en 1565, los españoles tejieron una sofisticada red de contactos entre Asia, Europa y América. Del puerto de Acapulco zarpaban enormes galeones cargados de plata hacia Manila. Las mismas naves retornaban a la Nueva España repletas de mercaderías asiáticas tales como especias, tejidos, porcelanas, joyas y muebles lacados y enconchados que a continuación se distribuían por todo México, otras regiones de Hispanoamérica y España. La afluencia de productos de Asia satisfacía una creciente afición hacia esos artículos de lujo por parte de la élite, al tiempo que inspiraba la creación de otros nuevos, algunos de los cuales hundían sus raíces en tradiciones prehispánicas. Muchas obras de Hispanoamérica se enviaban asimismo a otras partes del mundo, demostrando su atractivo general.

Las pinturas enconchadas de la Nueva España realizadas con incrustaciones de concha nácar conjuntaban las técnicas pictóricas occidentales con materiales utilizados en las artes decorativas de Asia, lo que daba como resultado objetos novedosos de gran vistosidad. En Guatemala se fabricaban muebles de lujosa traza con taraceas de nácar destinados a la exportación; sus diseños sintetizaban y combinaban con originalidad un amplio repertorio de motivos europeos y asiáticos. Por su parte, los artistas de Michoacán en México y Pasto en Colombia se distinguían desde antiguo por la elaboración de preciadas lacas; una vez asentados los españoles en esas zonas, se reorientó la técnica para manufacturar artículos al gusto europeo, que en ocasiones reflejaban la afición por los estilos orientales o de inspiración oriental. Los artífices indígenas de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, en la actual Bolivia, eran expertos en la talla de objetos de madera que echaban mano de tradiciones locales y extranjeras, en tanto que las abundantes obras de platería, el metal que tanta fama diera al continente, fueron fruto de la experiencia milenaria de los orfebres indígenas. Esa confluencia de materiales, técnicas y estilos dio origen a la aparición de nuevos y deslumbrantes objetos que dialogaban con las tradiciones del resto del mundo.

LACMA ARCHIVE OF THE WORLD: ART AND IMAGINATION IN SPANISH AMERICA, 1500–1800. HIGHLIGHTS FROM LACMA'S COLLECTION

ARCHIVO DEL MUNDO: ARTE E IMAGINACIÓN EN HISPANOAMÉRICA, 1500-1800. OBRAS ESCOGIDAS DE LA COLECCIÓN DEL LACMA

Illustrated Checklist and Exhibition Labels | Lista de obras y cedulario

1.
Eyes of the Imagination: Envisioning the Divine | Ver con la vista imaginativa: vislumbrar lo sagrado

1
Pedro Ramírez el Mozo
Mexico, 1638–1679
The Marriage of the Virgin, 1668
Oil on canvas on panel
75 5/8 × 50 3/8 in. (192.1 × 129 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.97

The subject of the *Marriage of the Virgin* draws on apocryphal accounts of the lives of the saints, such as Jacobus de Voragine's *Golden Legend* (c. 1260). An unusual detail are the disembodied hands that descend from heaven to symbolize God's intervention in human affairs. This element gained currency in Mexico and was repeated by several seventeenth-century painters.

Pedro Ramírez el Mozo (the Younger) descended from a prominent Sevillian family of sculptors and altarpiece makers (*ensambladores*). The large size of this panel suggests that it might have formed part of a *retablo* (altarpiece) ensemble.

Pedro Ramírez el Mozo
México, 1638-1679
Los Desposorios de la Virgen, 1668
Óleo sobre lienzo adherido a tabla
192.1 × 129 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.97

El tema de los Desposorios de la Virgen se basa en relatos apócrifos de vidas de santos como la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine (*ca*. 1260). Un detalle inusual son las manos de Dios, que descienden del cielo para simbolizar su intervención en los asuntos humanos. Este detalle tuvo una gran acogida en la Nueva España, por lo que fue repetido en la obra de varios pintores del siglo XVII.

Pedro Ramírez el Mozo procedía de una destacada familia sevillana de escultores y ensambladores de retablos. El gran tamaño de esta tabla sugiere que originalmente formó parte de uno de esos conjuntos.

2
Attributed to Luis Berrueco
Mexico, Puebla, active first half of the 18th century
Saint Francis before Pope Honorius III, c. 1710
Oil on canvas
58 1/2 × 86 1/2 in. (148.6 × 219.7 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.143.1

This painting depicts a scene from the life of Saint Francis in which the pope presents him with the written rule of the Franciscan order in 1223. Luis Berrueco, who descended from a prominent dynasty of painters in Puebla, created the work during a turbulent time for Mexico's church, when the authority of the mendicant orders was under siege. The picture was likely commissioned as a declaration of the power of the regular orders and their role in the religious life of New Spain, which included the administration of Indigenous parishes.

Atribuido a Luis Berrueco
México, Puebla, activo en la primera mitad del siglo XVIII
San Francisco ante el papa Honorio III, *ca*. 1710
Óleo sobre lienzo
148.6 × 219.7 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.143.1

Esta obra muestra el episodio de la vida de san Francisco en el que recibe la Regla bulada de la orden franciscana de manos del papa en 1223. Luis Berrueco, descendiente de una importante dinastía de pintores poblanos, creó este cuadro durante una época de gran turbulencia para la Iglesia mexicana, cuando la autoridad de las órdenes mendicantes se vio en entredicho. La obra quizá fuera encargada como una especie de alegato del poder del clero regular y su papel en la vida religiosa de la Nueva España, que incluía la administración de las parroquias indígenas.

3
Juan Correa
Mexico, c. 1645–1716
Angel Carrying a Cypress, c. 1680–90
Oil on canvas
63 × 42 1/2 in. (160 × 108.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2013.129

Juan Correa was a prominent painter in late seventeenth-century Mexico. The son of a Spanish surgeon and a freed Black woman, he was one of the few mixed-race artists who self-described as a mulatto (a colonial caste designation) and attained fame in his own day.

This painting depicts an angel in a golden cloud carrying a cypress, a symbol associated with the purity of the Virgin. The work probably formed part of an altarpiece devoted to the Immaculate Conception. The emphasis on mutable materials—the celestial light and the angels' shot-fabric garment, opalescent boots, and iridescent wings—calls attention to the unreliability of sight to apprehend deeper spiritual realities.

Juan Correa
México, *ca*. 1645-1716
Ángel portando un ciprés, *ca*. 1680-1690
Óleo sobre lienzo
160 × 108.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2013.129

Juan Correa fue un destacado pintor novohispano de finales del siglo XVII. Hijo de un cirujano español y una negra libre, fue también uno de los pocos pintores que se refirieron a sí mismos como mulatos (un término colonial para designar a las castas) que alcanzaron reconocimiento en su propia época.

En esta pintura se representa un ángel entre nubes doradas portando un ciprés, símbolo de la pureza de la Virgen. La obra quizá se concibió como parte de un retablo dedicado a la Inmaculada Concepción. El énfasis puesto en la representación de materiales irisados y mutables —la luz celestial, la vestidura en tafetán tornasol, las botas opalescentes y las alas iridiscentes del ángel— se hacen eco de los límites de la vista para aprehender las realidades espirituales más profundas.

4
Antonio de Torres
Mexico, 1667–1731
The Elevation of the Cross, 1718
Oil on canvas
66 15/16 × 83 1/16 in. (170 × 211 cm)
Gift of the 2016 Collectors Committee, with additional funds provided by Kelvin Davis
M.2016.149

Antonio de Torres was a prolific painter who fulfilled commissions for various orders and was closely affiliated with the Franciscans. He created this monumental painting as part of a Via Crucis (Way of the Cross) series for the Franciscan convent of San Luis Potosí, Mexico. By spotlighting Christ's and the Virgin's faces and blending the paint to a high finish (in contrast to the more impressionistic brushstrokes employed for most of the figures), Torres cleverly emphasized their shared sorrow and effectively connected them in the viewer's eye and imagination.

Antonio de Torres
México, 1667-1731
La Elevación de la Cruz, 1718
Óleo sobre lienzo
170 × 211 cm
Donación del 2016 Collectors Committee con fondos adicionales aportados por Kelvin Davis
M.2016.149

Antonio de Torres fue un prolífico pintor que realizó encargos para distintas órdenes y mantuvo estrechos lazos con los franciscanos. Creó esta monumental pintura como parte de un viacrucis destinado al convento franciscano de San Luis Potosí en México. Al iluminar los rostros de Cristo y la Virgen y mezclar los pigmentos hasta conseguir un alto grado de acabado en las carnaciones (en contraste con las pinceladas más sueltas empleadas en la mayoría de las figuras), Torres diestramente resaltó el dolor compartido de ambas figuras, logrando de este modo unirlas en la vista y la imaginación del espectador.

5
Unidentified artist
Virgin of Bethlehem
Peru, Cuzco school, c. 1700–1720
Oil on canvas
64 3/8 × 41 1/8 in. (163.5 × 104.5 cm)
Gift of Eunice and Douglas Goodan
M.2009.158

This work belongs to the genre of statue painting, which depicts sculpted images of religious figures on their altars. The original statue is a dressing image (*imagen vestidera*) that, according to legend, was sent to Peru by the Spanish monarchs, directly linking it to Spain. As a processional sculpture firmly associated with the parish of Belén, it was also deeply rooted in local Cuzco Catholicism. The use of gold applications (*brocateado*), a popular technique among Cuzco artists, enhances the painting's sense of preciousness, while the depiction of various textiles—local and foreign—demonstrates the long-standing Andean interest in woven materials.

Artista no identificado
La Virgen de Belén
Perú, escuela de Cuzco, *ca*. 1700-1720
Óleo sobre lienzo
163.5 × 104.5 cm
Donación de Eunice y Douglas Goodan
M.2009.158

Esta obra pertenece a un género pictórico que representa imágenes de culto colocadas en sus altares. La estatua original es una imagen vestidera que, de acuerdo a la leyenda, había sido enviada a Perú por los monarcas de España. Esta talla procesional, afiliada con la parroquia de Belén, también era ejemplo del catolicismo local que arraigó en Cuzco. El empleo de aplicaciones de oro o brocateado, una técnica muy apreciada por los artistas cuzqueños, realza la suntuosidad de la obra, en tanto que la representación de diferentes textiles, tanto locales como importados, denotan el antiguo interés de las culturas andinas por los materiales tejidos.

6
Unidentified artist
The Defense of the Eucharist and Charles II
Peru, Cuzco school, c. 1675–1700
Oil on canvas
62 × 48 7/16 in. (157.5 × 123 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.42

This political allegory depicts Charles II (r. 1665–1700) as defender of the Catholic faith, while figures representing Islam and Protestantism try to topple the Holy Sacrament (a symbol of the Habsburg monarchy). The subject draws on Spanish political thought and related images, but this configuration was a Cuzco invention associated with the Spanish-born bishop Manuel de Mollinedo y Angulo (r. 1673–99). A staunch royalist, Mollinedo sought to reform local parishes and embellish the churches across his diocese. For example, he commissioned over eighty gilded monstrances (similar to the one depicted here; see also following image) for the region's churches.

Artista no identificado
La defensa de la Eucaristía y Carlos II
Perú, escuela de Cuzco, *ca*. 1675-1700
Óleo sobre lienzo
157.5 × 123 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.42

Esta alegoría política muestra a Carlos II (r. 1665-1700) como adalid del cristianismo, mientras que otras figuras que representan el islam y el protestantismo intentan derribar el Santísimo Sacramento, símbolo de la monarquía habsbúrgica. Si bien este tema tiene su

origen en el pensamiento político español y otras imágenes afines, esta composición es una creación cuzqueña vinculada con el obispo español Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699). Monárquico acérrimo, Mollinedo se propuso reformar las parroquias locales y embellecer los templos de su diócesis: encargó, por ejemplo, más de ochenta custodias sobredoradas (similar a la que se representa aquí; véase también la imagen siguiente) para las iglesias de la región.

7
Circle of Luis de Lezana the Younger
Cuzco, active 1665–1713
Monstrance, 1675–1700
Silver gilt with enamel, cast and chased
Height: 31 1/2 in. (80 cm); base: 11 1/8 × 11 1/8 in. (28 × 28 cm); sun's diameter: 12 3/8 in. (31.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.103a–b

Círculo de Luis de Lezana el Joven
Cuzco, activo en 1665-1713
Custodia, *ca*. 1675-1700
Plata sobredorada con esmaltes, fundida y cincelada
Altura: 80 cm; base: 28 × 28 cm; diámetro del sol: 31.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.103a-b

8
Melchor Pérez Holguín
Bolivia, c. 1660–c. 1732
Pietà, c. 1720
Oil on canvas
60 1/4 × 48 7/16 in. (153 × 123 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.15

Melchor Pérez Holguín was regarded as one of the most important painters in Potosí, Bolivia (part of the viceroyalty of Peru). In this deeply moving *Pietà*, Christ lies gently on the Virgin's lap, surrounded by angelic figures lamenting his gruesome fate. Through the strategic use of complementary colors (green and red) and the profusion of gold applications (a technique known as *brocateado* that was fashionable in Cuzco painting), Holguín achieved a powerful devotional image designed to invoke piety and arouse the senses, all while appealing to local forms of taste and religiosity.

Melchor Pérez Holguín
Bolivia, *ca*. 1660-*ca*. 1732
Piedad, *ca*. 1720
Óleo sobre lienzo
153 × 123 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.15

Melchor Pérez Holguín fue uno de los principales exponentes de la pintura de Potosí en Bolivia (parte del virreinato de Perú). En esta obra, profundamente conmovedora, Cristo reposa exánime en el regazo de la Virgen rodeado de ángeles que lloran su muerte. A través del estratégico empleo de colores complementarios (el verde y el rojo) y de la profusa aplicación de oro (mediante la técnica denominada "brocateado", muy apreciada en la pintura cuzqueña), Holguín logró crear una impactante imagen devocional que se proponía suscitar la compasión y despertar los sentidos, apelando al gusto y las formas de religiosidad locales.

9
Joaquín Caraballo
Active Bolivia, second half of the 18th century
Virgin and Child with Saints Francis of Paola, John, and Roch, 1773
Oil on canvas
63 3/8 × 50 9/16 in. (161 × 128.5 cm)
Gift of Nicolás Cortés Gallery, Madrid
M.2019.334

Although little is known about Joaquín Caraballo's origins, he left behind a small group of works modeled after Melchor Pérez Holguín's highly expressive paintings. This sacred conversation depicts the Virgin and Child surrounded by saints traditionally invoked against disease; they likely held special resonance for the inhabitants of Potosí, Bolivia, who had suffered several devastating epidemics. The composition is animated by uncanny details, such as the meticulously rendered features of the saints and their vestments, the ripe pomegranate, and the rock crystal of Francis of Paola's reliquary. The brilliant color scheme generates much of the picture's power.

Joaquín Caraballo
Activo en Bolivia, segunda mitad del siglo XVIII
La Virgen y el Niño con san Francisco de Paula, san Juan y san Roque, 1773
Óleo sobre lienzo
161 × 128.5 cm
Donación de la Galería Nicolás Cortés, Madrid
M.2019.334

Si bien es poco lo que se sabe de los orígenes de Joaquín Caraballo, dejó un pequeño grupo de obras que remiten a los expresivos modelos de Melchor Pérez Holguín. Esta sagrada conversación muestra a la Virgen y el Niño rodeados de santos que eran tradicionalmente invocados contra las enfermedades. Sin duda, esa cualidad les otorgaba

una especial relevancia entre los habitantes de Potosí en Bolivia, que habían padecido varias epidemias devastadoras. La composición aparece animada por peculiares detalles, como la cuidadosa atención que se presta a los rasgos de los santos y su indumentaria, la granada madura y el cristal de roca del relicario de Francisco de Paula. Gran parte de la fuerza de la pintura deriva de su brillante colorido.

10
Unidentified sculptor and polychromer
Dressing Image of the Virgin of Mercy or "The Pilgrim of Quito"
Quito, c. 1700–1750
Polychromed and gilded wood, iron, and glass
20 7/8 × 9 13/16 × 9 7/16 in. (53 × 25 × 24 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.12

The Virgin of Mercy, or "Pilgrim of Quito," was a miracle-working sculpture venerated in Ecuador. After the devastating earthquake of 1698, the Mercedarians took her on a thirty-year alms-gathering mission across Spanish America and Spain. While many paintings were created after her, sculptures remain rare. A striking detail of this *imagen vestidera* (dressing image) is that the armature—usually left plain—is lavishly decorated with *brocateado* (gilded patterns in imitation of fine brocades). The figures' plump and shiny faces with rosy cheeks are characteristic of Quitenian sculpture.

Escultor y policromador no identificados
Imagen vestidera de la Virgen de la Merced o "Peregrina de Quito"
Quito, *ca*. 1700-1750
Madera policromada y dorada, hierro y vidrio
53 × 25 × 24 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.12

La Virgen de la Merced, o "Peregrina de Quito", era una escultura taumatúrgica venerada en Ecuador. Tras el devastador terremoto de 1698, los mercedarios realizaron un largo periplo por Hispanoamérica y España con la talla a cuestas para recaudar limosnas. Si bien se crearon numerosas copias pictóricas de la imagen, las esculturas son mucho más infrecuentes. Un detalle llamativo de esta imagen vestidera es que el armazón, que usualmente carecía de decoración, está ricamente decorado con brocateado (diseños dorados que imitan finos brocados). Los rostros carnosos y brillantes de las figuras, de sonrosadas mejillas, son elementos distintivos de la escultura quiteña.

11
Antonio de Arellano
Mexico, 1638–1714
Manuel de Arellano
Mexico, 1662–1722
Virgin of Guadalupe, 1691
Oil on canvas
71 7/16 × 48 9/16 in. (181.5 × 123.4 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.61

Our Lady of Guadalupe is one of the most reproduced images of the Christian world. These two copies, by Antonio and Manuel de Arellano and Antonio de Torres (see the following image), depict the Virgin surrounded by four vignettes. The scenes narrate her appearances to the Indian Juan Diego in 1531 and the unveiling of her miraculous image imprinted on his cloak.

To meet increasing demand for reputable copies, the Mexican artist Juan Correa (c. 1645–1716) produced a waxed-paper template that enabled painters to accurately reproduce the design. This accounts for the comparable dimensions of some copies, despite variations of style and details. The Arellanos added the inscription "touched to the original" (tocada a la original) to emphasize that their copy was endowed with the power of the true relic. In his version, Torres included a roundel describing the roads leading to the famed pilgrimage site.

Antonio de Arellano
México, 1638-1714
Manuel de Arellano
México, 1662-1722
Virgen de Guadalupe, 1691
Óleo sobre lienzo
181.5 × 123.4 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.61

La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe es una de las más reproducidas de la cristiandad. Estas dos copias, obras de Antonio y Manuel de Arellano y de Antonio de Torres respectivamente (véase la imagen siguiente), representan a la Virgen rodeada de cuatro escenas que ilustran sus apariciones al indio Juan Diego en 1531 y el instante en que desplegó su ayate con la imagen milagrosamente impresa de la Virgen.

En respuesta a la creciente demanda de copias fieles de la imagen original, el artífice novohispano Juan Correa (*ca.* 1645-1716) obtuvo una calca o plantilla en papel aceitado que permitió a los pintores reproducir fielmente su diseño. Ello explica las medidas similares de algunas obras, pese a sus diferencias estilísticas y detalles. Los Arellano añadieron la inscripción "tocada a la original" para destacar que su copia gozaba de la inmanencia divina del icono o reliquia original. En su versión, Torres insertó una cartela ovalada que ilustran los caminos que llevaban al célebre centro de peregrinación.

12
Antonio de Torres
Mexico, 1667–1731
Virgin of Guadalupe, c. 1720
Oil on canvas
81 1/2 × 55 1/8 in. (207 × 140 cm)
Gift of Kelvin Davis through the 2014 Collectors Committee
M.2014.91

Antonio de Torres
México, 1667-1731
Virgen de Guadalupe, *ca*. 1720
Óleo sobre lienzo
207 × 140 cm
Donación de Kelvin Davis a través del 2014 Collectors Committee
M.2014.91

2.
Intimate Faiths | La intimidad de la fe

13
Baltasar de Echave Ibía
Mexico, c. 1595–1644
The Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria, 1642
Oil on copper
33 7/16 × 25 3/8 in. (85 × 64.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.178

This painting depicts a key episode in the life of Saint Catherine of Alexandria. In the early fourth century, she was condemned to death on a spiked breaking wheel after defying the pagan emperor Maxentius. Because of her erudition, Catherine was named patron saint of Mexico's university at the end of the sixteenth century, and her willingness to espouse Christianity turned her into a religious exemplum. Baltasar de Echave Ibía descended from a prominent dynasty of Spanish painters; his spirited composition, with fiery lightning bolts darting from the sky, was considered a novelty in his day.

Baltasar de Echave Ibía
México, *ca*. 1595-1644
El martirio de santa Catalina de Alejandría, 1642
Óleo sobre cobre
85 × 64.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.178

Esta pintura narra un episodio crucial de la vida de santa Catalina de Alejandría, a quien el emperador pagano Majencio, a comienzos del siglo IV, decidió ajusticiar con el suplicio de la rueda dentada tras haberle desafiado. Dada su erudición, Catalina fue nombrada santa patrona de la Universidad de México a finales del siglo XVI, y su adhesión al cristianismo la convirtió en modelo de santidad. Baltasar de Echave Ibía descendía de un destacado linaje de pintores españoles. Esta vivaz composición, con su celaje de relampagueantes rayos de fuego, se consideró una novedad en su tiempo.

14
Juan Francisco de Aguilera
Spain [?], active Mexico, first quarter of the 18th century
The Presentation of the Virgin in the Temple, c. 1720
Oil on canvas
55 1/2 × 39 13/16 in. (141 × 101.1 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.98

Juan Francisco de Aguilera belonged to the generation of Mexican artists that introduced a softer pictorial style and more luminous palette in the early eighteenth century. For this work, Aguilera referenced a painting by the French artist Simon Vouet (1590–1649), which he knew from a print. Aguilera's painting, which likely formed part of a series of the Life of the Virgin, diverges from conventional renditions by emphasizing the emotional connection between the figures. The clergy promoted this type of intimate depiction to draw the faithful in.

Juan Francisco de Aguilera
España (?); activo en México, primer cuarto del siglo XVIII
La Presentación de la Virgen en el Templo, *ca*. 1720
Óleo sobre lienzo
141 × 101.1 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.98

Juan Francisco de Aguilera se enmarca en la generación de artistas novohispanos que introdujo un estilo pictórico más suave y una paleta más luminosa a comienzos del siglo XVIII. Para realizar esta obra se basó en una pintura del francés Simon Vouet (1590-1649) que conocía a través de un grabado. El lienzo de Aguilera, que probablemente formó parte de una serie sobre la Vida de la Virgen, se diferencia de otras escenas más convencionales del tema al subrayar los lazos afectivos entre las figuras. El clero promovió este tipo de representaciones más íntimas para atraer a los fieles.

15
Antonio Montúfar
Spain [?], active Bolivia and Ecuador, 1614–29
Saint Francis Appearing before Pope Nicholas V with Donors, 1628
Oil on canvas
42 1/2 × 34 1/2 in. (108 × 87.6 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.85

This painting draws on a Franciscan legend that gained currency in the seventeenth century. In 1449 Pope Nicolas V and a small retinue visited the tomb of Saint Francis in the monastery at Assisi, Italy. In the darkened crypt, the flickering torchlight fell on the miraculously preserved body of the saint, and Nicolas V fell to his knees.

For devotees of Francis, no possibility of contact with the saint existed: none of his relics circulated, and the tomb's location was a closely guarded secret. Inserting themselves into this sacred space emphasized the donors' privileged status and their affection for the saint.

Antonio Montúfar
España (?); activo en Bolivia y Ecuador, 1614-1629
La aparición de san Francisco al papa Nicolás V con donantes, 1628
Óleo sobre lienzo
108 × 87.6 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.85

Este lienzo se basa en una leyenda franciscana que tuvo una amplia difusión en el siglo XVII. En 1449 el papa Nicolás V, acompañado por un pequeño séquito, visitó la tumba de san Francisco en el monasterio de Asís, en Italia. En la oscura cripta, la vacilante luz de una antorcha iluminó el cuerpo milagrosamente incorrupto del santo, y al verlo Nicolás V cayó de rodillas.

Para los devotos de san Francisco no existía la menor posibilidad de entrar en contacto con el santo: no circulaban reliquias suyas y la ubicación de su tumba era un secreto celosamente guardado. Retratar a los donantes en ese espacio sagrado era una forma de manifestar su elevada posición y su devoción por el santo.

16
Antonio de Torres
Mexico, 1667–1731
Sacred Conversation with the Immaculate Conception and the Divine Shepherd, 1719
Oil on canvas
22 13/16 × 33 1/16 in. (57.9 × 84 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.7

This imaginative painting depicts a rapturous vision of a Conceptionist nun wearing a prominent badge on her chest. She engages in a sacred conversation with Saint John of the Cross, the famed sixteenth-century Spanish mystic, as she hands him her kindled heart. To the left, the Immaculate Conception blossoms from a giant lily (symbolic of her purity), while Christ is portrayed as the Good Shepherd in the center. The bridge symbolizes the mystical passage, implying that the nun's ecstasy and communion with the saint was aided by Mary and her son.

Antonio de Torres
México, 1667-1731
Sacra Conversación con la Inmaculada Concepción y el Divino Pastor, 1719
Óleo sobre lienzo
57.9 × 84 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.7

Esta imaginativa pintura representa la vivencia extática de una monja concepcionista que luce un gran medallón sobre su pecho y sostiene un coloquio sagrado con el famoso místico español del siglo XVI san Juan de la Cruz, a quien entrega su corazón ardiente. A la izquierda, la Inmaculada Concepción brota de una gigantesca azucena, símbolo de su pureza, mientras que en el centro Cristo aparece representado como Buen Pastor. El puente simboliza el tránsito místico y sugiere que el éxtasis de la monja y su comunión con el santo se produjeron gracias a la intercesión de María y su Hijo.

17
José de Páez
Mexico, 1721–c. 1790
Christ of Ixmiquilpan or "Señor de Santa Teresa", c. 1750–60
Oil on canvas
33 3/4 × 24 1/2 in. (85.7 × 62.2 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.143.2

The Christ of Ixmiquilpan was a life-size cornstalk-paste image (*imagen en caña de maíz*) venerated at the church of Mapethé, near the town of Ixmiquilpan, Mexico. In the seventeenth century the sculpture had become disfigured and was ordered buried with the next townsperson to die. According to legend, six years passed without any deaths. Suddenly, the effigy detached from the cross and miraculously renovated itself. In 1621 the image was transferred to the Carmelite convent of Santa Teresa in Mexico City. Its fame as a miracle worker grew, yet only a few copies after the original on its altar were created for private and public veneration.

José de Páez
México, 1721-*ca*. 1790
Cristo de Ixmiquilpan o "Señor de Santa Teresa", *ca*. 1750-1760
Óleo sobre lienzo
85.7 × 62.2 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.143.2

El Cristo de Ixmiquilpan es una imagen de tamaño natural hecha de pasta de caña de maíz que se veneraba en la iglesia de Mapethé, cercana a la localidad de Ixmiquilpan, en México. En el siglo XVII la escultura se encontraba muy dañada, por lo que se decidió enterrarla junto a la primera persona del pueblo en fallecer. Según la leyenda pasaron seis años sin que ningún vecino pereciera, hasta que un día, súbitamente, la efigie se desprendió de la cruz y se restauró milagrosamente a sí misma. En 1621 la talla fue trasladada al convento carmelita de Santa Teresa en la ciudad de México. A pesar de su creciente fama taumatúrgica, se pintaron pocas copias de la escultura original en su altar, tanto para el culto público como para el privado.

18
Miguel Cabrera
Mexico, c. 1715–1768
The Divine Shepherdess, c. 1760
Oil on copper; tortoiseshell and bone frame
9 1/2 × 7 3/16 in. (24.1 × 18.3 cm); framed: 13 1/2 × 11 1/4 × 1 1/8 in. (34.3 × 28.6 × 2.9 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.31

The advocation of the Divine Shepherdess originated in Seville in 1703 and quickly spread to Spanish America. After the Capuchin friar Isidore of Seville (1622–1750) had a vision of the Virgin, he commissioned a painting, giving precise instructions to the artist: Mary, wearing a red gown, blue mantle, and shepherdess hat, was to be seated on a rock and feeding roses to her flock, while a strayed sheep ensnared by the Devil would be saved by Saint Michael. Coinciding with the cult's rising popularity in Mexico, Miguel Cabrera created a number of versions—large and small.

Miguel Cabrera
México, *ca*. 1715-1768
La Divina Pastora, *ca*. 1760
Óleo sobre cobre con marco de carey y hueso
24.1 × 18.3 cm; con marco: 34.3 × 28.6 × 2.9 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.31

La advocación de la Divina Pastora surgió en Sevilla en 1703, y al poco se difundió por Hispanoamérica. Fue el fraile capuchino Isidoro de Sevilla (1622-1750) quien, tras haber tenido una visión de la Virgen, encargó una pintura y dio instrucciones precisas al artista: María, vestida con túnica roja, manto azul y sombrero de pastora, debía aparecer sentada en una peña y alimentando con rosas a su rebaño, mientras san Miguel rescataba a una oveja extraviada que habría sucumbido al demonio. Coincidiendo con la creciente popularidad de la devoción en México, Miguel Cabrera creó varias versiones de diferentes tamaños.

19
José de Páez
Mexico, 1721–c. 1790
Saint John of Nepomuk, 1770
Oil on copper
17 5/8 × 13 1/8 in. (44.8 × 33.3 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.110.1

In 1393 Saint John of Nepomuk was brutally tortured by King Wenceslaus of Bohemia for refusing to reveal the secrets of his wife's confession. The monarch ordered the priest of Prague drowned in the Moldova River; when his body was exhumed in 1719, his reddish tongue allegedly remained intact, still pulsating with life.

In Mexico, the Jesuits promoted the saint as a symbol of resilience and discretion at the dawn of the order's expulsion (1767). In this copper painting, created for private worship, the saint is depicted with the red tongue hanging from his priestly robes.

José de Páez
México, 1721-*ca*. 1790
San Juan Nepomuceno, 1770
Óleo sobre cobre
44.8 × 33.3 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.110.1

En 1393 san Juan Nepomuceno fue brutalmente torturado por el rey Wenceslao de Bohemia al negarse a revelar los secretos de confesión de la reina. El monarca ordenó que el sacerdote fuera ahogado en el río Moldava; cuando en 1719 se exhumó su cuerpo, se decía que su lengua permanecía intacta y que aún palpitaba con vida.

En México los jesuitas promovieron el culto de este santo, dechado de discreción y perfección moral, en vísperas de la expulsión de la orden en 1767. En esta pintura sobre cobre destinada al culto privado el santo aparece con la lengua rojiza pendiendo del hábito.

20
Attributed to Francisco Antonio Vallejo
Mexico, 1722–1787
Allegory of the Crucifixion with Jesuit Saints, c. 1770
Oil on canvas
32 1/2 × 22 1/4 in. (82.6 × 56.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.110.2

This painting of Christ surrounded by saints was likely created for a member of the Jesuit order—presumably the canon on the lower right who gazes at the viewer. Saint Ignatius of Loyola, the founder of the order, kneels in the foreground in front of the pope and opposite the king of Spain, who relinquish their crowns and pay homage to Christ. This type of image might have served a mnemonic function, helping devotees to recall the lives of the saints. It was also a poignant allegory of divine over earthly power.

Atribuido a Francisco Antonio Vallejo
México, 1722-1787
Alegoría de la Crucifixión con santos jesuitas, *ca*. 1770
Óleo sobre lienzo
82.6 × 56.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.110.2

Este lienzo de Cristo rodeado de santos posiblemente se creó para algún miembro de la Compañía de Jesús, quizá el canónigo situado en el extremo inferior derecho que mira directamente al espectador. San Ignacio de Loyola, el fundador de la orden, aparece arrodillado en el primer plano, delante del papa y frente al rey de España, quienes se han despojado de sus coronas para rendir pleitesía a Cristo. Este tipo de imagen quizá tuviera una función mnemotécnica para ayudar a los fieles a recordar las vidas de los santos. Se trataba también de una aguda alegoría del poder divino sobre el terrenal.

21
Attributed to Antonio de Torres
Mexico, 1667–1731
Nun's Badge with the Immaculate Conception and Saints, c. 1720
Oil on copper
Diameter: 7 in. (17.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.1

In Mexico, badges were a central ornament of a nun's habit, especially on her day of profession. The most common themes were the Immaculate Conception and the Annunciation; the perimeter was typically crowded with a choir of saints, which included

the most important devotions for the order and cults of particular interest to the owner. Worn close to the body, badges often carried political messages and were painted by the best artists of the day.

Atribuido a Antonio de Torres
México, 1667-1731
Medallón de monja con la Inmaculada Concepción y santos, *ca*. 1720
Óleo sobre cobre
Diámetro: 17.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.1

En México los medallones fueron un ornamento central del hábito de las monjas, sobre todo el día de su profesión. Los temas más repetidos son la Inmaculada Concepción y la Anunciación; en el perímetro solía haber un nutrido coro de santos en el que figuraban los de mayor importancia para la orden y por quienes las monjas tenían particular estima. Estas piezas, que se prendían al hábito, a menudo encerraban mensajes políticos y estaban pintadas por los artistas más célebres del momento.

22
Francisco Martínez
Mexico, 1687–1758
Nun's Badge with the Annunciation and Saints, c. 1750
Watercolor on vellum on paper; tortoiseshell frame
7 1/2 × 6 1/2 in. (19.1 × 16.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2015.142.1

Francisco Martínez
México, 1687-1758
Medallón de monja con la Anunciación y santos, *ca*. 1750
Acuarela sobre vitela adherida a papel; marco de carey
19.1 × 16.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2015.142.1

23
Attributed to Miguel Cabrera
Mexico, c. 1715–1768
Nun's Badge with the Virgin of the Apocalypse and Saints, c. 1760
Oil on copper
Diameter: 7 in. (17.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.2

Atribuido a Miguel Cabrera
México, *ca*. 1715-1768
Medallón de monja con la Virgen del Apocalipsis y santos, *ca*. 1760
Óleo sobre cobre
Diámetro: 17.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.2

24
Attributed to José de Páez
Mexico, 1721–c. 1790
Nun's Badge with the Immaculate Conception and Saints, c. 1770
Oil on copper
Diameter: 7 in. (17.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.3

Atribuido a José de Páez
México, 1721-*ca*. 1790
Medallón de monja con la Inmaculada Concepción y santos, *ca*. 1770
Óleo sobre cobre
Diámetro: 17.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.177.3

25
José de Páez
Mexico, 1721–c. 1790
Friar's Badge with the Nativity, c. 1768
Oil on copper
4 1/2 × 3 1/2 in. (11.4 × 8.9 cm)
Purchased with funds provided by the Joseph B. Gould Foundation
M.2005.59

Brothers of the Bethlehemite hospital order also wore badges. Devoted to educating poor children and helping the sick, the order was established around 1660 in Guatemala and quickly spread throughout Spanish America. Its founder, Pedro de San José de Betancourt (1626–1667), was profoundly devoted to the Virgin of Bethlehem and the mystery of the Nativity. José de Páez painted several badges with the Nativity, which members were prescribed to wear on their capes.

José de Páez
México, 1721-*ca*. 1790
Medallón de fraile con la Natividad, *ca*. 1768
Óleo sobre cobre
11.4 × 8.9 cm
Adquirido con fondos de la Joseph B. Gould Foundation
M.2005.59

Los hermanos hospitalarios de Nuestra Señora de Belén, o betlemitas, también portaban medallones. Esta orden, dedicada a la instrucción de los niños pobres y el auxilio a los enfermos, se fundó hacia 1660 en Guatemala y al poco se difundió por toda Hispanoamérica. Su fundador, Pedro de San José de Betancourt (1626-1667), era muy devoto de la Virgen de Belén y del misterio de la Natividad. José de Páez pintó varios medallones con este asunto, que los miembros de la orden llevaban sobre la capa como elemento distintivo.

26
Attributed to Pedro Hernández Atenciano
Spain, c. 1510–1584, active Guatemala and Peru
Altar Cross, c. 1560
Silver gilt, cast and chased
15 1/2 × 7 in. (39.4 × 17.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund, the Decorative Arts Deaccession Fund, and Jan and Frederick R. Mayer
M.2006.117a–b

This portable altar cross from Guatemala is associated with the Dominicans, one of the three religious orders that evangelized the vast territory of Mesoamerica in the sixteenth century. Their conventual churches were appointed with prescribed silver liturgical objects, primarily created by artists from Spain. This profusely ornamented cross, depicting saints associated with the order and biblical subjects, would have been placed on the altar during Mass.

Atribuido a Pedro Hernández Atenciano
España, *ca*. 1510-1584; activo en Guatemala y Perú
Cruz de altar, *ca*. 1560
Plata sobredorada, fundida y cincelada
39.4 × 17.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund, el Decorative Arts Deaccession Fund y Jan y Frederick R. Mayer
M.2006.117a-b

Esta cruz de altar portátil procedente de Guatemala se asocia con los dominicos, una de las tres órdenes religiosas que en el siglo XVI evangelizaron el vasto territorio mesoamericano. Sus iglesias conventuales disponían del preceptivo ajuar litúrgico de plata, en su mayor parte labrado por artistas venidos de España. Esta cruz, profusamente decorada con figuras de santos de la orden y temas bíblicos, se colocaba sobre el altar durante la celebración de la misa.

27
Unidentified artists
Chalice
Mexico City, 1575–78
Silver gilt, rock crystal, wood, and feathers
Height: 13 in. (33 cm); diameter: 9 in. (22.9 cm)
Gift of William Randolph Hearst
48.24.20

Combining precious metals, feathers, boxwood carvings, and rock crystal, the "Hearst Chalice" stands out as one of the most complex works of sixteenth-century Mexican silversmithing. Used in ancient times and invested with sacred meaning, these materials were redeployed to create Christian objects, demonstrating an important level of agency for Native artists as they staked their place in the new body politic. Although mostly deteriorated, the feathers would have glistened with ambient light and motion, helping channel the spirit of the divine.

Artistas no identificados
Cáliz
Ciudad de México, 1575-1578
Plata sobredorada, cristal de roca, madera y plumas
Altura: 33 cm; diámetro: 22.9 cm
Donación de William Randolph Hearst
48.24.20

El célebre "Cáliz Hearst", con su combinación de metales preciosos, plumas, maderas talladas y cristal de roca, destaca por ser una de las obras más complejas de la orfebrería mexicana del siglo XVI. Estos materiales, empleados desde la época prehispánica e investidos de un carácter sagrado, se adaptaron para la confección de objetos cristianos, demostrando una elevada autonomía por parte de los artífices indígenas, que reclamaban su lugar en la nueva entidad política de la Nueva España. Las plumas, hoy muy deterioradas, resplandecerían con la luz y el movimiento y ayudarían a transmitir un sentimiento de lo divino.

28
Nicolás Rodríguez Juárez
Mexico, 1667–1734
The Holy Family, late 17th–early 18th century
Oil on panel
12 7/8 × 17 3/4 in. (32.7 × 44.1 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.118

Nicolás Rodríguez Juárez clearly intended his *Holy Family* to elicit a pious reaction. Viewers directly meet the tender gazes of Mary and the Christ Child as they receive the infant's

blessing. The omission of spatial and temporal markers heightens the intimate, emotional power of the small icon, which is signed by the artist on the back.

Nicolás Rodríguez Juárez
México, 1667-1734
La Sagrada Familia, finales del siglo XVII-comienzos del XVIII
Óleo sobre tabla
32.7 × 44.1 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.118

Con esta *Sagrada Familia*, Nicolás Rodríguez Juárez sin duda pretendía mover a los fieles a la devoción. María y su Hijo dirigen sus tiernas miradas al espectador, en tanto que Jesús confiere su bendición. La ausencia de coordenadas temporales y espaciales aumenta el poder emocional e íntimo del pequeño icono, que ostenta la firma del artista en el reverso.

29
Unidentified sculptor, polychromed by Felipe de Estrada
Guatemala, active second half of the 18th century–first half of the 19th century
Virgin of the Rosary, c. 1750–1800
Polychromed and gilded wood, and glass
11 7/16 × 5 3/4 × 4 in. (29.1 × 14.6 × 10.2 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.159

The devotion of Our Lady of the Rosary was introduced in Guatemala in the sixteenth century. A famed sculpture of the Virgin was venerated in the church of Santo Domingo in Antigua and later in Guatemala City, becoming an important reference for artists. This small image, designed for private devotion, is decorated with intricate *estofados* (pictorial emulations of fine fabrics). The signature on the back corresponds to the polychromer—a rare detail pointing to a pride in craft.

Escultor no identificado; policromía de Felipe de Estrada
Guatemala, activo en la segunda mitad del siglo XVIII-primera mitad del XIX
La Virgen del Rosario, *ca*. 1750-1800
Madera policromada y dorada y vidrio
29.1 × 14.6 × 10.2 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.159

La devoción a Nuestra Señora del Rosario se introdujo en Guatemala en el siglo XVI. Una afamada talla de la Virgen, venerada inicialmente en la iglesia de Santo Domingo en Antigua y más tarde en la ciudad de Guatemala, se convirtió en un referente para los artistas. Esta pequeña imagen doméstica está decorada con finos estofados (técnica que simula delicados tejidos). La firma en la parte posterior de la talla corresponde al artífice

que la policromó; se trata de un detalle un tanto inusual que apunta al orgullo por su profesión.

30
Unidentified sculptor and polychromer
Saint Michael Vanquishing the Devil
Guatemala, second half of the 18th century
Polychromed and gilded wood, silver gilt, bone, and glass
20 × 14 1/2 × 8 1/2 in. (50.8 × 36.8 × 21.6 cm); staff: 18 × 2 1/2 in. (45.7 × 6.4 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.1a–b

This image of Saint Michael demonstrates the refinement that made Guatemalan sculpture legendary. The triumphant archangel stands over the fallen demon, rendered naturalistically with hairy skin, bulging glass eyes, and bone teeth. Carved from a single block of wood, the image bears a bewildering array of painted and incised patterns made to resemble fine textiles (*estofados*). Small sculptures such as this one were commissioned for private use in homes and convents.

Escultor y policromador no identificados
San Miguel triunfante sobre el demonio
Guatemala, segunda mitad del siglo XVIII
Madera policromada y dorada, plata dorada, hueso y vidrio
50.8 × 36.8 × 21.6 cm; cetro: 45.7 × 6.4 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.1a-b

Esta imagen de san Miguel demuestra el refinamiento que hizo famosa a la escultura guatemalteca. El arcángel triunfante se alza sobre el demonio vencido, representado con el mayor verismo: piel velluda, ojos saltones de cristal y dientes de hueso. Tallada en una sola pieza de madera, la imagen ostenta una asombrosa variedad de estofados (diseños pintados e incisos que imitan lujosos tejidos). Estas pequeñas tallas domésticas se encargaban para uso privado en casas y conventos.

3.
Fashioning Identity | Vestir la identidad y construir la apariencia

31
Unidentified artist
Folding Screen with Indian Wedding, Mitote, and Flying Pole
Mexico, c. 1660–90
Oil on canvas
66 × 120 in. (167.6 × 304.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2005.54

Folding screens, or *biombos*, were introduced in New Spain by the early seventeenth century. This example depicts an Indigenous wedding amid pre-Hispanic performances. On the right, the newlyweds leave the church, while participants on the left—including Spaniards in typical mid-seventeenth-century clothing—gather outside the bride's house. Dancers in lavish costumes perform a *mitote*, a dance with a figure impersonating the Aztec emperor Moteuczoma. A *juego de palo* (in which a man tosses a log in the air) and an aerial *palo volador* (flying pole) also mark the festivities. The biombo was likely intended for export to Europe to provide a glimpse of local landmarks and traditions.

Artista no identificado
Biombo con desposorio indígena, mitote y palo volador
México, *ca*. 1660-1690
Óleo sobre lienzo
167.6 × 304.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2005.54

Los biombos se introdujeron en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVII. Este ejemplar muestra un desposorio indígena rodeado de espectáculos de origen prehispánico. A la derecha, los recién casados salen de la iglesia, mientras que a la izquierda algunos invitados, entre ellos españoles vestidos a la usanza de mediados del siglo XVII, se congregan frente a la casa de la novia. Un grupo de danzantes ricamente ataviados ejecutan un baile que se conoce como "mitote" o "danza de Moctezuma", en el que uno de los personajes imita al antiguo emperador mexica. Las otras escenas que marcan el momento festivo son un "juego de palo" (en donde un hombre arroja un tronco al aire) y un "palo volador". El biombo posiblemente fue encargado con el fin de exportarse a Europa para brindar una mirada de las tradiciones y los sitios célebres del virreinato.

32
Man's Tunic (*Uncu*)
Southern Andes, 16th century
Camelid-fiber and cotton tapestry weave, with cross-looped embroidery and braided edging
35 3/4 × 29 3/4 in. (90.8 × 75.6 cm)
Costume Council and Museum Associates Purchase
M.78.54.2

This masterfully woven man's tunic (*uncu*) was made by weavers trained for the royal Inca workshops, possibly in the southern Andean highlands. Created in the period straddling the end of the Inca Empire (c. 1438–1533) and the arrival of the Spaniards in the first half of the sixteenth century, the tunic draws from a complex set of social, political, and artistic traditions. With its intricate decorations—including its central waistband with Inca-style *tocapu* motifs (a geometric form of rank insignia)—the tunic would have signaled the high status of its wearer.

Túnica masculina (*uncu*)
Sur andino, siglo XVI
Fibra de camélido y algodón, técnica de tapiz con bordados en puntada anillada cruzada y borde torcido
90.8 × 75.6 cm
Costume Council and Museum Associates Purchase
M.78.54.2

Esta túnica masculina o *uncu* fue magistralmente confeccionada por tejedores profesionales de los talleres reales incaicos, posiblemente en el altiplano de la zona surandina. Pertenece al período de transición entre el final del imperio inca (*ca*. 1438-1533) y la llegada de los españoles en la primera mitad del siglo XVI, y deriva de una compleja serie de tradiciones sociales, políticas y artísticas. Con su intrincada ornamentación, que incluye una banda central de *tocapu* de estilo incaico (originalmente insignias geométricas de rango), esta prenda simbolizaba la elevada condición de quien la lucía.

33
Coca Bag (Ch'uspa) Fragment with Birds, Animals, and Floral and Geometric Patterns
Peru, late 16th–early 17th century
Cotton and camelid-fiber tapestry weave
35 1/8 × 14 3/8 in. (89.2 × 36.5 cm)
Los Angeles County Fund
70.3.2

This high-style colonial bag would have been folded in the center and sewn on the sides. Such bags were used to hold coca leaves, which were consumed to relieve symptoms caused by the high altitude of the Andes and offered in ceremonial contexts. Bags were also a frequent accessory of Inca *coyas* (queens). The exuberant design—with *tocapu* (geometric motifs associated with the elite), animals, leaves, and feathers—suggests that this example belonged to a noble Inca woman.

Fragmento de bolsa de coca (ch'uspa) con motivos animales, florales y geométricos
Perú, finales del siglo XVI-comienzos del XVII
Algodón y fibra de camélido, técnica tapiz
89.2 × 36.5 cm
Los Angeles County Fund
70.3.2

Esta lujosa bolsa colonial tendría originalmente un pliegue en el centro y costuras a los lados. Esta clase de bolsas se empleaba para guardar las hojas de coca que se consumían para combatir el mal de altura en los Andes y que también se ofrecían en ritos ceremoniales. Las bolsas eran también un accesorio típico de las *coyas* o reinas incas. El exuberante diseño decorado con *tocapu* (motivos geométricos ligados con la élite), animales, hojas y plumas podría indicar que este ejemplar perteneció a una mujer de la nobleza incaica.

34
Man's Processional Tunic (*Uncu*)
Peru, Cuzco, late 17th–early 18th century
Camelid-fiber plain weave with silk and metallic-thread embroidery and glass beads
30 1/2 × 36 in. (77.5 × 91.4 cm)
Art Museum Council Fund
M.2007.68

Embroidered black tunics (*uncus*) were worn by the Indigenous nobility during the celebration of Corpus Christi. Made of local yarns (likely alpaca), this example was woven on traditional Andean looms used in the highlands for hundreds of years. The sides are ornamented with a *mascaypacha*—the red fringe symbolic of Inca kingship worn at the forehead, while bands of *tocapu* (a geometric form of rank insignia) mark the edges. These motifs, alongside the lions and castles of Spanish heraldry, symbolized the wearer's high standing and loyalty to the Spanish crown. The tunic was woven with a special technique meant to catch the light and glisten, further endowing its wearer with special status.

Túnica procesional masculina (*uncu*)
Perú, Cuzco, finales del siglo XVII-comienzos del XVIII
Fibra de camélido, técnica de tejido liso con bordado de seda e hilo metálico y cuentas de vidrio
77.5 × 91.4 cm
Art Museum Council Fund
M.2007.68

Las túnicas o *uncus* negros bordados eran prendas que portaba la nobleza indígena durante la celebración del Corpus Christi. Este tejido, elaborado con fibras locales (probablemente de alpaca), se hiló en un telar tradicional andino empleado durante siglos en la zona del altiplano. Los costados se adornan con una *mascaypacha*, la corona roja tejida que llevaban los reyes incas en la frente para simbolizar su poder, en tanto que bandas de *tocapu* (insignias geométricas de rango) decoran los bordes. Esos motivos, junto con los leones y castillos de la heráldica española, manifiestan la elevada condición de quien la lucía y su adhesión a la corona española. La túnica se tejió con una técnica especial que reflejaba la luz y la hacía brillar, realzándose con ello aún más la condición de quien la vestía.

35
Poncho with Musicians
Peru, southern Andes, late 17th–early 18th century
Cotton, camelid-fiber, and silk and metallic-thread tapestry weave
69 1/2 × 66 in. (176.5 × 167.6 cm)
Gift of Miss Bella Mabury
M.40.1.76

Public celebrations in Cuzco and Potosí, in present-day Peru and Bolivia, were known for their extravagance. This fine poncho would have been worn in procession by musicians, its silver threads glimmering in the sunlight. Employing traditional methods of the Inca master weavers (*cumbicamayos*), the poncho is filled with European-style imagery, such as cherubs, double-headed eagles, scrollwork, vines, and vases. Four trumpet players—two on each side—wear fashionable Spanish dress. Tucked within these designs, birds, lions, monkeys, and other animals, including the Andean mountain viscacha (a rodent in the chinchilla family), provide ample evidence of Andean life.

Poncho con músicos
Perú, sur andino, finales del siglo XVII-comienzos del XVIII
Algodón, fibra de camélido y seda e hilo metálico, técnica tapiz
176.5 × 167.6 cm
Donación de Miss Bella Mabury
M.40.1.76

Las festividades públicas de Cuzco y Potosí, en lo que hoy son Perú y Bolivia, descollaron por su magnificencia. Este fino poncho, con sus refulgentes hilos de plata, era una prenda que portaban los músicos durante las procesiones. Confeccionado siguiendo los métodos tradicionales de los maestros tejedores incaicos (*cumbicamayos*), está cubierto con

motivos europeos —querubines, águilas bicéfalas, volutas, enredaderas y jarrones—. Ambos lados ostentan dos músicos con trompetas vestidos a la usanza española, mientras que intercalados en el diseño se esconden aves, leones, monos y otros animales como las vizcachas de montaña (un roedor de la familia de la chinchilla), que manifiestan el innegable contexto andino de este atavío.

36–37
Attributed to Workshop of Manuel José de Mena Cárdenas
Mexico, 1711–52
From a Set of Ecclesiastical Vestments, c. 1730
Chasuble
Cope with Hood
Silk satin with silk and metallic-thread embroidery and metallic-braid trim
(1) Chasuble, length: 46 3/4 in. (118.75 cm); (2) cope, length: 53 in. (134.6 cm); hood, length: 30 in. (76.2 cm)
Costume Council Fund
M.85.96.1, .7a–b

Embroidered for the church, vestments were among the most resplendent art forms of eighteenth-century Mexico. Meant to imbue Christ's vicars with special meaning, these garments were created as sets in guild workshops led by master craftsmen, as well as by nuns in conventual settings. The quality of the embroidery, alongside the abundant use of silk and gold, reveals the enormous resources invested in their production. Constructed with an aesthetic and design program that came from Europe, and employing silk and gold and silver threads imported from China and Spain, these elaborate religious vestments embody the intersection of cultures made possible by global trade networks.

Atribuido al taller de Manuel José de Mena Cárdenas
México, 1711-1752
Partes de un terno eclesiástico, *ca*. 1730
Casulla
Capa pluvial con capucha
Raso de seda con bordados en hilo de seda e hilo y pasamanería metálicos
Casulla, altura: 118.75 cm; capa, altura: 134.6 cm; capucha, altura: 76.2 cm
Costume Council Fund
M.85.96.1, .7a-b

Bordadas para la Iglesia, las vestiduras litúrgicas se cuentan entre las expresiones artísticas más fastuosas del México dieciochesco. Estas prendas, que conferían un aura especial a los vicarios de Cristo, fueron elaboradas a juego tanto por maestros artesanos en talleres gremiales como por monjas en los conventos. La calidad de los bordados, unida al abundante uso de oro y seda, permite hacerse idea de los cuantiosos recursos invertidos en su producción. Estos lujosos atavíos, concebidos con arreglo a un programa estético y de diseño procedente de Europa y en los que se emplean sedas e hilos de oro y plata importados de China y España, ilustran la confluencia de culturas que fue posible gracias a las redes comerciales globales.

38
Attributed to Miguel Cabrera
Mexico, c. 1715–1768
or Juan Patricio Morlete Ruiz
Mexico, 1713–1772
Morisca Woman and Albino Girl, c. 1760
Oil on canvas
36 × 28 in. (91.4 × 71.1 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.62

While most *casta* paintings represent racially mixed couples with their children, this canvas depicts a *morisca* (a woman of African descent, identified by her characteristic overblouse) and her albino child. Thought to be born only to people of African origin, albinos elicited endless fascination on both sides of the Atlantic, leading to all sorts of bizarre theories about their ability to reproduce, or whether their bodies proved how mixed individuals could eventually revert to the so-called original whiteness of humankind (that is, of "blood mending"). Paintings such as this would have spurred speculation about the increasingly mixed population of the Americas and its habits, including widespread tobacco use among women. (Note the cigarette case held by the mother.)

Atribuido a Miguel Cabrera
México, *ca*. 1715-1768
o Juan Patricio Morlete Ruiz
México, 1713-1772
Morisca y albina, *ca*. 1760
Óleo sobre lienzo
91.4 × 71.1 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.62

Si bien la mayoría de los cuadros de castas representan parejas mixtas con sus hijos, este lienzo muestra a una morisca (una mujer de ascendencia africana, caracterizada por su particular saya corta) con su hija albina. Los albinos ejercieron una gran fascinación a ambos lados del Atlántico. Se creía que descendían primordialmente de personas de origen africano, lo que suscitaba un sinfín de extravagantes teorías sobre su capacidad para reproducirse o si sus cuerpos eran prueba de que, con el paso del tiempo, los mestizos podrían volver a la supuesta blancura original de la humanidad (es decir, "enmendar" su sangre). Pinturas como esta fomentaban la especulación sobre la población híbrida de América y sus costumbres, incluido el hábito de fumar, muy extendido entre las mujeres (nótese el estuche con tabaco que porta la morisca).

39
Miguel Cabrera
Mexico, c. 1715–1768
6. From Spaniard and Morisca, Albino Girl, 1763
Oil on canvas; from a set of 16
Canvas: 51 5/8 × 41 3/8 in. (131.1 × 105.1 cm); mount: 54 3/4 × 44 1/4 × 2 3/8 in. (139.1 × 112.4 × 6 cm)
Purchased with funds provided by Kelvin Davis in honor of the museum's 50th anniversary and partial gift of Christina Jones Janssen in honor of the Gregory and Harriet Jones Family
M.2014.223

This scroll painting (a typical format to transport pictures) portrays a Spanish male and a *morisca*—a term used in the *casta* system to designate the mixture of a Spaniard and a mulatto—with their albino daughter. Miguel Cabrera used different techniques to depict the various figures, which may have some symbolic resonance. For example, while he employed open brushwork for the faces of the Spanish soldier (distinguished by his clothing) and the albino child, he blended the color of the morisca's skin to a high finish. For an artist possibly of mixed background (despite "passing" as Spanish in official documentation), this is hardly an inconsequential detail.

Miguel Cabrera
México, *ca*. 1715-1768
6. De español y morisca, albina, 1763
Óleo sobre lienzo; de un conjunto de dieciséis lienzos
Lienzo: 131.1 × 105.1 cm; con media caña y varilla de madera originales: 139.1 × 112.4 × 6 cm
Adquirido con fondos aportados por Kelvin Davis para celebrar el cincuenta aniversario del museo y donación parcial de Christina Jones Janssen en homenaje a la Familia Gregory y Harriet Jones
M.2014.223

Este cuadro de enrollar (un formato típico que facilitaba el traslado de pinturas), retrata a un español y una morisca —término que en el sistema de castas designaba la mezcla de un español y una mulata— con su hija albina. Miguel Cabrera empleó diferentes técnicas para las distintas figuras, lo que quizá tuviera alguna resonancia simbólica. Por ejemplo, mientras que recurrió a una pincelada suelta para esbozar los rostros del soldado español (identificado por su característica indumentaria) y de la pequeña albina, las carnaciones de la morisca revelan un alto grado de acabado. Tratándose de un artista de posible origen mestizo (aunque pasara por español en la documentación oficial), este es un detalle que no se puede soslayar.

40–42
Juan Patricio Morlete Ruiz
Mexico, 1713–1772
VII. From Spaniard and Morisca, Albino, c. 1760
IX. From Spaniard and Albino Woman, Return Backwards, c. 1760
X. From Spaniard and Return Backwards, Hold Yourself Suspended in Midair, c. 1760
Oil on canvas; from a set of 16
(1) 39 7/16 × 47 7/16 in. (100.2 × 120.5 cm); (2) 39 1/4 × 47 1/2 in. (99.7 × 120.7 cm); (3) 39 1/2 × 47 1/2 in. (100.3 × 120.7 cm)
Gift of the 2011 Collectors Committee M.2011.20.1–.3

Eighteenth-century Mexico saw the invention of a unique pictorial genre known as *casta* (caste) painting. Created as sets of multiple images, the works document the process of *mestizaje* (racial mixing) among Amerindians, Spaniards, and Africans. The story the paintings tell, reinforced by the inscriptions, is that the mixture of Spaniards and Indians gave back "pure" or white Spaniards, while the union of Spaniards and Indians with Africans led to racial degeneration. Paradoxically, the inclusion of local products presented the New World as a place of boundless natural wonder and emphasized the colonists' pride in the diversity and prosperity of the land—a friction that permeates the genre.

The figures' dress and occupations reinforce their social standing. Several works displayed here portray women of African descent wearing a distinctive overblouse fastened with gold or silver brooches and colorful ribbons. Sumptuary laws banned Black women and their children from wearing Spanish-style clothing. The fashion they developed in response, which recalls the tunics worn by Moorish women in southern Spain (see following image), was often singled out by travelers as highly ostentatious.

Juan Patricio Morlete Ruiz
México, 1713-1772
VII. De español y morisca, albino, *ca*. 1760
IX. De español y albina, torna atrás, *ca*. 1760
X. De español y torna atrás, tente en el aire, *ca*. 1760
Óleo sobre lienzo; de un conjunto de dieciséis lienzos
(1) 100.2 × 120.5 cm; (2) 99.7 × 120.7 cm; (3) 100.3 × 120.7 cm
Donación del 2011 Collectors Committee
M.2011.20.1-.3

En el siglo XVIII surgió en México un género pictórico singular conocido como la "pintura de castas". Estas obras se crearon como conjuntos de múltiples imágenes que documentan el proceso de mestizaje entre amerindios, españoles y africanos. La premisa que subyace en este género, tal y como refuerzan las inscripciones, es que la mezcla de españoles e indios daría como resultado a españoles "puros" o blancos en tanto que la unión de españoles o indios con africanos conllevaría la degeneración racial. Paradójicamente, la inclusión de productos locales presentaba al Nuevo Mundo como una prodigiosa tierra de recursos naturales ilimitados y subrayaba el orgullo de los colonos por la diversidad y la feracidad del territorio, una tensión que permea el género.

En estas obras, la indumentaria de las figuras y sus ocupaciones corroboran su posición social. Varios de los lienzos aquí expuestos representan a mujeres de ascendencia

africana vestidas con una prenda característica que semejaba una saya corta, ajustada con broches de oro o plata y lazos de colores. Dado que las leyes suntuarias prohibían a las mujeres negras y su progenie vestir a la española, este grupo ideó su propia indumentaria. La vestimenta guarda algún parecido con las túnicas que vestían las moriscas en el sur de España (véase la imagen siguiente), que los viajeros consideraron particularmente ostentosa.

43
Woman from Granada, in Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venice: Damian Apresso I Sessa, 1598), woodcut, page: 6 3/4 × 4 1/2 in. (17 × 11 cm), gift of Miss Bella Mabury (M.39.3.30)

Mujer de Granada, en Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venecia: Damian Apresso I Sessa, 1598), xilografía, folio: 17 × 11 cm, donación de Miss Bella Mabury (M.39.3.30)

44–45
Vicente Albán
Ecuador, active 1769–96
Noble Woman with Her Black Slave, c. 1783
Indian Woman in Special Attire, c. 1783
Oil on canvas; from a set of 6
(1) 32 × 41 3/4 in. (81.3 × 106 cm); (2) 32 × 41 5/8 in. (81.3 × 105.7 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2014.89.1–.2

These paintings present richly dressed figures next to giant tropical fruits to symbolize the abundance of the land. Such images participated in a long European tradition of representing non-Western peoples (see following image), and the precise botanical renditions responded to taxonomic impulses fostered by the Enlightenment.

In *Noble Woman with Her Black Slave*, the Spanish figure wears a luxurious regional ensemble, including a petticoat (*pollera*) decorated with gold and silver (now tarnished), pearls (associated with the riches of the Americas), and a crucifix and oval reliquary (to signal that she is Catholic and hence “civilized”). Her enslaved companion is more modestly bedecked and portrayed barefoot to emphasize their different social statuses. *Indian Woman in Special Attire* combines ancient Indigenous costume elements—a silver *tupu* (pin) fastening her *lliclla* (mantle), a band of *tocapu* (geometric rank motifs), and a small pouch—with elements of European dress.

Vicente Albán
Ecuador, activo en 1769-1796
Señora principal con su negra esclava, *ca*. 1783
India en traje de gala, *ca*. 1783
Óleo sobre lienzo; de un conjunto de seis lienzos
(1) 81.3 × 106 cm; (2) 81.3 × 105.7 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2014.89.1-.2

Estas pinturas muestran figuras ricamente ataviadas junto a frutas tropicales de tamaño descomunal para simbolizar la feracidad de la tierra. Las composiciones se insertan en una larga tradición europea de representar culturas foráneas (véase la imagen siguiente), en tanto que las detalladas ilustraciones botánicas responden al afán de clasificación taxonómica fomentado durante la Ilustración.

En *Señora principal con su negra esclava*, la española luce un lujoso traje regional que consta de una pollera ornada con oro y plata (hoy oxidada), perlas (que se asociaban con la riqueza de América), un crucifijo y un relicario ovalado (para indicar que es católica y, por ende, "civilizada"). La mujer esclavizada que la acompaña viste más modestamente, y aparece descalza para subrayar la diferencia social entre ambas. *India en traje de gala* combina detalles de la antigua vestimenta indígena —un *tupu* (prendedor) de plata para cerrar la *lliclla* (manta), una banda de *tocapu* (motivos geométricos de rango) y una pequeña bolsa— con elementos del traje europeo.

46
Cashew Nuts, in Charles de Rochefort, *Histoire naturelle et morale des iles Antilles de l'Amerique* (Rotterdam: Chez Arnould Leers, 1658), engraving, image: 3 1/4 × 4 1/2 in. (8.2 × 11.5 cm), Getty Research Institute, Los Angeles, photo courtesy Getty Research Institute, Los Angeles

Nueces de la India, en Charles de Rochefort, *Histoire naturelle et morale des iles Antilles de l'Amerique* (Róterdam: Chez Arnould Leers, 1658), buril, imagen: 8.2 × 11.5 cm, Getty Research Institute, Los Ángeles, foto cortesía Getty Research Institute, Los Ángeles

47
Andrés de Islas
Mexico, c. 1730–c. 1783
Portrait of Don Francisco Leandro de Viana, Count of Tepa, c. 1775–80
Oil on canvas
41 1/8 × 33 in. (104.5 × 83.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.186

Francisco Leandro de Viana, a Spanish royal bureaucrat, arrived in Mexico in 1758 as judge of the high court. Profoundly invested in projecting an image of social respectability, he commissioned this portrait to commemorate his new title as Count of Tepa (1775), later altering the inscription to record his appointment to the Council of the Indies (1776) and his membership to the Order of Charles III (1780).

A striking element is the attention lavished on the figure's outfit: a fashionable French-style suit made of polychrome ciselé silk velvet with gold metallic threads (similar to the one included below). This luxury fabric signaled the sitter's ascending status.

Andrés de Islas
México, *ca*. 1730-*ca*. 1783
Retrato de don Francisco Leandro de Viana, conde de Tepa, *ca*. 1775-1780
Óleo sobre lienzo
104.5 × 83.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2018.186

El funcionario real español Francisco Leandro de Viana llegó a México en 1758 como oidor de la Audiencia de México. Profundamente interesado en proyectar una imagen de sociabilidad y respetabilidad, encargó este retrato para conmemorar su nuevo título de conde de Tepa (1775), cuya inscripción alteraría después para consignar sus nombramientos como consejero de Indias (1776) y miembro de la Orden de Carlos III (1780).

Un aspecto notable es la atención brindada al traje, un modelo de estilo francés realizado en terciopelo cincelado (ciselé) de seda policromada con hilos de oro metálico (similar al que se incluye abajo). El empleo de esta lujosa tela denotaba la posición y el ascenso social de este alto funcionario real.

48
Man's Suit
France, c. 1755
Silk cut, uncut, and voided velvet (ciselé) on satin foundation
(1) coat, length: 40 in. (101.6 cm); (2) waistcoast, length: 32 1/2 in. (82.5 cm); (3) breeches, length: 21 1/4 in. (54 cm)
Purchased with funds provided by Suzanne A. Saperstein and Michael and Ellen Michelson, with additional funding from the Costume Council, the Edgerton Foundation, Gail and Gerald Oppenheimer, Maureen H. Shapiro, Grace Tsao, and Lenore and Richard Wayne
M.2007.211.947a–c

Traje masculino
Francia, *ca*. 1755
Terciopelo sobre satén de seda, cortado, rizado y cincelado (ciselé)
(1) casaca, altura: 101.6 cm; (2) chaleco, altura: 82.5 cm; (3) calzón, altura: 54 cm
Adquirido con fondos aportados por Suzanne A. Saperstein y Michael y Ellen Michelson, con apoyo adicional del Costume Council, la Edgerton Foundation, Gail y Gerald Oppenheimer, Maureen H. Shapiro, Grace Tsao y Lenore y Richard Wayne
M.2007.211.947a-c

4.
The Art of Two Artists: The Culture of Copies | El arte de dos artistas: la cultura de la copia

49–54
Antonio de Espinosa
Mexico, Puebla, active second half of the 17th century
The Twelve Months of the Year, second half of the 17th century
January–February
March–April
May–June
July–August
September–October
November–December
Oil on canvas
Each 31 7/8 × 38 in. (81 × 96.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.30.1–.6

This unusual series of paintings exemplifies the circulation and dynamic adaptation of prints in New Spain. Paintings of the twelve months derived from calendar miniatures in medieval books of hours and were popular in sixteenth- and seventeenth-century Flemish art. The images depicted labors associated with the times of the year, often alongside zodiac signs to signal the corresponding months.

Antonio de Espinosa deftly combined several sets of Flemish prints, yet he introduced intriguing variants. In the *May–June* canvas, which foregrounds the leisure activities of the elite, he included local types dressed in the fashion of the day to render their socioracial differences clear and create a more relatable image for his patrons. The strategic addition of these details enabled Espinosa to insert the entire set within the context of New Spain, demonstrating his ability to creatively engage with and reconfigure his source material.

Antonio de Espinosa
México, Puebla, activo en la segunda mitad del siglo XVII
Los doce meses del año, segunda mitad del siglo XVII
Enero-febrero
Marzo-abril
Mayo-junio
Julio-agosto
Septiembre-octubre
Noviembre-diciembre
Óleo sobre lienzo
Cada uno 81 × 96.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.30.1-.6

Este inusual conjunto de lienzos ejemplifica la circulación de grabados y su dinámica adaptación en la Nueva España. Las pinturas de los doce meses, cuyo origen se encuentra en las iluminaciones de los libros de horas medievales, se popularizaron en el arte flamenco de los siglos XVI y XVII. Las escenas mostraban los trabajos propios de cada temporada del año, a menudo acompañados de los signos zodiacales correspondientes a cada mes.

Antonio de Espinosa combinó hábilmente varias series de estampas flamencas sin por ello dejar de introducir interesantes variaciones. En el lienzo de mayo y junio, que muestra en el primer plano las actividades de ocio de la élite, dio entrada a tipos locales, vestidos a la usanza del momento para mostrar con claridad sus diferencias sociorraciales y construir una imagen que resultara más familiar a sus clientes. La adición estratégica de esos detalles le permitió ambientar toda la colección en el contexto novohispano, haciendo gala de su creatividad para reconfigurar sus modelos.

55
Attributed to Juan Rodríguez Juárez
Mexico, 1675–1728
The Miracles of Saint Salvador of Horta, c. 1720
Oil on canvas
54 5/16 × 43 11/16 in. (138 × 111 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.32

This work portrays Saint Salvador of Horta healing the sick. José Juárez (1617–1661/62), the grandfather of Juan Rodríguez Juárez, painted an earlier rendition of the subject for Mexico City's Franciscan convent, which he based on a print after a work by Peter Paul Rubens (1577–1640). In completing his own version, Rodríguez Juárez referenced his grandfather's work and the Rubens composition, thus paying homage to a long line of local and European artists.

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez
México, 1675-1728
Los milagros del beato Salvador de Horta, *ca*. 1720
Óleo sobre lienzo
138 × 111 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.32

Este lienzo retrata al beato Salvador de Horta sanando a los enfermos. José Juárez (1617-1661/62), abuelo de Juan Rodríguez Juárez, había pintado una versión del tema para el convento de San Francisco de la ciudad de México basada en un grabado según una obra de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Para llevar a cabo su propia versión, Rodríguez Juárez recurrió tanto a la obra de su abuelo como a la composición de Rubens, rindiendo de este modo homenaje a un largo y acendrado linaje de artistas locales y europeos.

56
Nicolás Enríquez
Mexico, 1704–c. 1790
The Marriage of the Virgin, 1745
Oil on copper
41 5/16 × 32 11/16 in. (105 × 83 cm),
Purchased with funds provided by Kelvin Davis, Lynda and Stewart Resnick, Kathy and Frank Baxter, Beth and Josh Friedman, and Jane and Terry Semel through the 2012 Collectors Committee
M.2012.38.1

Nicolás Enríquez
México, 1704-*ca*. 1790
Los Desposorios de la Virgen, 1745
Óleo sobre cobre
105 × 83 cm
Adquirido con fondos aportados por Kelvin Davis, Lynda y Stewart Resnick, Kathy y Frank Baxter, Beth y Josh Friedman y Jane y Terry Semel, a través del 2012 Collectors Committee
M.2012.38.1

57
Nicolás Enríquez
Mexico, 1704–c. 1790
The Visitation and the Birth of Saint John the Baptist, 1746
Oil on copper
41 3/4 × 33 1/4 in. (106.5 × 84.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.148

Nicolás Enríquez
México, 1704-*ca.* 1790
La Visitación y el nacimiento de san Juan Bautista, 1746
Óleo sobre cobre
106.5 × 84.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2016.148

58
Nicolás Enríquez
Mexico, 1704–c. 1790
The Adoration of the Kings with Viceroy Pedro de Castro y Figueroa, Duke of La Conquista, 1741
Oil on copper
41 5/16 × 32 7/8 in. (105 × 83.5 cm)
Purchased with funds provided by Kelvin Davis, Lynda and Stewart Resnick, Kathy and Frank Baxter, Beth and Josh Friedman, and Jane and Terry Semel through the 2012 Collectors Committee
M.2012.38.2

Nicolás Enríquez
México, 1704-*ca.* 1790
La Adoración de los Reyes con el virrey Pedro de Castro y Figueroa, duque de la Conquista, 1741
Óleo sobre cobre
105 × 83.5 cm
Adquirido con fondos aportados por Kelvin Davis, Lynda y Stewart Resnick, Kathy y Frank Baxter, Beth y Josh Friedman y Jane y Terry Semel, a través del 2012 Collectors Committee
M.2012.38.2

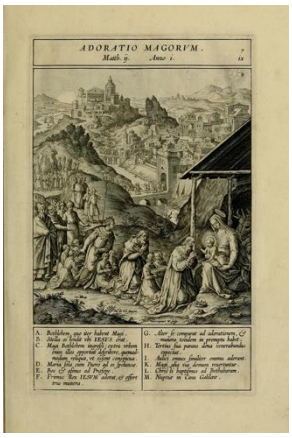
Nicolás Enríquez was a member of the first academy of painters established in Mexico around 1722. This set stands out for the unusually large size of the copper plates and for quoting local and European sources. *The Marriage of the Virgin* cites a composition by Peter Paul Rubens (1577–1640), while *The Visitation* adapts a print in Jerónimo Nadal's *Evangelicae historiae imagines* (1593–94), an influential Jesuit text.

In the *Adoration of the Kings*, Enríquez referenced a major work in Mexico City's cathedral by his predecessor Juan Rodríguez Juárez—notably, the treasure-chest-wielding figure portrayed from behind (which in turn drew on a famous print of the Battles of Alexander). Additional details, such as the small children, evoke yet another print in Nadal's book (see the following image). By referencing these works, Enríquez asserted the significance of local and European traditions alike in the creative process of New Spanish painters.

Nicolás Enríquez fue miembro de la primera academia de pintura que se fundó en México hacia 1722. Esta serie de pinturas sobre cobre destaca por el insólito tamaño de las láminas y por basarse tanto en fuentes locales como europeas. *Los Desposorios de la Virgen* remite a una composición de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), mientras que *La*

Visitación adapta una estampa de las *Evangelicae historiae imagines* (1593-1594) de Jerónimo Nadal, un influyente texto jesuítico.

En *La Adoración de los Reyes* Enríquez cita una importante obra de su predecesor Juan Rodríguez Juárez conservada en la catedral de la ciudad de México, sobre todo en la figura vista de espaldas que porta un cofre (a su vez tributaria de una famosa estampa de *Las batallas de Alejandro*). Por su parte, el detalle de los niños remite a otro grabado del mismo libro de Nadal aquí (véase la imagen siguiente). La alusión a esas obras permitió a Enríquez poner en igualdad de condiciones la tradición local y la europea como parte del proceso creativo de los pintores novohispanos.



59
Hieronymus Wierix
Antwerp, 1553–1619
after Maarten de Vos
Antwerp, 1532–1603
The Adoration of the Kings, in Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines* (Antwerp, 1593–94), engraving, 12 3/16 × 8 1/4 in. (31 × 21 cm), Getty Research Institute, Los Angeles, photo courtesy Getty Research Institute, Los Angeles

Hieronymus Wierix
Amberes, 1553-1619
según Maarten de Vos
Amberes, 1532-1603
La Adoración de los Reyes, en Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines* (Amberes, 1593-1594), buril, 31 × 21 cm, Getty Research Institute, Los Ángeles, foto cortesía Getty Research Institute, Los Ángeles

60
Juan Patricio Morlete Ruiz
Mexico, 1713–1772
Porus in Battle, 1767
From the series *The Battles of Alexander*
Oil on canvas
33 3/8 × 49 7/8 in. (84.8 × 126.7 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.15

In 1767 Juan Patricio Morlete Ruiz created two sets of paintings of the Battles of Alexander, which he modeled after French academic works by Charles Le Brun (1619–1690). Recognizing the propaganda value of this metaphor for the reign of Louis XIV (r. 1643–1715), the state commissioned prints after the original compositions, which were enormously popular, including in New Spain.

Morlete Ruiz adhered closely to the source material, but he added the putti on a plinth jutting from a stone ledge. This clever demarcation of space implies that what lies beyond is the product of a double form of artifice—that of the original European painting that served as a model (via a print), which is here dexterously copied by a New Spanish master and staged for display.

Juan Patricio Morlete Ruiz
México, 1713-1772
La batalla de Poro, 1767
De la serie *Batallas de Alejandro*
Óleo sobre lienzo
84.8 × 126.7 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2021.15

En 1767 Juan Patricio Morlete Ruiz creó dos series de pinturas de *Las batallas de Alejandro*, basadas en obras del artista académico francés Charles Le Brun (1619-1690). Consciente del valor propagandístico de esta metáfora del reinado de Luis XIV (r. 1643-1715), el Estado encargó grabados de las composiciones originales que gozaron de gran popularidad, inclusive en la Nueva España.

Aunque Morlete Ruiz siguió de cerca los modelos originales, añadió el detalle de los querubines sobre el pedestal que sobresale de una moldura de piedra. Esta astuta demarcación del espacio contiene el producto de un doble artificio: el de la pintura europea que sirvió de modelo (a través de un grabado), y el de esta diestra copia escenificada por un maestro novohispano.

61
Bernard Picart
France, 1673–1733
Porus in Battle, 1717
Etching and engraving
27 5/8 × 59 in. (70.2 × 149.8 cm)
Getty Research Institute, Los Angeles
Photo courtesy Getty Research Institute, Los Angeles

Bernard Picart
Francia, 1673-1733
La batalla de Poro, 1717
Aguafuerte y buril
70.2 × 149.8 cm
Getty Research Institute, Los Ángeles
Foto cortesía Getty Research Institute, Los Ángeles

62–63
Juan Patricio Morlete Ruiz
Mexico, 1713–1772
From the series *Ports of France*, c. 1771
View of the City and Harbor of Toulon
View of the City and Port of Bayonne
Oil on canvas
(1) 40 × 60 7/8 in. (101.6 × 154.6 cm); (2) 39 1/2 × 59 3/8 in. (100.3 × 150.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.197.1, .5

Few works illustrate Mexican artists' awareness of, and engagement with, recent developments in European art better than Juan Patricio Morlete Ruiz's imposing series of *vedute* (views). He painted two sets after Claude-Joseph Vernet's suite on the Ports of France (1754–65). Vernet's monumental paintings were commissioned for Louis XV (r. 1715–74) as a sweeping piece of French propaganda. The series became known through prints by Charles-Nicolas Cochin and Jacques-Philippe Le Bas, completed in 1767.

Remarkably, Morlete Ruiz had access to the prints barely two years later, and from 1769 to 1772, the year of his death, he painted more than twenty canvases after them. One set (today in Malta) includes two views of Mexico City. These local addenda demonstrate Morlete Ruiz's inventiveness, as well as his desire to inscribe the set within the context of New Spanish painting and, conversely, to inscribe New Spain within the panorama of European geography.

Juan Patricio Morlete Ruiz
México, 1713-1772
De la serie *Puertos de Francia*, *ca*. 1771
Vista de la villa y rada de Tolón
Vista de la villa y puerto de Bayona
Óleo sobre lienzo
(1) 101.6 × 154.6 cm; (2) 100.3 × 150.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.197.1, .5

Pocas obras dan testimonio tan palpable de cuán al día estaban los artistas novohispanos de las últimas novedades artísticas europeas como la magnífica serie de vistas de Juan Patricio Morlete Ruiz. El pintor realizó dos series siguiendo el modelo de los *Puertos de Francia* de Claude-Joseph Vernet pintados entre 1754 y 1765. Las pinturas de Vernet, de escala monumental, habían sido encargadas para Luis XV (r. 1715-1774) con un propósito claramente propagandístico, y se divulgaron a través de los grabados de Charles-Nicolas Cochin y Jacques-Philippe Le Bas, concluidos en 1767.

Lo que llama la atención es que Morlete Ruiz tuviera acceso a esas estampas apenas dos años después, y que entre 1769 y 1772, el año de su muerte, pintara más de una veintena de lienzos a partir de ellas. Uno de los conjuntos, actualmente en Malta, incluye dos vistas de la ciudad de México. Esta adenda local demuestra la inventiva de Morlete Ruiz, así como su deseo de inscribir el conjunto en el contexto de la pintura

novohispana y, a su vez, de incorporar a la Nueva España al panorama de la geografía europea.

5.
New World Emporium | Emporio americano

64
Miguel González
Mexico, c. 1664/66–after 1704
Virgin of Guadalupe, c. 1690
Oil on canvas on wood, inlaid with mother-of-pearl (*enconchado*)
39 × 27 1/2 in. (99.1 × 69.9 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2011.1

Among the most dazzling paintings invented in New Spain were those inlaid with mother-of-pearl, known as *enconchados*. Conceived in the traditional manner of Western painting, the works include shell fragments that reference a range of Asian decorative arts, which were introduced through various trade networks. Pearls had also been associated with the legendary riches of the Americas since the conquest. Their materiality connoted imperial power, ostentation, and wealth.

The genre reached its apogee from roughly 1680 to 1700, and Miguel González and Nicolás Correa were among its most salient practitioners. Aside from individual devotional pictures, many enconchados were created as multipanel series portraying the lives of the Virgin, Christ, and various saints—the iridescent nacre helping to suffuse the works with a sense of the divine. With their mixed technique, the opalescent enconchados stood at the juncture of imperial vision, global trade, religious fervor, and colonial invention.

Miguel González
México, *ca*. 1664/66-después de 1704
Virgen de Guadalupe, *ca*. 1690
Óleo sobre lienzo adherido a tabla con incrustaciones de nácar (enconchado)
99.1 × 69.9 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2011.1

Entre las obras más deslumbrantes inventadas en la Nueva España se cuentan las pinturas embutidas de nácar conocidas como “enconchados”. Concebidas a la manera tradicional de la pintura occidental, incluyen fragmentos de concha nácar que remiten a una gama de artes decorativas asiáticas que circulaban a través de varias redes comerciales. Desde la conquista, las perlas se habían asociado con la mítica riqueza del continente; su materialidad aunaba las ideas de poder imperial, ostentación y riqueza.

El apogeo de las pinturas enconchadas se sitúa aproximadamente entre 1680 y 1700, y entre sus más destacados cultivadores se encuentran los artistas Miguel González y

Nicolás Correa. Aparte de las obras devocionales individuales, varios enconchados también se idearon como series dedicadas a la vida de Cristo, de la Virgen o de santos, donde la iridiscencia del nácar contribuía a dotarlas de un resplandor divino. Con su técnica mixta y ricos efectos lumínicos, los enconchados señalaban el punto de encuentro de la visión imperial, el comercio global, el fervor religioso y la invención colonial.

65
Miguel González
Mexico, c. 1664/66–after 1704
The Education of the Virgin, c. 1698
Oil on canvas on wood, inlaid with mother-of-pearl (*enconchado*)
33 1/8 × 49 3/4 in. (84.1 × 126.4 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.52

Miguel González
México, *ca.* 1664/66-después de 1704
La Educación de la Virgen, *ca*. 1698
Óleo sobre lienzo adherido a tabla con incrustaciones de nácar (enconchado)
84.1 × 126.4 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2012.52

66
Attributed to Nicolás Correa
Mexico, 1657–c. 1708
The Imposition of the Chasuble on Saint Ildephonsus, c. 1700
Oil on canvas on wood, inlaid with mother-of-pearl (*enconchado*)
39 15/16 × 26 15/16 in. (101.5 × 68.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2017.85

Atribuido a Nicolás Correa
México, 1657-*ca.* 1708
La imposición de la casulla a san Ildefonso, *ca*. 1700
Óleo sobre lienzo adherido a tabla con incrustaciones de nácar (enconchado)
101.5 × 68.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2017.85

67
Chest with Matching Stand
Guatemala (for export market, possibly Peru), 18th century
Wood, inlaid with tortoiseshell, mother-of-pearl, and ivory; mirror glass; and iron
Chest: 14 9/16 × 24 3/8 × 14 3/8 in. (37 × 61.9 × 36.5 cm); stand: 19 11/16 × 18 × 29 5/16 in. (50 × 45.7 × 74.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.121a–b

Spanish American furnishings veneered in tortoiseshell and mother-of-pearl are known as *enconchados*. The term derives from the application of small sheets of mother-of-pearl (*concha de perla*) on wooden surfaces. Because of their materials and designs, the works have been slippery to categorize. Scholars have suggested that they were imported aboard the famous Manila Galleons that traveled annually to the port of Acapulco in Mexico, from where the objects were distributed throughout Spanish America. Some experts have argued that their profusion in Lima suggests local manufacture, possibly with the involvement of Asian artisans.

Archival and material documentation, however, indicates that the works originated in Guatemala City, where mother-of-pearl and tortoiseshell were harvested locally and considered prized commodities. Many items made of these materials were exported to Mexico and Peru. The designs draw on a range of European and Asian sources, which local artists creatively reinterpreted.

Caja con bufete a juego
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), siglo XVIII
Madera embutida con carey, nácar y marfil; vidrio azogado y hierro
Caja: 37 × 61.9 × 36.5 cm; bufete: 50 × 45.7 × 74.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.121a-b

Los muebles hispanoamericanos embutidos de nácar y carey se conocen como “enconchados”. El nombre procede de la aplicación de delgadas láminas de nácar o “concha de perla” sobre superficies de madera. Su refinada técnica y la riqueza de sus materiales y diseños les conferían una evidente —aunque imprecisa— apariencia oriental, lo que complicaba su catalogación. Algunos especialistas sugirieron que fueron importados en los famosos galeones de Manila que arribaban anualmente al puerto de Acapulco en México, desde donde se distribuían al resto del continente. Según otros autores su abundancia en Lima apuntaba a su factura local, posiblemente por artífices orientales.

Sin embargo, las fuentes documentales y la propia materialidad de las obras permiten concluir que las piezas procedían de la ciudad de Guatemala, donde el nácar y el carey eran abundantes y se tenían por materias primas de gran valor. Muchas obras hechas con estos materiales se destinaron a México y Perú. Los diseños hacían referencia a una variada gama de fuentes europeas y orientales que los artistas locales supieron reinterpretar con gran pericia y originalidad.

68
Cabinet with Image of Saint John the Baptist
Guatemala (for export market, possibly Peru), 18th century
Wood, inlaid with tortoiseshell, mother-of-pearl, and ivory; oil painting on tin; glass; brass; copper fittings; and iron hinges
32 × 69 3/4 × 17 in. (81.3 × 177.2 × 43.2 cm)
Gift of Ronald A. Belkin, Long Beach, California
M.2013.130.1

This cabinet, with its intricate shell-inlay designs, would have been displayed on a matching *bufete* (stand) with a second bureau stacked on top, forming a pyramidal ensemble. Modeled after seventeenth-century German, Flemish, and Iberian prototypes, the works were usually crowned with a valuable object or sculpture. These "towers of riches" could also incorporate religious images under glass, asserting the piety of their owners. This example contains a central niche enlivened with a painting of Saint John the Baptist.

Contador con la imagen de san Juan Bautista
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), siglo XVIII
Madera embutida con carey, nácar y marfil; pintura al óleo sobre latón; vidrio, aplicaciones de cobre y bisagras de hierro
81.3 × 177.2 × 43.2 cm
Donación de Ronald A. Belkin, Long Beach, California
M.2013.130.1

Este contador, con su intrincada labor de taracea enconchada, originalmente se habría colocado sobre un bufete a juego, con un tercer mueble encima, formando un conjunto piramidal. Inspirados en prototipos alemanes, flamencos e ibéricos del siglo XVII, estos muebles solían estar coronados por una talla u otro objeto de valor. Dichas "torres de riquezas" contaban asimismo con imágenes religiosas protegidas por un cristal que reflejaban la piedad de sus propietarios. Este ejemplar contiene una hornacina central animada por una pintura de san Juan Bautista.

69
Side Table
Guatemala (for export market, possibly Peru), last third of the 18th century
Wood, inlaid with mother-of-pearl, tortoiseshell, and silver
Height: 29 1/8 in. (74 cm); diameter: 25 9/16 in. (65 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.2a–b

In Lima, intricately decorated side tables and matching sewing boxes (see following images) were displayed in the sitting room or parlor (*salón de estrado*), a domestic space for women. The parlor served as a gathering or private place for the ladies of the house, who reclined on pillows and tapestries instead of sitting on chairs.

Mesilla
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), último tercio del siglo XVIII
Madera embutida con nácar, carey y plata
Altura: 74 cm; diámetro: 65 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.2a-b

En Lima las mesillas finamente embutidas con sus costureros a juego (véanse las imágenes siguientes) solían lucirse en el salón de estrado, un espacio doméstico de exclusivo uso femenino. Esta estancia servía como lugar de reunión o recogimiento íntimo para las mujeres de la casa y sus visitas, que solían reclinarse sobre cojines y tapices en vez de emplear sillas.

70
Missal Stand
Guatemala (for export market, possibly Peru), 18th century
Wood, inlaid with tortoiseshell and mother-of-pearl, brass, and silver
13 1/4 × 14 1/2 × 9 1/4 in. (33.7 × 36.8 × 23.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.3

Lecterns were ubiquitous in church and domestic altars to support the open missals from which the priest read. The central panel is decorated with the Jesuit monogram *IHS* (symbolizing Christ). The work was meticulously conceived to highlight the beauty of the contrasting materials and the blossoming vines with their bold flowers.

Atril
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), siglo XVIII
Madera embutida con carey y nácar, bronce y plata
33.7 × 36.8 × 23.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.3

Los atriles eran elementos imprescindibles en los altares eclesiales y domésticos para sostener los misales abiertos donde leía el celebrante. La tabla central se ornamenta con el monograma jesuítico IHS, símbolo de Cristo. La obra fue minuciosamente diseñada para realzar la belleza de los materiales contrastantes, con sus ramos floridos y exuberantes flores.

71
Sewing or Jewelry Box
Guatemala (for export market, possibly Peru), last third of the 18th century
Wood, inlaid with mother-of-pearl, tortoiseshell, and silver
5 1/2 × 17 5/16 × 13 3/4 in. (14 × 44 × 35 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.1

Costurero o joyero
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), último tercio del siglo XVIII
Madera embutida con nácar y carey, bronce y plata
14 × 44 × 35 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2019.264.1

72
Sewing or Jewelry Box
Guatemala (for export market, possibly Peru), last third of the 18th century
Wood, inlaid with mother-of pearl and tortoiseshell, brass, silver, and paint
Diameter: 40 cm
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.5

Costurero o joyero
Guatemala (para el mercado de exportación, posiblemente Perú), último tercio del siglo XVIII
Madera embutida con nácar y carey, bronce, plata y policromía
Diámetro: 40 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.5

73
Attributed to José Manuel de la Cerda
Mexico, Pátzcuaro (Michoacán), active mid-18th century
Tray, c. 1760
Wood, lacquer, and paint
Diameter: 34 1/2 in. (87.6 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.6

In the region of Michoacán, in west-central Mexico, inlaid lacquered objects belonged to an ancient and refined tradition. When the Spaniards arrived in the 1500s, Indigenous artists adapted the technique to new types of artifacts. The inflow of Asian objects and the European craze for lacquer (chinoiserie and japanning) inspired local artists to create their own versions, garnering fervent admiration.

The large *batea* (tray), attributed to the celebrated Indigenous artist José Manuel de la Cerda, includes a central medallion with the Greek myth of Arachne and Athena, surrounded by regional *costumbrista* (daily life) vignettes. Richly decorated with Rococo motifs, the smaller tray evokes elite leisure activities—some with local flair, such as the dispensing of hot chocolate. Eloquently described by an eighteenth-century author as a "diphthong" (in reference to combinations of vowels that produce a new sound), the bateas' integration of various materials and patterns exemplifies the creative reinvention of lacquered luxury goods in New Spain.

Atribuido a José Manuel de la Cerda
México, Pátzcuaro (Michoacán), activo a mediados del siglo XVIII
Batea, *ca*. 1760
Madera, laca y pintura
Diámetro: 87.6 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2010.6

En la región de Michoacán, situada en la zona centro-oeste de México, la producción de objetos embutidos de laca se remonta a la época antigua. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, los artistas indígenas adaptaron la técnica a la elaboración de una nueva clase de objetos. La introducción de piezas asiáticas y el enorme interés que despertaron en Europa las lacas orientales (*chinoiserie* y *japanning*) llevaron a los artistas locales a crear sus propias versiones, que fueron muy alabadas en su tiempo.

La batea, o bandeja, más grande atribuida al célebre artista indígena José Manuel de la Cerda ostenta un medallón central con el mito griego de Aracne y Atenea rodeado por viñetas con escenas costumbristas regionales. La pieza más pequeña, ricamente ornamentada con motivos rococó, evoca distintos pasatiempos de la élite, algunos con un acentuado color local, que incluye el consumo de chocolate caliente. Elocuentemente descritas por un autor del siglo XVIII como un "diptongo" (en referencia a las combinaciones de vocales que producen un sonido nuevo), la integración de distintos materiales y motivos decorativos en estas bandejas ejemplifica la creatividad con la que se reinventaron los objetos suntuarios de laca en la Nueva España.

74
Unidentified artists
Tray
Mexico, Pátzcuaro (Michoacán), c. 1760–80
Wood, lacquer, and paint
Diameter: 22 13/16 in. (58 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.12

Artistas no identificados
Batea
México, Pátzcuaro (Michoacán), *ca*. 1760-1780
Madera, laca y pintura
Diámetro: 58 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.12

75
Unidentified artists
Sewing Box
Mexico, Pátzcuaro (Michoacán), c. 1810
Wood, lacquer, and paint
5 3/8 × 17 × 5 1/8 in. (13.7 × 43.2 × 13 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.17

This lacquered sewing box combines Asian-inspired and European motifs, including willow trees and scenes of courtship, charity, and battle. The interior features miniature portraits of a man and a woman in fashionable European garb, while the lid depicts an Indigenous woman wearing a *rebozo* (shawl), signaling that this cherished luxury good that drew on multiple traditions was an unmistakable product of Mexico.

Artistas no identificados
Almohadilla
México, Pátzcuaro (Michoacán), *ca*. 1810
Madera, laca y pintura
13.7 × 43.2 × 13 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.17

Este costurero o almohadilla lacada combina motivos de inspiración asiática y europea, entre ellos sauces, escenas de caridad, galantes y de combate. En el interior aparecen los retratos en miniatura de un hombre y una mujer vestidos a la moda europea, mientras que la tapa muestra una mujer indígena con un rebozo, un detalle que demuestra que, a pesar

de que este artículo suntuario se remitía a múltiples tradiciones, se trataba de un producto innegablemente novohispano.

76
Chest
Colombia, Pasto, 17th–18th century
Wood, *barniz de Pasto*, and silver fittings
6 3/4 × 9 1/8 × 5 1/4 in. (17.2 × 23.2 × 13.3 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.34

Artists in the town of Pasto (present-day Colombia) employed a resin from the *mopa mopa* tree to create their distinctive lacquer, known as *barniz de Pasto* (Pasto varnish). Layering the resin over silver leaf, they added a sparkling metallic sheen that recalled imported Asian lacquerware. Real and fictitious creatures—birds, monkeys, unicorns, dragons, and mermaids—drawn from Indigenous, Asian, and European traditions populate the chest's decoration, demonstrating the circulation of a wide repertoire of imagery in the region.
Cofre
Colombia, Pasto, siglos XVII-XVIII
Madera, barniz de Pasto y aplicaciones de plata
17.2 × 23.2 × 13.3 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2008.34

Los artistas de la localidad de Pasto (en la actual Colombia), empleaban la resina del árbol mopa mopa para elaborar un tipo de laca característica conocida como "barniz de Pasto". La superposición de esta sustancia sobre una lámina de plata confería a las piezas un brillo metálico semejante al de las lacas asiáticas de importación. La superficie de este cofre está poblada por seres reales y fantásticos —aves, monos, unicornios, dragones y sirenas— procedentes de tradiciones indígenas, orientales y europeas, lo que comprueba la circulación de un amplio repertorio de imágenes en la región.

77
Chest
Mexico, possibly Puebla, late 17th or early 18th century
Wood, metal, tortoiseshell, and bone
10 3/8 × 13 1/2 × 7 3/4 in. (26.4 × 34.3 × 19.7 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2015.142.2

This chest incorporates bone and tortoiseshell inlay into fine geometric designs, employing a technique known as *embutido*. The eight-pointed star resembles decorative panels found on the episcopal seat of the choir of the Puebla Cathedral. Similar designs circulated in gardening manuals that were referenced by a wide range of artists and craftspeople. The

smaller inlaid box (see following image) was likely made in Campeche, an important woodworking center in the viceroyalty of New Spain.

Baulito
México, posiblemente Puebla, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII
Madera, metal, carey y hueso
26.4 × 34.3 × 19.7 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2015.142.2

Este baulito presenta incrustaciones de hueso y carey que forman finos diseños geométricos mediante la técnica conocida como "embutido". La estrella de ocho puntas recuerda los tableros decorativos de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Diseños similares circularon en manuales de jardinería que servían de modelo a varias clases de artistas y artesanos. El baúl embutido más pequeño (véase la imagen siguiente) probablemente proceda de Campeche, un importante centro productor de mobiliario embutido de la Nueva España.

78
Casket
Mexico, possibly Campeche, late 17th or early 18th century
Wood, iron, tortoiseshell, and bone
6 1/8 × 8 1/2 × 5 in. (15.6 × 21.6 × 12.7 cm)
Gift of Ronald A. Belkin, Long Beach, California, in memory of Charles B. Tate, Long Beach, California
M.2014.196

Cofre
México, posiblemente Campeche, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII
Madera, hierro, carey y hueso
15.6 × 21.6 × 12.7 cm
Donación de Ronald A. Belkin, Long Beach, California, en memoria de Charles B. Tate, Long Beach, California
M.2014.196

79
Ildefonso de Zúñiga
Active Mexico, Guadalajara, first half of the 18th century
Chest, 1736
Wood, tortoiseshell, and silver
7 3/8 × 3 3/4 × 5 1/8 in. (18.8 × 9.6 × 13 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.10

Beautifully fashioned out of silver and tortoiseshell—two precious materials that abounded in the viceroyalty—this chest conjured the legendary wealth of New Spain. Such boxes

were valued as gifts and circulated across Spanish America and Europe. An unusual detail is the engraved inscription on the back, which indicates its origin, the name of the maker, and the date of manufacture, pointing to a pride in craft.

Ildefonso de Zúñiga
Activo en México, Guadalajara, primera mitad del siglo XVIII
Arqueta, 1736
Madera, carey y plata
18.8 × 9.6 × 13 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2022.10

Bellamente realizada en plata y carey, dos materiales preciosos que abundaban en el virreinato, esta arqueta evocaba la legendaria riqueza de la Nueva España. Cofres como este eran muy valorados como regalos y circularon ampliamente por Hispanoamérica y Europa. Un detalle poco frecuente es la inscripción grabada en la parte posterior, que manifiesta su origen, el nombre del artífice y la fecha de ejecución, todo un alarde de orgullo de su creador.

80
Chest
Philippines, c. 1700
Philippine mahogany and wrought-iron metalwork
26 × 43 × 23 in. (66 × 109.2 × 58.4 cm)
Gift of Ernest Schernikow
M.2019.269

Trunks were a typical product of the prosperous Manila Galleon trade. When the Spaniards arrived in the Philippines in the sixteenth century, they capitalized on existing traditions of woodcarving and an abundance of fine woods by incorporating carved decoration into newly built churches, *retablos* (altarpieces), and a range of luxury export goods. This travel chest bears an elaborately rendered vegetal motif across its surfaces, while the dovetail joints on the sides exemplify the dexterous artistry of the piece. Below the lock plate is a double-headed eagle—a symbol of the Spanish monarchy.

Baúl
Filipinas, *ca*. 1700
Caoba de Filipinas y aplicaciones de hierro forjado
66 × 109.2 × 58.4 cm
Donación de Ernest Schernikow
M.2019.269

Los baúles fueron un producto típico del próspero comercio del galeón de Manila. Cuando los españoles desembarcaron en las islas Filipinas en el siglo XVI, echaron mano de las tradiciones de la ebanistería local y las abundantes maderas finas de la región para ornamentar los nuevos templos y sus retablos y producir una variada gama de artículos suntuarios de exportación. Este baúl de viaje ostenta un motivo vegetal que recubre toda

la superficie, mientras que las ensambladuras a cola de milano de los costados dan prueba de la extraordinaria pericia de sus artífices. Bajo la chapa de la cerradura figura un águila bicéfala, símbolo de la monarquía hispánica.

81
Leather-Bound Traveling Chest
Possibly Mexico, Oaxaca, late 17th–early 18th century [?]
Wood, leather, brass and iron fittings and studs, and granadillo inlay
22 3/4 × 41 1/4 × 26 1/2 in. (57.8 × 104.8 × 67.3 cm)
Gift of Ronald A. Belkin, Long Beach, California
M.2013.130.3

This leather-bound trunk was intended as a luxury traveling chest, with its tanned leather covering protecting it against inclement weather. The interior surface boasts exquisite geometric designs. Aromatic resinous woods, such as granadillo, were preferred for textile storage due to their pleasant fragrance and moth-deterrent properties. Spain's coat of arms decorates the interior lid, with the shield set inside a double-headed eagle and flanked by columns with the Spanish monarchy's motto, *Non plus ultra* (No more beyond).

Baúl de viaje encorado
Posiblemente México, Oaxaca, finales del siglo XVII-comienzos del XVIII (?)
Madera, cuero adobado, clavazón de tachuelas de latón, aplicaciones de hierro y embutido de granadillo
57.8 × 104.8 × 67.3 cm
Donación de Ronald A. Belkin, Long Beach, California
M.2013.130.3

Este baúl encorado era un artículo de viaje de gran lujo, recubierto de cuero adobado para protegerlo de las inclemencias del tiempo. La superficie interior se engalana con exquisitos diseños geométricos. Para almacenar tejidos se preferían las maderas resinosas fragantes, como el granadillo, por su capacidad para preservar los materiales delicados del ataque de xilófagos. La tapa interior ostenta un águila bicéfala con el escudo de España flanqueado por dos columnas con el lema de la monarquía hispánica, *Non plus ultra* (No más allá).

82
Easy Chair (*Butaca*)
Venezuela, second half of the 18th century
Mahogany, seat and back upholstered in horsehair over cedar frame
40 3/8 × 25 3/8 × 26 7/8 in. (102.6 × 64.5 × 68.3 cm)
Gift of Adriana Cisneros in honor of Gustavo Dudamel
M.2013.209

The *butaca* ranks among the most original legacies of Venezuelan Spanish colonial cabinetmaking. The unique form, with its high back and backward-tilting seat, derives from an Indigenous prototype, which the Cumanagoto Indians of the province of Cumaná

(on the northeast coast of present-day Venezuela) called *butaca* or *putaca*. Butacas were customized pieces designed to be used by a single individual for relaxation and were mostly confined to intimate spaces of the home.

Butaca
Venezuela, segunda mitad del siglo XVIII
Caoba y pardillo; asiento y respaldo tapizado con crin de caballo sobre bastidor de cedro
102.6 × 64.5 × 68.3 cm
Donación de Adriana Cisneros en honor de Gustavo Dudamel
M.2013.209

Esta butaca se cuenta entre las aportaciones más originales de la ebanistería colonial venezolana. Su peculiar forma, con el respaldo alto y el asiento inclinado, deriva de un prototipo indígena que los indios cumanagotos de la provincia de Cumaná, situada en el litoral noreste de la actual Venezuela, llamaban *butaca* o *putaca*. Las butacas eran muebles de descanso hechos para el uso de una sola persona, por lo que solían confinarse a las estancias privadas del hogar.

83
Measuring Cups
Bolivia, possibly Moxos or Chiquitos, c. 1750–1800
Wood
Large to small (height × diameter): (1) 7 1/2 × 5 1/2 in. (19.1 × 14 cm); (2) 4 1/4 × 4 1/8 in. (10.8 × 10.5 cm); (3) 4 × 3 11/16 in. (10.2 × 9.4 cm); (4) 3 5/16 × 3 1/4 in. (8.4 × 8.3 cm); (5) 3 1/4 × 3 in. (8.3 × 7.6 cm); (6) 2 7/8 × 2 1/2 in. (7.3 × 6.4 cm); (7) 2 3/8 × 2 1/4 in. (6 × 5.7 cm); (8) 1 7/8 × 1 7/8 in. (4.8 × 4.8 cm); (9) 1 1/2 × 1 1/2 in. (3.8 × 3.8 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.84.1–.9

The Jesuits first arrived in Moxos and Chiquitos (in present-day Bolivia) in the late 1600s and, by the eighteenth century, had established a chain of largely self-sustaining missions. In these settlements (*reducciones*), Native artists produced a range of exquisitely carved objects, such as this set of measuring cups. Their creations drew simultaneously on local and foreign decorative motifs and employed a variety of tropical woods.

Vasos para medir
Bolivia, posiblemente Moxos o Chiquitos, *ca*. 1750-1800
Madera
Mayor a menor (altura × diámetro): (1) 19.1 × 14 cm; (2) 10.8 × 10.5 cm; (3) 10.2 × 9.4 cm; (4) 38.4 × 8.3 cm; (5) 8.3 × 7.6 cm; (6) 7.3 × 6.4 cm; (7) 6 × 5.7 cm; (8) 4.8 × 4.8 cm; (9) 3.8 × 3.8 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.84.1-.9

Los jesuitas llegaron a Moxos y Chiquitos, en la actual Bolivia, a finales del siglo XVII, y en el siglo siguiente ya habían logrado establecer una red de misiones que en gran medida eran

autosuficientes. En estas reducciones, los artífices indígenas confeccionaron toda una serie de refinados objetos de madera tallada, como este juego de vasos para medir. Sus obras combinaban motivos ornamentales autóctonos y foráneos, y hacían uso de una asombrosa variedad de maderas tropicales.

84
Herb Box
Bolivia, possibly Moxos or Chiquitos, c. 1775–90
Wood and silver
7 1/2 × 11 × 9 1/2 in. (19.1 × 27.9 × 24.1 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.104

Known today as herb boxes (*yerberas*) or coca boxes (*coqueras*), these shell-shaped containers were part of elite viceregal households in the southern Andes and highland Peru. The boxes (including silver ones) were designed to store yerba maté leaves to brew tea, and perhaps also coca leaves and other substances, which accounts for their interior partitions. Densely ornamented, these examples were created by Indigenous carvers of the Jesuit missions of Moxos and Chiquitos, in present-day Bolivia.

Yerbera
Bolivia, posiblemente Moxos o Chiquitos, *ca*. 1775-1790
Madera y plata
19.1 × 27.9 × 24.1 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2009.104

Conocidas en la actualidad como “yerberas” o “coqueras”, estas cajas formaban parte del menaje doméstico usado por las élites virreinales del sur andino y el altiplano. Estos recipientes (incluidos los realizados en plata) servían para guardar la hierba mate utilizada para preparar infusiones y quizá también hojas de coca y otras substancias, lo que explica la presencia de múltiples compartimentos interiores. Su densa acumulación de motivos ornamentales responde a una singular tradición de ebanistería desarrollada por los entalladores indígenas de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, en la actual Bolivia.

85
Herb Box
Bolivia, possibly Moxos or Chiquitos, c. 1775–90
Wood and silver
7 1/4 × 8 1/2 × 9 1/4 in. (18.4 × 21.6 × 23.5 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.30

Yerbera
Bolivia, posiblemente Moxos o Chiquitos, *ca*. 1775-1790
Madera y plata
18.4 × 21.6 × 23.5 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.30

86
Unidentified artists
Herb Box
Upper Peru, possibly Potosí, c. 1775–90
Cast, repoussé, and chased silver
9 13/16 × 11 × 7 7/8 in. (25 × 28 × 20 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.159

Silver was closely associated with empire building in the early modern world. In 1545, the Spaniards found the world's richest silver deposit, the Rich Hill of Potosí (in present-day Bolivia), fueling a silverwork bonanza. Intricate objects such as this shell-shaped box signaled the wealth of viceregal society. Inspired by foreign prototypes, the container is ornamented with an artificial hunt or mock battle on the back, while the charming *quirquincho* (Andean hairy armadillo) on the lid lends an unmistakable local flavor. This type of box was used to store leaves of the popular yerba maté tea, as well as other substances.

Artistas no identificados
Yerbera
Alto Perú, posiblemente Potosí, *ca*. 1775-1790
Plata fundida, repujada y cincelada
25 × 28 × 20 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2020.159

La plata estuvo estrechamente ligada con la formación de imperios durante la Edad Moderna. En 1545 los españoles encontraron el yacimiento argentífero más rico del mundo, el Cerro Rico de Potosí (en la actual Bolivia), lo que precipitó el auge de los

trabajos de orfebrería. Elaborados objetos como esta caja, que adopta la forma de una venera o concha, ejemplificaban la riqueza y poderío de la sociedad virreinal. Esta pieza, que se inspira en prototipos extranjeros, se adorna en su cara posterior con una escena de cacería artificial o batalla fingida, mientras que en la tapa, el encantador quirquincho (el armadillo peludo andino) le confiere un innegable acento local. Este tipo de caja se utilizaba para almacenar la hierba mate así como otras substancias.

87
Unidentified artists
Altar Frontal Plaque with Angel
Viceroyalty of Peru, possibly Puno or Cuzco, 17th century
Repoussé and chased silver
11 1/8 × 10 in. (28.3 × 25.4 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2006.196

Elaborately decorated silver plaques adorned church altars across the viceroyalty of Peru and were shipped around the world, including to Jerusalem. These fragments were originally nailed to a wooden armature as part of a larger ensemble. This plaque represents the head of an angel framed by three pairs of wings—likely a seraph. The others (see the following images) feature birds, a motif that was popular in Andean silver, woodwork, and textiles before the arrival of the Spaniards.

Artistas no identificados
Placa de frontal de altar con un ángel
Virreinato de Perú, posiblemente Puno o Cuzco, siglo XVII, plata repujada y cincelada
28.3 × 25.4 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2006.196

Placas de plata ricamente ornamentadas aderezaban los altares de las iglesias a lo ancho y largo del virreinato de Perú, y también se enviaban a otras partes del mundo como Jerusalén. Originalmente estas piezas se clavaban al armazón de madera de un altar de mayores dimensiones. Este ejemplar representa el rostro de un ángel enmarcado por tres pares de alas, lo que posiblemente indica que es un serafín. Los otros dos (véanse las imágenes siguientes) ostentan aves, un motivo muy popular en la platería, la ebanistería y los tejidos andinos empleado antes de la llegada de los españoles.

88–89
Unidentified artists
Altar Frontal Plaques with Birds
Viceroyalty of Peru, 18th century
Repoussé and chased silver
(1) 13 5/8 × 13 7/8 in. (34.6 × 35.2 cm); (2) 13 × 13 7/8 in. (33 × 35.2 cm)
Purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.29.3–.4

Artistas no identificados
Placas de frontal de altar con aves
Virreinato de Perú, siglo XVIII
Plata repujada y cincelada
(1) 34.6 × 35.2 cm; (2) 33 × 35.2 cm
Adquirido con fondos del Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund
M.2007.29.3-.4

90
Unidentified artist
Manioc Flour Bowl (*Farinheira*)
Brazil, possibly Bahia, mid-18th century
Hammered, repoussé, engraved, chased, and stamped gold
Height: 3 3/8 in. (8.6 cm); diameter: 6 7/8 in. (17.5 cm)
Promised gift of the Marjorie W. Gilbert 2001 Trust, established by Sir Arthur Gilbert—Lady Marjorie Gilbert and Charles M. Levy, Trustees
PG.2011.8.3

This type of bowl, known as a *farinheira*, was designed to hold manioc flour (*farinha de mendioca*), which was consumed by all social sectors. Gold farinheiras began to be produced in the eighteenth century, after the discovery of several gold mines in Brazil. The works exemplify the fascination with the precious metal since the time of El Dorado—the mythical land of gold that the conquistadores imagined they had encountered.

Artista no identificado
Harinera (*Farinheira*)
Brasil, posiblemente Bahía, mediados del siglo XVIII
Oro martillado, repujado, grabado, cincelado y estampado
Altura: 8.6 cm; diámetro: 17.5 cm
Donación prometida del Marjorie W. Gilbert 2001 Trust, establecido por Sir Arthur Gilbert—Lady Marjorie Gilbert y Charles M. Levy, fideicomisarios
PG.2011.8.3

Este tipo de cuenco, conocido con el nombre de *farinheira*, se utilizaba para contener la harina de mandioca (*farinha de mendioca*), un alimento que era consumido por todas las clases sociales. En el siglo XVIII, a raíz del descubrimiento de yacimientos de oro en Brasil, se

empezaron a elaborar *farinheiras* de este metal precioso. Las obras ejemplifican la fascinación por este material áureo desde los tiempos de El Dorado, el mítico país de oro que los conquistadores creyeron haber encontrado en América.

91–92
Coconut-Shell Cups
Mexico or Guatemala, 17th–18th century
Polished and engraved coconut shell and silver
(1) 5 1/4 × 4 3/4 × 2 1/2 in. (13.3 × 12.1 × 6.4 cm); (2) 4 1/2 × 4 × 2 1/2 in. (11.4 × 10.2 × 6.4 cm)
Gifts of Ronald A. Belkin, Long Beach, California, in memory of Charles B. Tate
M.2015.69.2–.3

Coconut-shell cups, used for drinking hot chocolate, were ubiquitous in the homes of viceregal society. The Spanish penchant for the precious elixir made these artifacts highly desirable exports. Many were fitted with silver bases and handles, and some were embellished with inscriptions identifying their owners, as one example here. Although cacao trees were native to the Americas, the coconut palm was introduced to Mexico from Asia in the sixteenth century.

Cocos chocolateros
México o Guatemala, siglo XVII-XVIII
Nuez de palma de coco pulimentada y esgrafiada
(1) 13.3 × 12.1 × 6.4 cm; (2) 11.4 × 10.2 × 6.4 cm
Donaciones de Ronald A. Belkin, Long Beach, California, en memoria de Charles B. Tate
M.2015.69.2-.3

Los cocos chocolateros, utilizados para beber chocolate caliente, fueron un elemento habitual en las casas de la alta sociedad virreinal. La afición de los españoles por el preciado elixir hizo que se convirtieran en codiciados objetos de exportación. Muchos se guarnecían con bases y asas de plata, y algunos se adornaban con inscripciones en las que figuraba el nombre de sus propietarios, como es el caso de uno de estos ejemplares. Si bien el árbol del cacao era originario del continente americano, las palmeras de coco llegaron a México en el siglo XVI desde Asia.